



II Международная научная конференция

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Часть I



Краснодар

Главный редактор: *И. Г. Ахметов*

Редакционная коллегия сборника:

М. Н. Ахметова, Ю. В. Иванова, А. В. Каленский, В. А. Куташов, К. С. Лактионов, Н. М. Сараева, О. А. Авдеюк, О. Т. Айдаров, Т. И. Алиева, В. В. Ахметова, В. С. Брезгин, О. Е. Данилов, А. В. Дёмин, К. В. Дядюн, К. В. Желнова, Т. П. Жуйкова, Х. О. Жураев, М. А. Игнатова, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров, В. М. Кузьмина, С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, Т. В. Матроскина, М. С. Матусевич, У. А. Мусаева, М. О. Насимов, Г. Б. Прончев, А. М. Семахин, А. Э. Сенцов, Н. С. Сенюшкин, Е. И. Титова, И. Г. Ткаченко, С. Ф. Фозилов, А. С. Яхина, С. Н. Ячинова

Руководитель редакционного отдела: *Г. А. Кайнова*

Ответственный редактор: *Е. И. Осянина*

Международный редакционный совет:

З. Г. Айрян (Армения), П. Л. Арошидзе (Грузия), З. В. Атаев (Россия), Б. Б. Бидова (Россия), В. В. Борисов (Украина), Г. Ц. Велковска (Болгария), Т. Гайич (Сербия), А. Данатаров (Туркменистан), А. М. Данилов (Россия), А. А. Демидов (Россия), З. Р. Досманбетова (Казахстан), А. М. Ешиев (Кыргызстан), С. П. Жолдошев (Кыргызстан), Н. С. Игисинов (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), И. Б. Кайгородов (Бразилия), А. В. Каленский (Россия), О. А. Козырева (Россия), Е. П. Колпак (Россия), В. А. Куташов (Россия), Лю Цзюань (Китай), Л. В. Малес (Украина), М. А. Нагервадзе (Грузия), Ф. А. Нурмамедли (Азербайджан), Н. Я. Прокопьев (Россия), М. А. Прокофьева (Казахстан), Р. Ю. Рахматуллин (Россия), М. Б. Ребезов (Россия), Ю. Г. Сорока (Украина), Г. Н. Узаков (Узбекистан), Н. Х. Хоналиев (Таджикистан), А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан)

Актуальные проблемы филологии: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, А43 февраль 2016 г.). — Краснодар: Новация, 2016. — iv, 76 с.
ISBN 978-5-905557-77-4

В сборнике представлены материалы II Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии».

Рассматриваются общие вопросы литературоведения, вопросы истории литературы, народного творчества, художественной литературы, а также проблемы общего и прикладного языкознания и массовой коммуникации.

Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Саморокова Ю.А.

Анализ фразеологических единиц в рассказе А.П. Чехова «Анна на шее» 1

Шахбулатов Р.С., Исаева Р.У.

Русская романтическая поэзия первой половины XIX века. 2

Юсупова Ш.Б.

Symbolism in literature. 6

Юсупова Ш.Б.

Некоторые особенности и черты реализма в произведениях Джейн Остен 8

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Кашкарева А.П., Щелкунова А.С.

Тип героя-праведника в творчестве Н.С. Лескова (на примере рассказа «Несмертельный Голован») 11

Харлушина А.А.

Свет как «первометафора» русской литературы XVIII века. 13

Эстрина Т.Г.

Генри Джеймс и Габриэле Д'Аннунцио: пламя страсти 15

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Ишмуратов М.

Рукописные источники, созданные в Хорезме 27

Кириченко Ю.С.

Традиционный свадебный обряд поселка Уразово Валуйского района на рубеже XIX–XX веков 29

Курбанова С.Б., Рузимбаев Х.С.

О хорезмской версии эпоса «Гороглы» 33

Кучкаров Т.О.

Мифологические сюжеты о грифонах и их эпические интерпретации в узбекском фольклоре. 35

Сариев С.М.

Эпические традиции и культурные контакты народов мира (на основе героических эпосов тюркоязычных народов) 39

Странадко М.В.

Волшебные предметы помощники героя в структуре волшебной сказки 41

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глущенко А.Н.

Реализация темы «Человек-Творец» на основе романа Мари Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей». 44

Громова Д.А.

Вариации на тему описания и представления категории времени в романах Т. Пратчетта «Вор времени», «Мор, ученик Смерти», «Интересные времена» и др. 47

Долгиева М.Б.

Особенности становления героя в романах Т. Моррисон и Э. Уокер 49

Идиева Л.И.

William Faulkner and his contribution to world literature 54

Меденцева Н.П.

Актуальность драмы А.Н. Островского «Бесприданница». 56

Морозовская М.П.

Теоретические основы изучения иноязычных вкраплений в художественном тексте (на материале творчества Ф.М. Достоевского). 57

Рылова К.Ю.

Трансформация литературной традиции в современной прозе о войне (на примере романа «Патологии» З. Прилепина). 60

Шестаков В.В.

Философские категории света и тьмы в повести А. Платонова «Котлован». 64

ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ**Бойцова О.В., Алиева Г.М., Калинина Ю.А.**

Ложные друзья переводчика в русском и английском языках 67

Норбаева Ш.Х.

Names of substances belonging to professional lexis in Khorezmian dialects from borrowed from Iranian languages 69

Пархомик В.В.

Дескриптивный или описательный перевод как способ перевода контекстов с ФЕ невербального поведения человека из сказок братьев Гримм с немецкого языка на русский и белорусский языки 71

Тиляходжаева Ф.М.

Проблемы использования машинного перевода в вузах Узбекистана 74

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Анализ фразеологических единиц в рассказе А.П. Чехова «Анна на шее»

Саморокова Юлия Александровна, студент

Тобольский педагогический институт имени Д.И. Менделеева (филиал) Тюменского государственного университета

Фразеологизм (фразеологический оборот, фразёма) — устойчивое по составу и структуре, лексически неделимое и целостное по значению словосочетание или предложение, выполняющее функцию отдельной лексемы (словарной единицы). Часто фразеологизм остаётся достоянием только одного языка; исключением являются так называемые фразеологические кальки. Фразеологизмы описываются в специальных фразеологических словарях [2, с. 37].

А.П. Чехов творчески и разнопланово подходит к использованию фразеологизмов. Следует заметить, что фразеологические обороты — яркое стилистическое средство, позволяющее сделать речь сильной и красочной, образной и убедительной [2, с. 57]. Поэтому, помимо активного использования готовых фразеологических единиц в общепринятой форме и значении, Чеховым широко применяются различные способы их структурного и семантического преобразования. Фразеологические единицы, употребленные писателем в изменённом или обновлённом виде, получают помимо свойств, заложенных в них самих, новые эстетические и художественные качества. Преобразование фразеологических единиц чаще всего используется для создания стилистического эффекта.

Обычно фразеологические обороты обладают устойчивым и закреплённым составом компонентов. Однако с целью актуализации фразеологизмов, писатели придают им необычную, индивидуальную форму. Это происходит за счёт расширения лексического состава. Объем фразеологизма расширяется обычно за счёт включения различного рода определений, дополнений. Так, фразеологизм *бороться с самим собой* (Дама с собачкой) Чехов преобразует: *борясь с собой, чтобы не упасть в обморок; поднять на смех (высмеивать, насмехаться) — поднимают меня на смех*. (Три сестры)

Включение новых компонентов — это не просто расширение состава фразеологизма, а проникновение элементов контекста во фразеологизм.

Валяться в ногах — я в ногах у отца валялся и совета просил. (Три года).

Бросать на ветер — бросил шесть рублей так, здорово живешь, на ветер! (Припадок).

Капля по каплям — из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. (Три сестры).

Расширение лексического состава устойчивого сочетания помогает автору эмоционально воздействовать на читателя. Следует отметить, что лишь знание фразеологии русского языка, лингвистическая догадка помогают установить модель, по которой создается тот или иной фразеологический оборот, а что касается общего назначения такого приема, то это экспрессивное отношение и «освежение» известных в языке выражений. Таким образом, можно сделать вывод, что писатель в своем творчестве широко и разносторонне использовал творческий подход в использовании фразеологизмов

В моем тексте Антона Чехова «Анна на шее» найдено несколько фразеологических сочетаний. Из них большее количество трансформированных фразеологизмов.

... — *Не могу не припомнить одного обстоятельства, пять лет назад, когда Косоротов получил орден Святыя Анны второй степени, и пришед благодарить, то его сиятельство выразился так: «Значит у Вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее»...*

Одна Анна жена, а две остальные это орден святой Анны. Знаки отличия разных степеней носились один в петлице, а по-моему звезда ордена носилась на шее.

...*На пасхе Модест Алексеич получил Анну второй степени, когда он пришел благодарить, его сиятельство отложил в сторону газету и сел поглубже кресло.*

Значит у Вас теперь три Анны....

Модест Алексеич приложил два пальца к губам из осторожности, чтобы не рассмеяться громко, и сказал:

«Анна на шее» — 1. Орден Святой Анны

2. перен. Жена, которую нужно содержать.

«Анна на шее» — трансформированный фразеологизм сидеть на шее» в значении «разг., неодобр. 1. находиться на иждивении, содержании; тяготить, обременять кого-либо; использовать кого-либо в своих интересах [1, с. 68]. Также значение фразеологизма, действительно, связано с образом Анны — разгульной, ветреной девушки.

Контекст подтверждает то, что жену главного героя Анну нужно было содержать, то есть она «сидела на шее» у мужа.

«В антрактах он не упускал ее от себя ни на шаг, а ходил с ней под руку по коридорам и фойе».

Ни шагу — 1. нейтр. даже на самое не большое расстояние (не отходить, не отставать).

2. Связано со словом «не упускать», без которого фразеологизм, не получил еще большей выразительности.

3. Фразеологическое единство (по Виноградову).

«Когда в избушках потухли самовары и утомленные благотворительницы сдали выручку пожилой даме с камнем во рту, Артынов повел Аню под руку в залу, где был сервирован ужин для всех участвовавших в благотворительном базаре».

«Он привел ее в избушку, к пожилой даме, у которой нижняя часть лица была несоразмерно велика, так что казалось, будто она во рту держала большой камень».

Камень во рту — (сдать выручку с) **камнем во рту** — авторский фразеологизм.

1. Описывает образ пожилой дамы, у которой на лице грубые, неуклюжие черты лица.

2. С помощью этого фразеологизма Чехов заменил весь образ героини.

*«...Но зато дарил Ане кольца браслеты и броши, говоря, что эти вещи хорошо иметь про **черный день**»*

Черный день

1. трудное, мрачное время в жизни кого-либо (по словарю Тихонова «Учебный фразеологический словарь русского языка»).

Литература:

1. Даль, В. И.. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — Москва: Дрофа, 2011.
2. Бирих, А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь/Под ред. В. М. Мокиенко. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 2005. — 704 с.
3. Толковый словарь русского языка: В 4 т./Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2000.
4. Ожегов, С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений/Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — М.: Азъ, 2003—944 с.
5. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т.: Пер. с нем. = Russisches etymologisches Wörterbuch/Перевод и дополнения О. Н. Трубачёва. — 4-е изд., стереотип. — М.: Астрель — АСТ, 2004.

Русская романтическая поэзия первой половины XIX века

Шахбулатов Раджаб Саитсанович, младший научный сотрудник, студент;
Исаева Разита Умаровна, магистр, ассистент
Чеченский государственный университет

Статья посвящена описанию роли теме, «Тема поэта и поэзии в творчестве В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова». Эти три русских поэта принадлежат первой трети XIX века. Обзорные главы по ним располагаются в учебниках, энциклопедиях один за другим, где первым стоит В. А. Жуковский, вторым — А. С. Пушкин и третьим — М. Ю. Лермонтов. Эта хронологическая последовательность их жизни и творчества позволяет судить о воплощении ими разных стадийальных отрезков в развитии русской поэзии начала

2. Определим тип фразеологизма по разным основаниям:

А) Это фразеологическое сращение, так как целостное значение данного фразеологизма не выводится из значений составляющих его слов.

Б) По грамматическому сходству представляет собой словосочетание сущ. + прил.

В) Предметный фразеологизм

3. Синонимы: *лихое время* — дурное время.

тяжелые времена — нехорошее, унылое время.

4. Антоним: *рай земной* — необыкновенно красивое место, в котором всего в изобилии, где можно счастливо жить.

земля обетованная — 2. Место, где царит довольство, счастье, изобилие.

5. Фразеологизм активного запаса

6. Литературная форма

7. Исконно русское слово.

Таким образом, проанализировав фразеологические единства, приходим к выводу, что основным критерием, объединяющим все фразеологические единства, является мотивированность целого значения фразеологизма, значениями входящих в него компонентов. Проанализировав фразеологизмы с точки зрения семантической спаянности компонентов, встречающиеся в рассказах А. П. Чехова, можно прийти к выводу, что фразеологические единства и сращения значительно преобладают над фразеологическими сочетаниями, а также большое количество авторских и трансформированных фразеологизмов.

XIX века. Если Жуковский — родоначальник, отец русского романтизма, то Пушкин и Лермонтов — его достойные преемники.

Раскрывается понятие Русская романтическая поэзия первой половины XIX века.

Цель данной работы — сопоставить трактовку темы поэта и поэзии у Жуковского, Пушкина и Лермонтова. Такое сопоставление поможет глубже выявить своеобразие индивидуальной художественной системы каждого из поэтов, глубже осмыслить их преемственные отношения, те традиции, на которые они опирались, вырабатывая каждый свою новаторскую эстетическую систему.

Ключевые слова: романтизм, романтики, значение лермонтовской поэзии.

О романтизме много говорили, о нем много спорили. Причем все говорившие и спорившие отмечали недостаточную проясненность, «размытость» самого понятия «романтизм». В 1843 году Белинский писал: «...вопрос не уяснился, и романтизм по — прежнему остался таинственным и загадочным предметом».

В вопросе о романтизме мы не можем ничего решать окончательно — ибо мы имеем дело с историческим явлением, заведомо не решенным, не сведенным к единым или даже к однозначным началам.

Впервые слово «романтизм», как термин, как наименование целого литературного направления, стало употребляться в конце XVIII века.

Романтики проявляли горячий интерес к «родным истокам» поэзии. Недаром в своем творчестве они охотно обращались к тем жанрам, которые ведут происхождение от народной поэзии, так или иначе, близки ей: к сказкам, песням, балладам и т. д.

В. А. Жуковский воспринимался современниками не просто как романтик, но и как первооткрыватель романтизма в русской литературе. Так понимал значение Жуковского и Белинский: «...Жуковский, по натуре своей — романтик...». В нем видели романтика и те, кто учился у него, и те, которые его восхваляли, и те, кто порицал и полемизировал с ним. Он был поэтом-романтиком в общественном сознании своих современников, и с точки зрения историко-литературной — это самое важное.

Жуковский занимал особое место среди дружеских привязанностей А. С. Пушкина. Глубокий и тонкий лирик, открывший тайны поэтического звучания, Жуковский отличался и другой одаренностью: это был, бесспорно, самый добрый человек в русской литературе. Доброта, мягкость, отзывчивость тоже требуют таланта, и Жуковский обладал этим талантом в высшем мире.

«Никто не имел, и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его». Эти слова Пушкина указывают на важную черту любимого им поэта. Жуковский не только повысил значение внутреннего мира как такового, но придал личный смысл тому, что представлялось в поэзии старого типа «внешним», «всеобщим».

Белинский проницательно заметил: «Заслуга Жуковского собственно перед искусством состояла в том, что он дал возможность содержания для русской поэзии».

После Жуковского в лирике все становится личным переживанием — не только любовь, дружба и т. п., но и политика, и религия, и философия, и само искусство.

У Жуковского впервые в русской поэзии была широко представлена тема «поэта и толпы». Он детально разрабатывает круг образов, связанных с темой «света», его гибельными для искусства «хвалами» и «хулой». С концепцией творчества как труда, несущего поэту высшую награду, связан мотив истинного и ложного «суда». И для Жуковского, и для Пушкина высший судья над поэтом — он сам.

В зрелой лирике Пушкина тема «поэта и толпы» — одна из основных. Это тема одиночества поэта, окруженного «светской чернью». Ее историческое и социальное обоснование чужды Жуковскому. По сравнению с Жуковским, Пушкин трагически заострил одиночество поэта:

«Ты царь — живи один»...

Эта смелость отрицания Жуковскому недоступна.

Поэзия Пушкина, в отличие от поэзии Жуковского, была не в целом романтической, но лишь на одном своем этапе. Этапе, однако, очень важном и существенном и для Пушкина, и для истории русской литературы.

Романтический период в творчестве Пушкина относился в основном к первой половине 20-х годов. Это была пора расцвета русского романтизма, причем расцвет этот в значительной мере и связывался с именем Пушкина. Наряду с Жуковским, хотя по-иному, нежели Жуковский, Пушкин в 20-е годы не только воспринимался как романтический поэт, но и служил своеобразным эталоном романтизма: ему подражали, за ним следовали, у него учились.

В годы учения Пушкина, Жуковский был уже признанным поэтом, и Пушкин свое стихотворение послание к нему начал с обращения «Благослови поэт». Однако в отношении Жуковского к начинающему поэту не было ни покровительства, столь нетерпимого Пушкиным, не досаждавшей ему нравоучительности. Жуковский нашел верный тон — тон любящего старшего брата, при котором старшинство не мешает равенству. Это сделало дружбу Жуковского с Пушкиным особенно долговечной. Правда, и здесь бывало не все гладко: Жуковский порой сбивался на нравоучение, а в последние месяцы поэта утратил понимание его душевной жизни. Пушкин, в свою очередь, не скрывал творческих расхождений со своим старшим другом, порой подчеркивая их с эпиграмматической остротой. И все же среди наиболее длительных дружеских привязанностей Пушкина имя Жуковского должно быть названо рядом с именами Дельвига и Пущина.

«В Пушкине нет ничего Жуковского, но между тем Пушкин есть следствие Жуковского».

П. А. Вяземский

Основная часть [1]

В русской литературе возникновение романтизма связано с именем В. А. Жуковского (1783–1852 гг.). В. А. Жуковский был первым, кто внес в нашу литературу романтическое начало, сосредоточился на внутреннем мире человека; он явил читателю русский язык в его истинной певучести, звучности и музыке стиха.

Василий Андреевич был образованнейшим человеком, что позволило ему, обладавшему несравненным даром переводчика, сделать доступным для русского читателя многие лучшие образцы немецкой и английской поэзии. В то время это имело особенное значение, так как до него в русской литературе преобладали лишь переводы с французского. Жуковский перевел Шиллера, Байрона и многих других поэтов.

Жуковский — создатель романтического пейзажа

Создатель романтического пейзажа с его таинственным сумеречным колоритом, В. Жуковский впервые последовательно поэтизирует «обратную» сторону природы, скрытую от классицистического «дневного» созерцания: не солнце, а луну, не свет, а мглу, не восход, а закат («Вечер», 1806; «Ночь» 1823). Жуковский открыл поэзию угасающего дня, «вечерние земли преображенья» («Невыразимое», 1819; «Сельское кладбище», 1802). Миросозерцанию поэта близок именно закатный час, в изображении которого он остался непревзойденным мастером. Жуковский — один из самых «лунным» русских поэтов, воспевавший ночное светило более чем в 10 стихотворениях и создавший в своем «Подробном отчете о луне...» (1820) своеобразнейшую стихотворную энциклопедию лунных мотивов в собственном творчестве.

В настоящее время накоплен огромный материал, охватывающий едва ли не все стороны биографии и творчества Жуковского и Пушкина [2]. Материал этот касается самостоятельной разработки темы или попутных, хотя и весьма важных, соображений, высказанных в пушкиноведческих трудах. Его изучение шло под знаком проникновения в поэтическую и жизненную судьбу Пушкина.

Жуковский и Пушкин знали друг друга еще до личного знакомства. О том, что Пушкин читал Жуковского, никаких сомнений быть не может: он даже сочинял рыцарскую балладу в подражание Жуковскому. Но и Жуковский к моменту встречи с Пушкиным в Царском Селе уже помнил его стихи. Иначе он не мог бы писать П. А. Вяземскому о «молодом чудотворце».

Со времени их личного знакомства судьбы Жуковского и Пушкина столь часто пересекаются, что утвердительно можно сказать: среди крупных поэтов старшего поколения у Пушкина не было более преданного друга. Отныне самые ответственные периоды жизни Пушкина, самые кризисные моменты его творчества находятся

в поле зрения Жуковского, а события в жизни и творчестве Жуковского будут постоянно волновать Пушкина. И хотя до нас, вероятно, дошли далеко не все документы, свидетельствующие об этом, частые упоминания Пушкина о Жуковском в письмах к общим друзьям и знакомым — верная тому порука.

Жуковский считал своим долгом внушать Пушкину возвышенное представление о нравственном достоинстве поэтического дара, но — главное, Жуковский стремился привить ему высокие нравственные чувства и понятия в духе своих представлений о сущности человека, предостерегая от ложных путей. Это, однако, не мешало ему предпринимать обдуманные и напряженные усилия, которые не раз спасали Пушкина от тяжелых последствий. Жуковский редко соглашался со способами, избираемыми Пушкиным, но его посредническая миссия проводилась достаточно деятельно.

В творчестве Пушкина находим образ поэта-борца, глашатая народных мнений. Античные имена и обстановка древнего Рима не мешали современникам понимать глубокую злободневность стихов Пушкина.

В своем творчестве Пушкин утверждал новый облик поэта, прямо противоположный привычным представлениям XVIII века о назначении поэта. В понимании Пушкина поэт не одописатель в честь вельмож и царей, не «певец Фелиций», он — «эхо русского народа».

Иначе обстоит дело с Лермонтовым.

В своих статьях В. Г. Белинский дал совершенное толкование Лермонтова — поэта и прозаика, увидев, в том и другом огромное и принципиально новое явление русской литературы.

Значение лермонтовской поэзии состоит в том, отмечает Белинский, что она давала ответы «на вопросы жизни, на большие вопросы современности». Критику привлекала в этой поэзии глубина страстной мысли, ищущей пути к освобождению человеческой личности и решения самых трагических проблем действительности. Он воспринимает Лермонтова, как «поэта русского, народного, в высшем и благороднейшем значении этого слова — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества».

В. Г. Белинский ясно ощущал внутреннюю близость поэзии Лермонтова и Пушкина [3]. Лермонтов вошел в сознание критика, как преемник и продолжатель Пушкина. Но вместе с тем, сопоставляя этих двух поэтов, он отмечал и их существенные различия. Они определялись тем, что Пушкин и Лермонтов выражали разные эпохи в развитии самосознания русского общества. Творчество одного из них на гребне движения декабристов и тех надежд, какие оно порождало у свободомыслящих людей России. Творчество же другого было порождением более поздней эпохи, наступившей после разгрома декабризма. Вот почему здесь «нигде нет Пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...». Поэзия Пушкина вся просвечена оптимизмом, верой в торжество разума, человечности. Лермонтовская поэзия насыщена совсем иными мотивами — это скорбь

и негодование по поводу того, что в мире царят зло и несправедливость, это жалобы на дремлющее в бездействии поколение, это страстный призыв к освобождению человеческой личности.

«Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи, и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества». Так понимает Белинский Лермонтова — поэта.

Наследник и продолжатель традиций Пушкина, Лермонтов — гениальный выразитель новой, последекабристской эпохи. Поэт прожил необычно короткую даже по меркам XIX в. жизнь. Он был убит, когда ему не исполнилось и 27 лет. Всего четыре года, с 1837-го по 1841-й, на глазах изумленных современников развивалось зрелое творчество Лермонтова. Однако эти годы ознаменовали особый, лермонтовский период русской литературы. И мало кто знал, что этому предшествовало: с 1828 по 1837 г., поэтом было создано свыше 300 стихотворений, 20 поэм, 6 драм, 3 романа — и, по сути, ничего не опубликовано: требовательность к себе беспримерная.

Поэтический мир Лермонтова — это тревожный мир исканий, напряженной мысли, нерешенных вопросов и больших философских проблем. Герой этого мира потрясён царящей кругом несправедливостью. Он полон негодования и гнева.

Поэтический мир Лермонтова — это мир высоких, прекрасных чувств: любви и дружбы. Мир глубоких, тонких переживаний человеческой души. А всё творчество поэта проникнуто томлением, тоской по идеалу.

Лирический герой Лермонтова наделен приметами, которые в равной мере характеризуют его как личность, как представителя человечества, как человека определенного времени. Он — яркая индивидуальность, и вместе с тем он в своей характерности неотделим от людей, от эпохи. Эти качества героя в значительной степени и определяют своеобразие лирики Лермонтова.

В результате проведенного анализа стихотворений трех русских поэтов первой трети XIX века мы пришли к следующим выводам:

Поэт — носитель «дара богов» на земле. Он посредник между людьми и богом, и, в силу этого, тяжела и неодно-

значна его участь. О трагическом недопонимании поэта «толпы» пишут Пушкин и Лермонтов. У Жуковского этот мотив звучит слабее.

Все трое: и Жуковский, и Пушкин, и Лермонтов типологически сходны в понимании сущности природы поэзии как «дара богов». У Жуковского это обозначено как «присутствие создателя в создании», у Пушкина «божественный глагол», у Лермонтова «неба звуки».

Высшее, небесное, божественное начало поэзии акцентировано в равной степени у всех трех романтических поэтов.

Пушкин, в отличие от Жуковского и Лермонтова, подчеркивает еще роль любви в появлении вдохновения. Состояние влюбленности в женщину — это, по мнению Пушкина кратчайший путь к рождению стихов. («Я помню чудное мгновенье»).

Важной вехой на пути романтизма к реализму было творчество М. Ю. Лермонтова (1814–1841), отразившее трудное время — погибшие надежды и наступившее после событий 14 декабря 1825 г., разочарование. Неприятие поэтом окружающей действительности приобретало ярко выраженный социальный характер.

Заключение

В последние предреформенные десятилетия развитие художественной культуры характеризовалось движением от романтизма к реализму. В литературе это движение связано с именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Поэты-романтики много сделали для художественного перевода. По существу, они впервые познакомили русского читателя с произведениями современных западно-европейских и античных писателей.

Тема предназначения поэта — вечная тема. Взгляд в прошлое, а именно в образы классических русских поэтов, на наш взгляд, поучителен сегодня. Идеальные образы стихотворений, созданные около 200 лет назад, не утратили своей поучительности для последующих поколений. И сегодня поэт должен «жечь глаголом сердца людей» и быть «невольником чести», соответствуя это высокому и гордому званию — поэт.

Литература:

1. Библиографический словарь «Русские писатели» в 2-х ч. — М., 1990
2. Бонди, С. М. О Пушкине Статьи и исследования. — М., 1983
3. Бессараб, М. Л. Жуковский В. А. Книга о великом русском поэте. — М., 1975
4. Манн, Ю. В. Поэтика русского романтизма. — М, Наука., 1976
5. Коровин, В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. — М., 1973

Symbolism in literature

Юсупова Шахида Батировна, старший преподаватель
Бухарский инженерно-технологический институт (Узбекистан)

Yusupova Shakhida Batirovna, senior teacher
Bukhara engineering-technological institute

This article focuses on the different ways of using and recognizing symbols in literature. However, not all symbols have identifiable meanings and understood. Poets can use even conventional symbols in special contexts that force readers to reconsider or abandon traditional meanings. This is described with much details and examples and at the end of each case there is given the concluding opinion of the author.

Key words: *symbolism, to be defined, representation, reality, reference, understood, symbols, cultural, national, religious, psychological, origin, many sources, different times, flower, perfect, state of being, readers, position of importance, frequent recurrence, narrative, dialogue, author, research.*

A symbol is something that represents something else by convention, habit, resemblance, or association. Symbols in literature have specific referents.

The word «symbol» is derived from the Greek *symbolon* and was originally political and not literary. *Symbolon* described a group of words that made up a treaty or a contract. The problem was that each of the contractees attached different ideas to the words they agreed to approve. Inasmuch as the symbols a writer uses may mean different things to different people, the problem of understanding symbols still exists. But they are, as D. H. Lawrence defines them, «organic units of consciousness with a life of their own, and you can never explain them away, because their value is dynamic, emotional, belonging to the sense-consciousness of the body and soul, and not simply mental. An allegorical image has meaning.»

Perhaps we can simplify the definition to correspond with the one in the first paragraph of this section: symbolism can be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another. «It is easier,» Plato wrote, «to say what a thing is like than what it is», so we think of someone «running like the wind», which is only to say, very fast.

There are times when the major symbol of a story may be found in the title, which may also supply the theme. We recognize the symbols by the position of importance they hold in a story, and by their frequent recurrence, either in the narrative or in dialogue. The author *intends* for the research to understand the symbols he or she uses, for they may be the clue to understanding the story itself.

We all understand certain common symbols-rainbows, daybreak, a cross, a flag, and others-by symbols are drawn from nearly every field of human endeavor and have come into literary use from many sources and at different times. The lotus flower, for example, may symbolize perfect form or perfect state of being to Asian readers, but not necessarily to British readers. Steel may symbolize automobiles to a reader in Detroit, but may symbolize an ax to a reader in central Africa.

In addition to the widely understood symbols, there cultural, national, religious, and psychological symbols. Whatever the origin of a symbol, if it finds its way into the English language, it enriches literature and, naturally, extends the number and kinds of symbols that can be used.

Jean Toomer's *Cane* (1923) explored symbolism through the dream of a character, Esther:

Another dream comes. There is no fire department. There are no heroic men. The fire starts. The lovers on the corner form a circle, chew their tobacco faster, and squirt juice just as fast as they can chew. Gallons on top of gallons they squirt upon the flames. The air reeks with the stench of scorched tobacco juice. Women, fat, chunky Negro women, lean scrawny white women, pull their skirts up above their heads and display the most ludicrous underclothes. The women scoot in all directions from the danger zone. She alone is left to take the baby in her arms. But what a baby! Black, singed, woolly, tobacco-juice baby-ugly as sin. once held to her breast, miraculous thing: its breath is sweet and its lips can nibble. She loves it frantically.

The symbols here have to do with sex, race and desire; they also relate to Esther's madness. We have only to think of the language Toomer has used: fire (and there is no fire department to quench the flames); the men forming a circle chewing tobacco so they can squirt juice, (brown) tobacco juice, scorched tobacco juice, tobacco-juice baby; the women rising their dresses, but only Esther is left to take (bear) the baby, which is transformed because the alone is capable creating that transformation.

The conscious infusion of psychological symbols was taking place at the time Toomer was writing, but it is important to remember that symbolism is not meant to intimidate the reader; rather it is used to add depth to the story and theme.

Allegory, related to symbolism, while often used in a religious context, is a representation of things or ideas that themselves hold deeper meaning. The story of Prometheus is an example of allegory. Metaphor, another relative of symbolism, is a figure of speech in which one thing is substituted for another.

other. hamlet, is considering whether or not «To take up arms against a sea of troubles», utters a Shakespaean metaphor.

The stories in this section (as in many others) provide symbols in their titles. In each, the dominant symbol is used effectively to convey several meanings, all of which relate to the theme. Although symbolism is the literary tool most under discussion here, note also the presence of irony, tone, and mood, the uses of plot, point of view, character, subject and theme. When symbols do exist (and Flannery O'Connor was one of many writers who warned against our tendency to «strain the soup too thin» by hunting for symbols everywhere), they add yet another dimension to the technically complex world of short fiction.

We know that symbol may be defined as something that stands for other than what it is. For example, the plumbing in Kay Boyle's «Astronomer's Wife» means more than what it literally is; it stands for the earthy, sensual part of the main character's personality. In a similar way, symbolism in a poem radiates beyond the thing toward other levels and varieties of meaning. Often a symbol in a poem may be readily understood because it has become a part of common cultural knowledge: a cross symbolizes Christ; a rose, beauty; an American flag, patriotism. Yet symbolism in poetry also can be complex and demanding, forcing us to use our best critical faculties to discuss broader meanings in objects, persons, conditions, and things.

With a conventional poetic symbol or with symbolism that we can easily understand we readily detect highly charged meaning in an image. This rich suggestiveness, pointing toward added meaning or value in a word, reflects the connotative power of language — the ability of words to mean more than they denote. Yet the importance of a conventional symbol is that it has a similar effect on all of us. The conventional symbol is like a sign pointing directly from the object to something else that is clearly suggested. The rose has functioned traditionally in this manner, as in Robert Burns's «A Red, Red Rose» or the following well-known poem, «Song» by Edmund Waller:

Go, lovely rose!
Tell her that wastes her time and me
That now she knows.
When I resemble her to thee.
How sweet and fair she seems to be.
Tell her that's young
And shuns to have her graces spied
That hadst thou sprung
In deserts, where no men abide.
Thou must have uncommended died.
Small is the worth
Of beauty from the light retired:
Bid her come forth.
Suffer herself to be desired.
And not blush so to be admired.
Then die! that she
The common fate of all things rare
May read in thee:

How small a part of time they share
That are so wondrous sweet and fair!

Here the fragile and transitory beauty of the rose is likened by the speaker to his beloved's beauty: and Waller apostrophizes the flower in order to advance a conventional thesis that his own rose, his beloved, should «suffer herself to be desired» before her «rare» beauty fades.

Not all symbols, however, have meanings so readily identifiable and understood. For one thing, poets can use even conventional symbols in special contexts that force us to reconsider or abandon traditional meanings. William Blake, especially, has a penchant for altering traditional symbolic meanings. In «The Sick Rose», he offers a strikingly new symbolic context for this much-used flower:

O rose, thou art sick
The invisible worm
That flies in the night
In the howling storm
Has found out thy bed
Of crimson joy.
And his dark secret love
Does thy life destroy

Why is the rose sick? And who or what is the «invisible worm?» In this poem we are forced to mediate between two major symbols in order to arrive at any interpretation. Nevertheless, it is the overall context of the poem that permits us to fix symbolic meaning. The rose — which might symbolize love, beauty, innocence, sexual purity, or this entire constellation of ideas is being attacked by the destructive agent or force symbolized by the worm. Violation, notably of a sexual nature, is the normative or standard context, forcing us to read the poem in a despairing, potentially tragic way.

Even when there is a *range* of meaning associated with a symbol, we can usually set this range and work within it in order to understand the poem.

Another problem involved in understanding poetic symbolism is that it often overlaps with or is reinforced by imagery, metaphors, and allusions. An image, for instance can be repeated in a poem, forming a pattern of persistent symbolic meaning. The following poem by Emily Dickinson reflects the way in which image, metaphor, and symbolism blend within each other:

«Thas warm — at first-like Us —
Until there crept upon
A Chill — like frost upon a Glass —
Till all the scene — be gone.
The forehead copied Stone —
The Fingers grew too cold
To ache-and like a Skater's Brook —
The busy eyes-congealed —
It straightened-that was all —
It crowded Cold to Cold-
It multiplied indifference —
As Pride were all it could —
And even when with Cords —
'Twas lowered, like a Weight —

It made no Signal, nor demurred,
But dropped like Adamant.

In this remarkable tracing of the process whereby death encroaches upon life, Dickinson employs images of coldness and rocklike hardness to suggest death, reinforcing the image with metaphorical language. Yet it might be argued that the *degree* to which Dickinson stresses these qualities forces us to interpret the images symbolically. She is, of course, speaking very literally as well, but the importance

that she invests in a particular portion of imagery makes us suspect that Dickinson also wants the poem to possess symbolic power.

When dealing with the most common and obvious poetic symbols or the most unusual and complex, we must be prepared to explain and assess a symbol's contribution to the richness of meaning in a poem. In these fine examples of the way in which poets employ symbolism and technical resources to vary and complex meaning.

References:

1. Arthur W. Biddle, Toby Fulwiler. Reading, writing and the study of literature. Random House, New York, 1989.
2. John Savage. Teaching, Reading, Using literature. Boston College, Brown and Benchmark Publisher, 1994.
3. The McGraw Hill, Gilbert H. Muller, John Williams. Introduction to Literature. Second Edition. 1995.
4. The McGraw Hill. Robert DiYanni, Kraft Rompt. Book of Fiction. 1995.

Некоторые особенности и черты реализма в произведениях Джейн Остен

Юсупова Шахида Батировна, старший преподаватель
Бухарский инженерно-технологический институт (Узбекистан)

В данной статье рассматриваются особенности произведений Джейн Остен. Анализируется ее мастерство стиля описание обыденных историй XVIII–XIX веков психологически пронизанными изящной иронией искусства.

Ключевые слова: образ, представительница, просветительский роман, лиризм, моральная позиция.

Творчество Джейн Остен (Jane Austen, 1775–1817), яркой и своеобразной писательницы, жившей на рубеже XVIII и XIX веков, представляет собой интересную страницу в истории английского романа. Крупнейшая представительница позднего английского Просвещения Джейн Остен до сего дня пользуется заслуженной известностью как тонкий мастер просветительского реалистического романа, великолепный стилист и психолог.

Джейн Остен родилась в декабре 1775 года в Стивен-тоне, в небольшом селении графства Гемпшир, где отец ее был священником. Жизнь ее была короткой и небогатой событиями. Все свои годы она провела в провинции, лишь изредка и ненадолго наезжая в Лондон. В 1817 году Джейн Остен умерла от неизвестной мучительной болезни.

Обычно исследователи делят творчество Джейн Остен на два периода: первый, когда были созданы романы «Чувства и чувствительность», «Гордость и предубеждение», «Нортенгерское аббатство» и поздний, или зрелый, когда она написала «Менсфилдский парк», «Эмму», «Доводы рассудка». Это деление, однако, довольно условно.

При жизни писательницы были опубликованы четыре ее романа, выдвинувшие ее в первые ряды английских литераторов тех лет, — «Чувства и чувствительность» («Sense and Sensibility», 1811), «Гордость и предубеждение» («Pride and Prejudice», 1813), «Менсфилдский парк» («Mansfield Park», 1814) и «Эмма»

(«Emma», 1816). Они выдержали несколько переизданий в Англии и неоднократно переводились на французский язык. В 1818 году появились посмертные издания двух последних ее романов — «Нортенгерское аббатство» («Northanger Abbey») и «Доводы рассудка» («Persuasion») [1].

Джейн Остен решительно опередила свое время. В эпоху господства романтизма творчество этой писательницы, рассказывающей не о демонических героях и бурных страстях, а всего лишь о жизни английской провинции, осталось, по сути дела, незамеченным, а потому и не оцененным по достоинству. «Гордость и предубеждение», впоследствии самый известный роман Джейн Остен, издатель отверг, сочтя его скучным и незначительным. Мало что изменилось и в середине XIX в, Диккенс не подозревал о существовании Джейн Остен, Шарлота Бронте высказалась о ней весьма уничижительно: «Точное воспроизведение обыденных лиц, тщательно огороженные и ухоженные сады.... Ни одного яркого образа. Ни одного дикого ландшафта. Там нет свежего воздуха, голубых гор, суровых скал.... Возможно, она разумна, реалистична, ... но великой она быть не может» [2].

Судьба романов Джейн Остен необычна. Несмотря на неизвестность, которой они пользовались в начале XIX века, творчество ее все же оставалось в значительной мере в тени. Вальтер Скотт и романтики, затмили писа-

тельницу в глазах ее современников. Позже произведения великих романистов XIX века почти полностью вытеснили Джейн Остен из памяти ее соотечественников. Лишь в начале XX столетия в Англии снова оживать интерес к романам писательницы: появились первые работы, посвященные ее жизни и творчеству. Популярность Джейн Остен возрастает с 30-х годов нашего века. Только за последние несколько лет в Европе и Америке опубликованы десятки биографий и исследований, посвященных отдельным ее романам и всему творчеству в целом; вышло в свет полное собрание сочинений и писем Остен, снабженное подробным комментарием крупнейшего из ее биографов Р.В. Чэпмена (R.W. Chapman), видного современного литературоведа; снова и снова печатаются ее романы; издаются новые переводы на французский, немецкий, испанский, итальянский, финский и другие языки.

Однако и в XIX в. нашлись ценители таланта Джейн Остен. Саути писал, что в романах Остен «больше верности природе и подлинного чувства, чем в любом другом произведении ее века», восхищалось ею Колридж, историк и блистательный стилист Маколей, известный критик Генри Льюис. Но самое пронзительное суждение принадлежит первому критику Джейн Остен Вальтеру Скотту, опубликовавшему в 1816 году рецензию на «Эмму». «Создательница современного романа, события которого сосредоточены вокруг повседневного уклада человеческой жизни и состояния современного общества», — таков был восторженный отзыв Скотта [3].

С его точки зрения «Эмма» показывает «глубокое знание человеческого сердца, и это знание поставлено на службу чести и добродетели». Скотт отмечает, что Джейн Остен изменила движение романа «от романтического вымысла» в сторону реальной жизни, и пронзительно добавляет, что в этом ей, безусловно, принадлежит пальма первенства. Скотта поразила умение писательницы быть столь верной природе, ее умение подмечать и точно описывать события обычной жизни. Он ставит автора «Эммы» выше Марии Эджуорт, подчеркивает, что она уникальна в своем изображении жизни среднего класса. Да, соглашается Скотт, в «Эмме» мало действия, но внимание читателя от этого нисколько не ослабевает» [4].

Немало восторженных замечаний о ее романах находим мы также в его письмах и дневниках. Восхищаясь ее мастерством, он писал: «Снова, вот уже по крайней мере в третий раз, перечитал превосходно написанный роман мисс Остен «Гордость и предрассудки». Эта молодая дама обладает талантом воспроизводить события, чувства и характеры обыденной жизни, талантом самым замечательным из всех, которые мне приходилось встречать».

Оценку, данную Скоттом, через несколько десятилетий повторит благородная ученица Джейн Остен Джордж Элиот: «Знание писательницей мира, ее особый такт, с которым она описывает своих героев, заставляет меня вспомнить художников фламандской школы».

Если буржуазная критика стремится изобразить Джейн Остен защитницей добропорядочной и благонамеренной ограниченности, замалчивая критическую направленность лучших ее произведений, то прогрессивные литературоведы Англии сумели достаточно убедительно показать значительность творчества писательницы. Арнольд Кеттл (A. Kettle), английский литературовед-марксист, в своем двухтомном исследовании по истории английского романа указывает на глубокий общественный смысл произведений Джейн Остен. Как справедливо отмечает Арнольд Кеттл, она была последней представительницей просветительского романа XVIII века в Англии. Это относится не только к внешним особенностям и приемам ее творчества. «Джейн Остен принадлежит XVIII веку, — пишет Арнольд Кеттл, — мир, в котором она живет, это мир, установленный английской революцией XVII века».

Как и произведениям многих английских романистов XVIII века, выступивших на сцену после буржуазной революции, романам писательницы присуща особая атмосфера прочности и устойчивости, уверенности в окружающем мире. Такое мироощущение в годы огромных общественных потрясений, когда жила Джейн Остен, не могло не наложить печать известной ограниченности на все ее творчество. Современница французской революции 1789–1794 годов и наполеоновских войн, свидетельница больших социальных волнений в самой Англии, Джейн Остен не понимает, что в муках и кровопролитиях начала XIX века происходит становление нового порядка. Действие ее романов замкнуто стенами английской дворянской усадьбы XVIII века. Рамки ее произведений по сравнению с широкими полотнами романистов XVIII века (Генри Фильдинга, Тобайаса Смолетта) значительно сужены. В романах Джейн Остен мы встретим конюхов и браконьеров, служанок и простолюдинов, не услышим образной народной речи, не увидим конфликтов между привилегированной верхушкой и трудовым людом страны. Джейн Остен рисует только провинциальное английское дворянство. Но можно смело сказать, что по тонкости иронии, по верности реалистической детали, по глубине проникновения в психологическую суть характеров писательница не имеет себе равных в английской литературе того времени. На страницах своих произведений Джейн Остен изображает повседневную жизнь, простые события и чувства. В ее романах никогда не происходит ничего необычайного, из ряда вон выходящего. В них нет ни таинственных смертей, ни загадочных характеров, ни внезапных откровений, ни страшных тайн. Герои ее произведений едят, пьют, навещают друг друга, болеют, читают, любят, интригуют. Мир романов Джейн Остен — это мир обычных мужчин и женщин, молоденьких девушек, мечтающих о замужестве, повес, гонящихся за наследством почтенных матрон, отнюдь не блистающих умом, себялюбивых и эгоистичных красавиц, думающих, что им позволено распоряжаться судьбами других людей. Хотя этот мир лишен таинственности, но отнюдь не безоблачен. Здесь властвуют эмоции, случа-

ются ошибки, порожденные неправильным воспитанием, дурным влиянием среды. Джейн Остен смотрит на этот мир и на своих героев иронично. Она не навязывает читателям моральной позиции, но сама никогда не выпускает ее из поля зрения.

Не надо обманываться и мнимым добродушием Остен: она не совсем такая добрая писательница. Она все видит, все подмечает, но из-за того, что она подает свои наблюдения в изящной, отточенной, иронической форме, трудно увидеть глубину раны, которую наносят ее точные жальющие слова. Она не проповедница, но исповедь доказывает на страницах своих внешне таких простых, даже незатейливых книг, что морально не то, что узаконено этическими канонами времени, морально лишь то, что соответствует личному нравственному представлению человека. А каждый человек у Остен самоценен. Это внимание к простому, каждодневному и отличает Джейн Остен от ее современников — Джорджа Г. Байрона с его страстным протестом против «респектабельного» общества, Перси Б. Шелли с его философской глубиной и социальной сатирой, «озерной школы» с ее умозрительностью, лиризмом и увлечением таинственным, мастера исторического романа Вальтера Скотта.

Скотт первый отметил новый тип реализма Джейн Остен, хотя само понятие «реализм» появилось в английском литературном словаре только в 1840 году. Его статья не была подписана, но все знали, кто ее автор. Оценка Скотта приободрила Джейн Остен и уже в «Дорогах рассудка» она весьма почтительно упомянула своего рецензента хотя как известно, не всегда соглашаясь с ним в вопросах искусства.

Но ведь «Отцом современного романа» Байрон, Бальзак, Стендаль, Белинский считали самого В. Скотта. В XIX веке, как, впрочем, и в первой половине XX, никому и в голову не пришло подвергнуть сомнению приоритет Вальтера Скотта.

Литература:

1. Джейн Остен «Гордость и предубеждение». Москва, 1961 г.
2. R. W. Chapman. «Jane Austen. A critical bibliography», Oxford, 1953.
3. Писатели Англии о литературе. XIX—XX вв. Сборник статей. Москва. 1981 г.
4. Джейн Остен. Собрание сочинений. 1-том. Москва, 1988 г. 659-660-стр.
5. Jane Austen «Emma». Everyman's Library 1991.

Существует немалая путаница в датировке романов Джейн Остен, которые имеют две, а то и три «даты написания». Ее романы, как правило, становились известны публике через много лет после их создания. Например, роман «Гордость и предубеждение» писался в 90-е годы XVIII в, а вышел только в 1813 г. Похожая судьба у «Нортенгерское аббатство». Работу над рукописью Остен начала в 1798 г, опубликован роман был только после смерти писательницы в 1818 г. Восстановив истинную последовательность событий, можно сделать вывод, что в Англии не в 10—20 годы XIX в, но в 90-е годы XVIII столетия начал складываться новый тип реалистического искусства, видящего и запечатлевающего неразрывную связь между личностью и обществом постигающего личность в постоянном движении, развитии, открывающего новые по сравнению с уходящей эпохой, более «правдоподобные» формы повествования.

Для столь раннего становления реализма были особые литературные условия. Во Франции реализм заявил о себе как о самостоятельном литературном направлении после эпохи романтизма, взорвавшего своей эстетикой эстетику Просвещения. Иная картина наблюдалась в Англии. Здесь романтизм оформился в эстетическую систему к 1798 г — дата выхода манифеста английского романтизма, предисловия Вордсворта и Колриджа к «Лирическим балладам». Но уже к этому времени, то есть параллельно с романтизмом и сохраняя преемственность по отношению к просветительскому реализму, начал складываться, как раз в творчестве Джейн Остен, новый тип реализма.

Творчество «несравненной Джейн», как назвал ее Вальтер Скотт, продолжает быть живой традицией и на исходе XX в, а ее суждения о романе, произведении, в «котором выражены сильнейшие стороны человеческого ума», и дано «проникновеннейшее знание человеческой природы», не потеряли своего знания и в сегодняшних литературных битвах.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Тип героя-праведника в творчестве Н.С. Лескова (на примере рассказа «Несмертельный Голован»)

Кашкарева Алена Петровна, преподаватель;
Щелкунова Анастасия Сергеевна, студент
Сургутский государственный педагогический университет

В статье рассматриваются вопросы, связанные с особенностями изображения типа героя-праведника в творчестве Н.С. Лескова (на примере рассказа «Несмертельный Голован»). Анализируются отдельные элементы поэтики персонажного образа; приводятся черты, характерные для лесковского праведника; делается вывод о том, что праведничество — это путь развития, эволюции, преображения героя.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, герой-праведник, русская литература.

Тип героя-праведника входит в русскую классическую литературу во второй половине XIX века. Этот образ появляется в творчестве И.С. Тургенева («Живые мощи»), Н.А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо»), Ф.М. Достоевского («Идиот», «Сон смешного человека»), занимая важное место в художественном сознании эпохи. Герои праведники становятся воплощением национально-традиционных ценностей и обычно запечатлеваются русскими писателями в ореоле святости. Творчество русских писателей XIX века в целом представляло собой опыт художественного моделирования мира праведничества.

Попытка изобразить человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положена в основу всех произведений о праведничестве, в том числе и в основу произведений Н.С. Лескова.

Праведники Н.С. Лескова, праведничество — феномен русской литературы, в основе которого вера в идеал, в высшую правду. Смысл жизни праведники Н.С. Лескова видят в деятельной нравственности. Главное, что определяет их поведение в жизни — служение живому делу. Ежедневно его герои совершают незаметный подвиг доброго участия и помощи ближнему.

Герою-праведнику Н.С. Лескова присущи следующие черты:

- отрешённость по отношению к вещам материального мира;
- чувство справедливости и чувство долга перед людьми;
- сострадание;
- борьба за народную правду.

Желая воплотить в героях-праведниках наиболее общие черты нравственных принципов, столь необходимых, по мнению Лескова, для человеческого благоденствия. Как отмечает В. Троицкий, писатель «воссоздавал

своих героев как живые лица, в характерах которых переплетаются обыденные интересы и жажда лучшего» [4, с. 71]. Герой-праведник — воплощение русского народа. Говоря, например, о Левше, сам Лесков соглашается с мыслью, что в этом произведении, «где стоит «Левша», надо читать «русский народ» (XI, с. 20), а о Несмертельном Головане заявляет в начале рассказа: «Он сам почти миф, а история его — легенда» [3, с. 351] — на примере образа Голована можно проследить, как раскрывается образ лесковского праведника.

Сразу обращает на себя внимание название текста. Некоторые критики (А.И. Фаресов, К.Ф. Головин и др.) интерпретировали это свойство поэтики как «оригинальничанье». Семантика названия данного рассказа раскрывается в прозвище, данным Головану народом. Оно «не выражало насмешки, и отнюдь не было пустым, бессмысленным звуком — его прозвали несмертельным вследствие сильного убеждения, что Голован — человек особенный; человек, который не боится смерти» [3, с. 351]. «Несмертельный» значит бесстрашный, мужественный; человек, который пойдет на риск: «безбоянно входил в зачумленные лачуги и поил зажаренных не только свежеею водою, но и снятым молоком... шнырял из лачужки лачужку, чтобы промочить из склянницы засохшие уста умирающих или поставить мелом крест на двери» [3, с. 366].

Начиная со слов: «Он сам почти миф, а история его легенда» [3, с. 351], автор заявляет о своём герое, как о выдающейся личности из народа, способной на такие поступки-подвиги, после исполнения которых, о ней помнили и говорили даже после смерти. С первых страниц рассказа, с первой главы автор знакомит нас с праведным героем, детально описывая его внешность и уже совершенные подвиги Голована: «В нем было, как в Петре Ве-

ликом, пятнадцать вершков; сложение имел широкое, сухое и мускулистое; он был смугл, круглолиц, с голубыми глазами, очень крупным носом и толстыми губами <...>. Спокойная и счастливая улыбка не оставляла лица Голована ни на минуту: она светилась в каждой черте, но преимущественно играла на устах и глазах, умных и добрых, как будто немножко насмешливых. Другого выражения у Голована как будто и не было» [3, с. 353–354]. Стоит обратить внимание на цвет глаз героя: легко провести параллель с небесной символикой, с природой — органичным для праведников пространством. Еще одной ключевой чертой во внешности является улыбка Голована. Она спокойная и счастливая, это говорит о созвучии внутреннего мира героя с миром внешним, реальным. Голован живёт в гармонии: улыбка спокойная, от того и счастливая. Автору удаётся убедить читателя в высоконравственности главного героя, наделяя его внешность чистыми и сильными чертами. В образе Голована проявляется смирение. Смирение — это скромность духа; отсутствие гордыни.

На страницах рассказа Лесков-писатель раскрывает тему религиозных убеждений главного героя. Голован не боится смерти и бескрайне добр по отношению ко всем людям без исключения: «Приходили к нему, бывало, какие-то простые люди — всегда за советами» — Голован никогда не отказывал в своей помощи. Он был народным любимцем, его все знали, уважали и любили: «Вынимал соленым огурцом жар из головы, отлично «воду показывал» (то есть место, где можно рыть колодец), в народе был чем-то вроде нотариуса, потому как слыл справедливым человеком» [3, с. 372]. Это особенности характера, которые сложились под влиянием веры.

Как и все лесковские «праведники», Голован «сумнителен в вере» [3, с. 373]: «И, наконец, сами обстоятельства ставили Голована в несколько странное положение: неизвестно было — какого он прихода <...> Всегда отвечал — Я из прихода творца-вседержителя, — а такого храма во всем Орле не было» [3, с. 375] Творец-вседержитель есть Бог. Тем самым автор указывает на принадлежность героя к Всевышнему, на связь с миром небесным (но при этом в тексте не даётся конкретного указания религии, главное — вера в Бога, служение идеалу, но, все же, когда разговор заходил о вере, Голован отвечал уклончиво и неясно, что ходил к отцу Петру в Борисоглебский собор «совесть проверять» [3, с. 375])).

Праведность Голована проявляется и в его отношении к Павле, своей сожительнице. Все удивлялись: почему он не женится на Павлагеюшке. Но, как оказалось, до конца дней своих Голован оставался девственным, а с Павлой они «жили по любви совершенной... — ангельски» [3, с. 396]. Любовь Голована и Павлы чиста, непорочна, они свято оберегают друг друга, а отношение героя к любви во многом объясняет особенности его мировоззрения.

С помощью такого наивно-детского понимания Голованом происходящего автор доносит до нас легенды о главном герое, что дает возможность писателю воссо-

здать этот мир загадочной русской души. Личное повествование помогает усилить изображение исторического и бытового фона. Подлинное знание народной жизни демонстрирует автор, не приукрашивая действительность: «Смерть шла об руку с голодом и друг друга поддерживали. Голодающие побирались у голодающих, больные умирали «борзо», то есть скоро, что крестьянину и выгоднее. Долгих томлений не было, не было слышно и выздоравливающих» [3, с. 363]. Жизнь русского народа состояла из бесконечных забот и бед. Крестьянам не к кому было обратиться, они искали поддержки и нашли опору в образе обычного русского человека — в Головане.

На протяжении всего произведения Голован остаётся загадочным героем, интригуя читателя. Н.С. Лесков открывает завесу тайны только в конце произведения, подчеркивая праведность самого героя. Мы узнаём, что все поступки, совершённые Голованом, обусловлены естественными причинами. Резал ногу, не потому, что хотел излечить народ от эпидемии, а потому что сама смертоносная болезнь, сам «пупырух» [3, с. 363] его одолел, и таким образом он избавился от него. Был девственным, и с Павлой жил «по любви совершенной» [3, с. 396]. «Исцеленного Фотей» не выдал по причине любви к Павле, так как это вовсе не Фотей был, а законный муж Павлы. Т. е. можно заметить, природное/интуитивное понимание жизни, согласно Священному Писанию и из-за это совершенство Голована на грани святости: «строгостью к себе и снисходительностью к другим достигший высоты совершенного самоотвержения» [3, с. 396].

Исследователь творчества Н.С. Лескова В.А. Гебель выразила свое понимание лесковского мирозерцания: «Лесков в большом и малом выражал свой взгляд на русское начало. Для писателя типы и лица черноземной России представляли особый интерес как проявления русского характера. Всеохватывающий взгляд художника позволял изображать настоящую правду...» [1, с. 90].

В своём творчестве Н.С. Лесков большое значение уделял культуре и жизни русского народа, затрагивал тему героизма и одарённости простого русского народа. «Несмертельный Голован» — произведение, пропитанное народным русским духом со всеми его достоинствами и недостатками. Как писал М. Горький, «он [Лесков] любил Русь всю, какова она есть, со всеми нелепостями её древнего быта, любил <...> народ и вполне искренно считал его «способным ко всем добродетелям», но он любил все это, не закрывая глаз <...>. В душе этого человека странно соединились уверенность и сомнения, идеализм и скептицизм» [2, с. 233].

На протяжении всего произведения Несмертельный Голован проявляет себя так, что его можно назвать святым. Голован — бывший крепостной, человек огромной физической силы, обладающий незлобивой нежной натурой. Его образ вырастает в символическую фигуру народного подвижника, жертвующего собой для страдающих крестьян во время народного бедствия — чумной эпидемии. Лесковское праведничество — не синоним святости. Пра-

ведничество — это путь развития, эволюция от грехопадения к нравственному идеалу. В своих произведениях Лесков ярко отразил данный принцип, который составляет основу праведничества. Лесковский праведник всегда дея-

тельно добр. Его религия — религия добрых дел. В жизни праведник незаметен, невиден, скромн, в глазах обывателей он непрактичен, смешон, но ежедневно, ежечасно он творит добро, спасаясь сам и спасая людей.

Литература:

1. Гебель, В. А. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории/В. А. Гебель. — М.: Сов. писатель, 1945. — 319 с.
2. Горький, М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 24. Статьи, речи, приветствия (1907–1928)/М. Горький. — М.: Худож. лит., 1949–1955. — 480 с.
3. Лесков, Н. С. Собрание сочинений: в 11 т./Под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума/Н. С. Лесков. — М.: ГИХЛ, 1956–1958. — Т. IV. — 558 с.
4. Троицкий, В. Ю. Лесков-художник/В. Ю. Троицкий. — М.: Наука, 1974. — 216 с.

Свет как «первометафора» русской литературы XVIII века

Харлушина Алла Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель
Ярославский государственный университет имени П. Г. Демидова

Практически все поэты XVIII века стали проводниками проСВЕТительских идей. Не случайно в основании большинства классицистских текстов лежит идея света, представленная во всем ее многообразии («свет», «сияние», «блеск», «ясность», «солнце», «заря», «восход» и т. п.). «Световой» сюжет организует внутренний смысл произведений Ф. Прокоповича, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина, В. В. Капниста, М. Н. Муравьева, А. Н. Радищева и др. Рассмотрим подробнее эту закономерность.

Одним из первых авторов начала XVIII века, в произведениях которого активно разворачивался «световой» сюжет, был Феофан Прокопович. Новое (петровское) время автор воспринял как эпоху «солнца» и «света», в свою очередь, прошлое отождествляется им с «печальной ночью». При этом важно обратить внимание на следующую деталь текста: «свет» оказывается неотделим от настоящего времени:

Прочь уступай, прочь,
Печальная ночь!
Солнце всходит,
Свет возводит,
Радость родит.
Прочь уступай, прочь,
Печальная ночь!
Коликий у нас
Мрак был и ужас!
Солнце Анна возсияла,
Светлый нам день даровала [5, С. 277].

«Световые» метафоры оказываются важной составляющей поэзии В. К. Тредиаковского. Поэт славит Россию, восхищается ее богатством и величием:

Россия мати! **Свет** мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный,

Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небо российску ты **солнце** ясно! [3, с. 20]

.....
Ты собой скипетр твой украсила,
И лицом **светлым** венец почтила [3, с. 20].

.....
Коль в тебе **звезды** все здравьем **блещут**! [3, с. 21]

По Тредиаковскому, Россия и есть свет. За этим уподоблением скрывается идея Святой Руси, то есть Руси, обладающей божественной благодатью.

Многочисленные вариации «светового» сюжета характерны для оды А. П. Сумарокова. «Антитеза «свет-тьма» — самый модный образ эпохи: человек побеждает тьму старины, символизирующей неверие, обскурантизм, невежество, ради света знаний, нового, того, что <...> несет счастье и славу России» [1, с. 159]. В сумароковской «Оде императрице Елизавете Петровне 25 ноября 1743 года» видим, как поэт использует данное противопоставление, сравнивая время до-царствования Елизаветы с ее приходом к власти:

Тобой восшел наш **луч полдневный**
На **мрачный** прежде горизонт,
Тобой разрушен облак гневный,
Свирепы звезды пали в понт [9, с. 49].

.....
Тобою правда днесь **сияет**,
И милосердие цветет,
Щедрота скипетром владает
И всех сердца к себе влечет [9, с. 51].

Великие преобразования, начатые Петром I, а затем подхваченные его дочерью Елизаветой, стали для Сумарокова символами света, прогресса, символами новой России. Соответственно, символами невежества, мрака, тьмы Сумароков считает время хаоса, когда трон пустует и некому править Россией.

Описываемый нами мотив присутствует также в одах В.В. Капниста и В.И. Майкова. В оде В.В. Капниста «На истребление в России звания раба Екатериною второю, в 15 день февраля 1786 года» мир светится, блестит и сияет благодаря царице, несущей России славу, а российскому народу — свободу:

Красуйся, счастлива Россия!
Восторгом радостным пыла;
Встречая времена **златые**,
Главу цветами увенчай;
В порфиру **светлу** облекися [6, с. 392].

.....
Теперь, о радость несказанна!
О день, **светляе** дня побед!
Царица, небом ниспослана,
Неволи тяжки узы рвет [6, с. 393].

.....
А ты, которая свободу,
Как животворный **свет**, даришь!
Знай, что российскому народу
Ты вечну славу цепь принять велишь [6, с. 394].

Не менее ярким мотив света предстает и в одах В.И. Майкова. Царица Екатерина представлена поэтом в красивом солнечном облике. Деяния монархини соотносятся с солнечным лучом, «лиющим» миру свет:

Она суд с милостью спрягает,
Повинных кротко исправляет,
Заслугам мзду она дает;
Рукой науки покрывает,
Другую милость проливает,
Как **солнце луч** в пространный свет [2, с. 185].

.....
Москва красуется тобою,
Как небо **солнца** красотою,
Избавившись от грозных туч.
И таковой же ждут отрады
Твоей державы многи грады,
Да к ним **блеснет** твой **ясный луч** [2, с. 189].

Итак, видим, что использование «световых формул» на протяжении длительного времени предстает в идеологическом контексте: сам жанр оды предусматривает прославление подвигов и побед. Главные податели света, тепла и блеска (солнце, лучи) ассоциируются у поэтов в первую очередь с царским величием.

Вместе с тем, уже в 1770—1780-е гг. «световые формулы» утрачивают свою «идеологичность». Об этом свидетельствует поэтический мир Г.Р. Державина, в творчестве которого световые формулы изменяют свое значение. В его ранней оде «Фелица» встречается свет, соотносимый с восхваляемой поэтом политикой Екатерины II. Поэт, которому императрица казалась идеалом «просвещенной монархини», пишет:

Тебе единой лишь пристойно,
Царевна! **Свет** из тьмы творить [3, с. 76].

Приведенный пример можно соотносить с космогоническим мифом о рождении мира из первозданной тьмы. Екате-

рина II выступает у Державина в качестве Творца, который своими всемогущими силами способен прогнать первородный хаос и подарить миру новую, светлую жизнь.

В «Фелице» мотив света представлен развернуто:

Который оком **лучезарным**
Шутам, трусам, неблагодарным
И праведным свой **свет** дарит;
Равно всех смертных **просвещает** [3, с. 79].

.....
Но где твой трон **сияет** в мире? [3, с. 80]

Как известно, «Фелица» отличается новизной и смелостью мысли и формы. Здесь поэт соединяет похвалу с сатирой, начав тем самым «разрушение» жанра торжественной оды. Однако изменения происходят лишь в жанрообразующих элементах, а рассматриваемый нами мотив света не претерпевает каких-либо существенных изменений вплоть до 1780-х гг. Именно в это время Державин почти освобождается от условностей идеологического жанра и сосредотачивается на поисках относительно свободных от жанровых условностей форм. Предметом изображения в его творчестве становится не идеологическая реальность, а мир как таковой (насколько это вообще было возможно в пределах литературы классицизма). Отныне свет напрямую не связан с темой императорского величия, как это было в творчестве предшествующих поэтов. Свет (=сияние) становится у Державина свойством мира вообще, а не атрибутом конкретного монарха.

В последней трети XVIII века в поэзии происходит ряд существенных изменений. Зарождается новое направление — сентиментализм, характеризующийся особым вниманием к душевному миру человека. В стихотворениях поэтов-сентименталистов (М.Н. Муравьев, И.Н. Дмитриев, Н.А. Львов, Н.М. Карамзин и др.) мы также обнаруживаем «световые формулы», однако они становятся теперь менее проявленными. Так, в творчестве М.Н. Муравьева первичной оказывается метафора ночи:

Как мрачны небеса явят присутствие ночи
И томные глаза сомкну уже на сон... [7, с. 381]
Отсюда солнышко недавно закатилось... [7, с. 383]
Умолкли голоса, и свет, покрытый тьмою,
Зовет живущих всех ко сладкому покою [7, с. 389].

Дальнейшее развитие тема света нашла в стихах Кострова и Клушина. И, как считает А.В. Петров, «создавая, в сущности, солнечный «утренний» пейзаж, указанные авторы пролагали пути пейзажной лирике» [4, с. 38]. Действительно, в «Стихах на Новый 1781 год» Е.И. Костров описывает состояние природы в предвкушении нового облика:

Природа! воспрями, почувствуй силы новы,
Коль можно, хладная потщись прервать оковы
И холмы снежные низринь с высоких плеч;
Спеши себя в цветы и в мягкий злак облечь.
Се быстрый исполни через эфирны волны
Стремит с высот **лучи, сиянья** нова полны,
И **златом и серебром**, о, вышних дар щедрот!

Со временем функция «световых формул» переходит в иное качество. Свою идеологическую функцию тема света окончательно исчерпывает. Поэты все чаще используют метафоры света, чтобы передать человеческие чувства, сравнивая их с природными явлениями. Свет отныне становится признаком природного мира, а не царского величия. Сентименталисты, метафорически «освещая» мир земной, вдохновлялись повседневными впечатлениями и изображали пейзаж.

Чрезвычайно важно, что «световой сюжет» охватывает всю русскую литературу XVIII столетия, включая произведения, написанные на исходе этого времени. Даже у А. Н. Радищева в стихотворении «Осьмнадцатое столетие» весь XVIII век ассоциируется с дневным светом:

Мрачные тени создади, впереди их *солнце*;

Блеск лучезарный его твердой скалой отражен [4, с. 632].

О незабвенно столетие! Радостным смертным даруешь Истину, вольность и *свет, ясно созвездье* вовек [4, с. 632].

Ты исчисляешь *светила*, как пастырь играющих агнцев;
Нитью вождения вспять ты призываешь комет;

Луч рассечен тобой *света*; ты новые *солнца* воззвало [4, с. 633].

Итак, как мы увидели, метафора света, характерная для литературы XVIII века, восходит к идее внутреннего просветления. Свет — «символ бессмертия, вечности, рая, чистоты, откровения, мудрости, интеллекта, величия, радости и самой жизни» [8, с. 323–324]. Все эти понятия близки по духу эпохе Просвещения. Русская литература не могла не отразить высоких веяний века. Мотив света, столь образно и ярко подчеркивающий основной смысл времени (просВЕЩение), был неотъемлемым атрибутом поэтики просветителей.

Литература:

1. Буранок, О. М. Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. — М.: Флинта, Наука, 2003.
2. Майков, В. И. Избранные произведения/Вступ. ст., подгот. текстов и прим. А. В. Западова. — М.-Л.: Советский писатель, 1966.
3. Муравьев, В. «Благослови, поэт!»...: Антология поэзии пушкинской поры: Книга I. — М.: Советская Россия, 1983.
4. Петров, А. В. Оды «На Новый год», или Открытие времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века: монография. — Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского государственного университета, 2005.
5. Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. — Л.: Советский писатель, 1970.
6. Русская поэзия XVIII века/Под ред. С. Чулкова. — М.: Художественная литература, 1972.
7. Русская литература. Век XVIII. Лирика. — М.: Худож. лит., 1990.
8. Словарь символов/Д. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. — М.: ФАИР-ПРЕСС: Издат. — Торг. дом «Гранд», 2001.
9. Сумароков, А. П. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1953.

Генри Джеймс и Габриэле Д'Аннунцио: пламя страсти

Эстрина Татьяна Геннадьевна, преподаватель английского языка
НОУ «Аврора» (г. Москва)

Роман «Золотая чаша» (The Golden Bowl, 1904) — яркий образец позднего творчества Джеймса, последний законченный при жизни роман мастера психологической прозы, ставший, как считают многие джеймсоведы (Т. Тэннер, Д. Донохью, Д. Крук, С. Сиерс, Э. Ч. Уэйджнхт, О. Ю. Анцыферова), квинтэссенцией его творческого метода. Данный роман, в центре которого оказываются душевные переживания героев, поражает своей неоднозначностью. Джеймс, показывая зыбкость психологических состояний, делает зыбким и само повествование. Ощущается, что в «Золотой чаше» реализовался в полной мере весь творческий потенциал Джеймса.

Биограф Джеймса, Леон Идел, отмечает, что два других своих не менее известных романа, «Крылья голубки» (The Wings of the Dove, 1902) и «Послы» (The Ambassadors, 1903), Джеймс написал менее чем за год, тогда как на написание романа «Золотая чаша» писателю потребовалось больше года, поскольку он многократно переписывал практически каждую страницу романа, такой же напряженностью была отмечена работа над романом «Женский портрет» (The Portrait of a Lady, 1881) [5, р. 209]. Весьма показательно также, что из всех своих романов Джеймс отдавал предпочтение именно «Золотой чаше» [9, р. 218]. Следует отметить, роман что «Золотая чаша», как и боль-

шинство поздних произведений писателя, до сих пор не был переведен на русский язык, во многом ввиду того, что при переводе непременно пострадает неповторимый стиль Джеймса, выразившимся в том числе в сложном синтаксисе и расширенной синонимии. Именно благодаря самобытной манере писателя в романе создается запутанный клубок человеческих отношений. Прибегнем к методу «тщательного чтения» (*close reading*), чтобы почувствовать в полной мере обжигающее пламя страсти, а вместе с ним и атмосферу нарастающего напряжения.

Сюжет «Золотой чаши» основан на реальных событиях. Писатель записал рассказанное ему в свою записную книжку 28 ноября 1892 года, подыскивая материал для очередной новеллы. В рассказанной Джеймсу истории отец и дочь одновременно вступают в брак. Отец женится на американке, практически ровеснице своей дочери. Дочь выходит замуж за молодого англичанина. Муж дочери и молодая жена отца были не только знакомы, но и влюблены друг в друга. Молодой англичанин женился бы на своей давней знакомой, если бы у нее было состояние. Чувства молодых людей вспыхивают вновь. Отец и дочь, догадываясь о том, что происходит между их супругами, утешают друг друга, проводя вместе все время. 14 февраля 1895 года Джеймс вернулся к этому материалу, но решил, что тема измены слишком усложнит новеллу, и отложил эту идею на много лет. Почти через десять лет Джеймс обработал этот сюжет, положив его в основу «Золотой чаши» [4, р. XI–XXVII].

Роман «Золотая чаша» был впервые опубликован осенью 1904 года в Америке, а затем весной 1905 года — в Великобритании. В романе описывается клубок взаимоотношений четырех персонажей. Адам Вервер, американский миллиардер и коллекционер художественных ценностей, выдает замуж свою единственную дочь Мэгги за итальянского князя Америкго, который принадлежит к обедневшему аристократическому роду. Тот женится на Мэгги по расчету. По воле обстоятельств незадолго до свадьбы князь Америкго встречает свою давнюю знакомую, бедную девушку, американку Шарлотту Стэнт, которая оказывается подругой его невесты. История взаимоотношений Америкго и Шарлотты овеяна загадкой, но из косвенных намеков, отрывочных воспоминаний персонажей становится понятно, что Шарлотта — бывшая возлюбленная Америкго. Мэгги выходит замуж за Америкго, не подозревая о том, что его что-то связывает с Шарлоттой. Мэгги начинает чувствовать, что ее брак нарушил царившую в ее отношениях с отцом гармонию, она переживает, что ее отец слишком одинок. Несмотря на то, что Адама вполне устраивает подобное положение, он решает жениться на Шарлотте, поняв тревогу своей дочери. В результате Шарлотта становится женой отца Мэгги. Существенно, что Шарлотта и Америкго скрывают свое давнее знакомство и от Мэгги, и от ее отца.

Роман «Золотая чаша» имеет сложную композиционно-повествовательную структуру. Он состоит из двух частей: «The Prince» («Князь») и «The Princess» («Кня-

гиня»). Подобное разделение было принципиально важно для писателя. Джеймс применяет в романе излюбленную им технику «центрального сознания» [6], пытаясь «воспроизвести реальность через призму восприятия одного из действующих лиц» [1, с. 120]. В первой части романа происходящее подается через восприятие князя Америкго, во второй — через сознание Мэгги Вервер. Одной из определяющих особенностей поэтики романа является наличие безличного повествователя, который так или иначе постоянно заявляет о своем присутствии. Как правило, присутствие повествователя выражается с помощью местоимений *I* или *we* или притяжательных местоимений: «as I have said», «at the moment we are concerned with our hero», «our personage» и т.д.

Повествование в романе строится весьма специфическим образом. Чаще всего Джеймс стремится в своем романе не описать ход какого-либо события, произошедшего с персонажами, а продемонстрировать, как оно ими переживается. Иными словами, то или иное событие, о котором повествуется в романе, интересует Джеймса, в первую очередь, как пережитый его персонажами опыт. Так, читатель находит в романе обрывки диалогов и следующее за ними неразрывное повествование, которое скорее является анализом события, чем его описанием. Или же иногда в романе сообщается о том, что не было сказано вслух кем-либо из персонажей, но о чем кто-либо из персонажей размышлял.

Одним из ярких примеров тому может служить десятая глава четвертой книги. После того, как Америкго вошел в гостиную, где за несколько мгновений до этого разбилась золотая чаша (свадебный подарок Шарлотты подруге), читателя ожидает пространное отступление повествователя, который, являясь проекцией авторского «Я», дает аналитический комментарий произошедшего, предваряющий разговор князя с Мэгги. Данный способ репрезентации событий во многом определяет композиционное построение романа.

Образ Шарлотты, на наш взгляд, недооценен критиками и рассматривается всегда крайне поверхностно, а ведь именно благодаря нему Джеймсу удалось передать в своем романе ту неповторимую химию отношений, которая переворачивает жизнь героев. Шарлотта Стэнт — девушка из бедной семьи, подруга детства Мэгги. Цели и намерения Шарлотты весьма прозрачны. С самого начала становится понятно, что она приехала в надежде вернуть князя Америкго. Шарлотта уверена в себе и точно знает, чего хочет. Страсть к князю сосуществует в ней с желанием социального роста. Характеристика Шарлотты существенно отличается от других персонажей. Характеризуя Мэгги, Адама и Америкго, Джеймс изображает их постепенное внутреннее развитие. Выстраивая характеристику образа Шарлотты, писатель ставит перед собой другую задачу: показать стремление к единственной цели и полное разочарование из-за невозможности ее достижения. На протяжении всего романа с момента своего появления Шарлотта не оставляет своих намерений в от-

ношении князя, упорно следуя своему плану несмотря ни на что. На уровне сюжета, таким образом, образ Шарлотты вносит элемент интенсивности в развитие действия романа. Князь Америго, Адам и Мэгги глубоко погружены в себя, их переживание происходящего оказывается крайне субъективным, почти не получающим внешнего отражения. До момента появления Шарлотты читателю предлагалось проследить за абстрактными размышлениями князя Америго, призванными передать его эмоционально-психологическое состояние, и за его разговором с миссис Эссингем, который лишь косвенно указывал на сложившуюся ситуацию. Появление Шарлотты в романе сразу же намечает определенную динамику действия.

Читатель узнает, что Шарлотта проделала долгий путь, приехав из Саутхэмптона в Лондон. Джеймс дает Шарлотте весьма неоднозначную и загадочную характеристику с помощью нагромождения эпитетов: «A handsome, clever, odd girl» [8, p. 35]. С появлением Шарлотты становится понятно, что всех троих персонажей объединяет тайна, которая представляет серьезную угрозу для будущего князя. Америго видится с Шарлоттой впервые после ее приезда в доме Фэнни Эссингем. Миссис Эссингем, зная о прошлом, связывающем молодых людей, обеспокоена не меньше князя из-за возможных последствий приезда Шарлотты: «A handsome, clever, odd girl staying with one is always a complication» [8, p. 35]. Девушка чувствует себя очень уверенно в присутствии князя Америго: «She could have looked at that lady with such straightness and brightness only from knowing that the Prince was also there ... that immediate exclusive address to their friend was like a lamp she was holding aloft for his benefit and for his pleasure» [8, p. 36]. Шарлотта старается вести себя во всем раскованно и непринужденно. Показательны и отчасти зловещи в этом отношении ее первые слова, обращенные к князю: «You see you're not rid of me. How is dear Maggie?» [8, p. 38].

Однако все меняется в тот момент, когда Америго говорит Шарлотте о том, что он с Мэгги собирается в Америку. В поведении Шарлотты начинает чувствоваться волнение и тревога: «She waited. «But now? — immediately?» «In a month or two — it seems to be the new idea». On which there was something in her face — as he imagined — that made him say: «Didn't Maggie write to you?»» [8, p. 44]. Шарлотта притягивает к себе князя, напоминая ему о связывающем их прошлом. В воображении Америго выстраивается ряд поэтических образов, в которых Шарлотта предстает перед читателем, впервые появляясь на страницах романа: «the sylvan head of a huntress», «a muse» [8, p. 37]. Об отношениях Шарлотты и Америго прямо не рассказывается, вместо этого дается исполненное лиризма описание облика Шарлотты, увиденного глазами князя:

«He saw again that her thick hair was, vulgarly speaking, brown, but that there was a shade of tawny autumn leaf in it, for «appreciation» — a colour indescribable and of which he had known no other case, something that gave her at mo-

ments the sylvan head of a huntress. He saw the sleeves of her jacket drawn to her wrists, but he again made out the free arms within them to be of the completely rounded, the polished slimness that Florentine sculptors, in the great time, had loved, and of which the apparent firmness is expressed in their old silver and old bronze. He knew her narrow hands, he knew her long fingers and the shape and colour of her finger-nails, he knew her special beauty of movement and line when she turned her back, and the perfect working of all her main attachments, that of some wonderful finished instrument, something intently made for exhibition, for a prize. He knew above all the extraordinary fineness of her flexible waist, the stem of an expanded flower, which gave her a likeness also to some long, loose silk purse, well filled with gold pieces, but having been passed, empty, through a finger-ring that held it together. It was as if, before she turned to him, he had weighed the whole thing in his open palm and even heard a little the chink of the metal. When she did turn to him it was to recognise with her eyes what he might have been doing» [8, p. 37–38].

Сначала, как уже упоминалось, князь пытается устоять перед чарами своей старой знакомой. Этим объясняется стремление Америго вести себя очень сдержанно и отчужденно по отношению к Шарлотте. Так, князь Америго говорит о том, что Шарлотте следовало бы выйти замуж за американца: «...some good, kind, clever, rich American...» [8, p. 45]. В этот момент также можно увидеть изменение во внутреннем состоянии Шарлотты: «She looked at him an instant, and, just for these seconds, he feared for what he might have spoiled. «To marrying whom?»» [8, p. 45]. Затем Шарлотта рассказывает, что ее попытки выйти замуж не увенчались успехом. Ею затрагиваются социальные проблемы, которые тесно переплетаются с личными переживаниями. Она размышляет вслух о своей жизни и о своих возможностях изменить свое положение. «You think I ought to argue for more than mere existence?» [8, p. 45] — спрашивает Шарлотта у князя. В эпизоде приезда Шарлотты в дом Фэнни Эссингем наглядно показано едва уловимое различие при взгляде со стороны между внешней и внутренней жизнью человека. Иными словами, читатель может здесь уловить разницу между тем, что говорят и что думают персонажи.

Степень откровенности между Америго и Шарлоттой также изменяется в зависимости от того, присутствует ли при их разговорах миссис Эссингем или нет. Когда миссис Эссингем оставляет Шарлотту и Америго наедине, напряжение между ними нарастает: герои романа становятся немногословны, и основное внимание направлено в этот момент на их чувства и эмоции:

«They stood there together, at all events, when the door had closed behind their friend, with a conscious, strained smile and very much as if each waited for the other to strike the note or give the pitch. The young man held himself, in his silent suspense — only not more afraid because he felt her own fear. She was afraid of herself, however; whereas, to his gain of lucidity, he was afraid only of her. Would she throw

herself into his arms, or would she be otherwise wonderful? She would see what he would do — so their queer minute without words told him; and she would act accordingly. But what could he do but just let her see that he would make anything, everything, for her, as honourably easy as possible? Even if she should throw herself into his arms he would make that easy — easy, that is, to overlook, to ignore, not to remember, and not, by the same token, either, to regret» [8, p. 40].

Джеймс вводит образ Шарлотты в роман не сразу, а постепенно, и вся информация о ней сообщается косвенным путем, представляя перед читателем в виде диалогов между персонажами, их воспоминаний и размышлений. Например, среди диалогов, описания внутренних переживаний Америкго и Шарлотты и их воспоминаний можно найти упоминание о том, что Шарлотта каким-то загадочным образом блестяще владеет итальянским языком. Эта необыкновенная способность Шарлотты приводит в восхищение князя Америкго, который узнал об этом благодаря воле случая:

«The point was that in this young woman it was a beauty in itself, and almost a mystery: so, certainly, he had more than once felt in noting, on her lips, that rarest, among the Barbarians, of all civil graces, a perfect felicity in the use of Italian. He had known strangers — a few, and mostly men — who spoke his own language agreeably; but he had known neither man nor woman who showed for it Charlotte's almost mystifying instinct» [8, p. 43].

Эта деталь влечет за собой еще несколько подробностей о жизни Шарлотты. Читатель узнает о том, что детство Шарлотта провела во Флоренции, о ее бедной семье, о школе в Париже, где она в раннем детстве познакомилась с Мэгги. Таким образом, *знание* как главная тема романа, перерастая в его основной композиционный принцип, отражается и на способе характеристики персонажа.

Под предлогом покупки свадебного подарка для Мэгги Шарлотте удается остаться с князем наедине. Во время прогулки по магазинам, наблюдая за Шарлоттой, Америкго вновь погружается в прошлое. В романе последовательно показывается, что князя многое связывает с Шарлоттой. Так, Америкго хорошо знает свою бывшую возлюбленную, поскольку Шарлотта делает именно то, что князь от нее ожидает. Шарлотта, в свою очередь, прекрасно понимает, что переживает в этот момент Америкго. Она напряженно пытается убедить князя в своей любви к нему, пытаясь подавить в нем бдительность: «What she gave touched him, as she faced him, for it was the full tune of her renouncing» [8, p. 73]. В этом эпизоде в очередной раз имплицитно возникает тема знания и истины: «He had consequently — in all consistency — to take it for amusing that she reaffirmed, and reaffirmed again, the truth that was *her* truth» [8, p. 74]. С помощью курсива Джеймс стремится всячески подчеркнуть субъективность видения Шарлотты. Истина в очередной раз в романе предстает не как некая универсалия, а как сугубо индивидуальное мироощущение. С помощью

многочисленных повторов писатель добивается ощущения колоссального эмоционального напряжения в речи Шарлотты:

«I didn't want simply to get my time with you, but I wanted you to know. I wanted you» — she kept it up, slowly, softly, with a small tremor of voice, but without the least failure of sense or sequence — «I wanted you to understand. I wanted you, that is, to hear. I don't care, I think, whether you understand or not. ... What I want is that it shall always be with you — so that you'll never be able quite to get rid of it — that I *did*» [8, p. 74–75].

Для Шарлотты важно суметь донести до князя свое видение ситуации, тем самым приобщив его к своей *истине*, к своему видению происходящего. Шарлотта весьма уклончиво говорит о своем положении в сложившейся ситуации: «You may want to know what I get by it. But that's my own affair» [8, p. 75]. Данное высказывание свидетельствует о твердой уверенности Шарлотты в себе и в собственной правоте. В контексте всего произошедшего ее слова говорят о многом. Становится понятно, что услышав о предстоящей женитьбе князя, Шарлотта пытается противостоять своим приездом прагматическим соображениям, подтолкнувшим Америкго к расставанию с ней. То есть Шарлотта, зная, что князь Америкго женится на Мэгги по расчету, решает доказать самой себе, что вопреки всему князь по-прежнему любит ее. Америкго, прекрасно понимая смысл, кроющийся за словами Шарлотты, пытается сохранять дистанцию. Также важно, что во время прогулки Шарлотта заводит с князем разговор о Мэгги, обращая внимание на особенностях характера своей подруги: «...nobody...is decent enough, good enough, to stand it — not without help from religion, or something of that kind. Not without prayer and fasting — that is without taking great care. Certainly...such people as you and I are not» [8, p. 78].

Характеризуя Мэгги, Шарлотта намеренно акцентирует ее положительные качества, показывая, что она слишком возвышена и идеальна. Это не что иное, как еще один прием, с помощью которого Шарлотта надеется вновь сблизиться с Америкго, показав ему, как они похожи, и отдалить его от Мэгги. Писатель обращает наше внимание на поведение Шарлотты, когда она с Америкго говорит о Мэгги: «She had spoken thoughtfully, with her eyes on her friend's; she might have been talking, preoccupied and practical, of someone with whom he was comparatively unconnected» [8, p. 78]. Князь не поддается на эту уловку Шарлотты. В итоге, Шарлотте приходится согласиться с возражениями своего возлюбленного, который целиком и полностью погружен в размышление о своей новой жизни.

Можно сказать, что между Америкго и Шарлоттой всегда остается «недосказанность». Дойдя до определенной грани, они прекращают свой диалог или меняют тему разговора. Подобное построение диалогов позволяет Джеймсу создавать ощущение постоянного ускользания смысла. *Неполнота знания* как одна из основных тем ро-

мана реализуется, повторим еще раз, в самой репрезентации взаимоотношений персонажей.

Эпизод в антикварной лавке, в которую заходят Америго и Шарлотта в поисках подарка для Мэгги, позволяет глубже понять взаимоотношения персонажей. В диалоге между князем и Шарлоттой снова возникает тема прошлого. Джеймс в данном эпизоде стремится всячески запечатлеть напряженное балансирование своих персонажей на грани *дозволенного/недозволенного*. Америго и Шарлотта никак не могут найти подходящий подарок для Мэгги. Князь спрашивает Шарлотту, не видит ли она здесь подарка для себя. Для Джеймса в этом эпизоде оказывается важным высветить реакцию Шарлотты, поскольку, говоря с князем, она о многом умалчивает. Прежде, чем отказаться от этого предложения, Шарлотта сначала окидывает взглядом выставленные в лавке предметы, а затем пристально смотрит на Америго: «It made her just start. She didn't, at all events, look at the objects; she but looked for an instant very directly at him. «No»» [8, p. 82]. Существенно, что князь предлагает Шарлотте выбрать подарок для нее самой как воспоминание о ее приезде, то есть о настоящем, а не об их общем прошлом: «Of this little hunt» [8, p. 83]. Таким образом, становится понятно, что князь прекрасно понимает цель приезда своей давней возлюбленной. Шарлотта отвечает крайне вызывающе: «A ricordo from you — from you to me — is a ricordo of nothing. It has no reference» [8, p. 83]. Затем она уточняет свою мысль: «You don't refer...I refer» [8, p. 83]. Когда князь Америго, в свою очередь, отказывается принять что-нибудь от Шарлотты, у читателя появляется возможность стать свидетелем реакции Шарлотты: «She exhaled a long breath that was like a guarded sigh» [8, p. 83]. Америго видит в подарке от Шарлотты угрозу своему счастью с Мэгги.

Обратимся к несколько загадочному — и важному для развития сюжета — образу антиквара. Джеймс дает подробное описание его внешности:

«The man in the little shop in which, well after this, they lingered longest, the small but interesting dealer in the Bloomsbury street who was remarkable for an insistence not importunate, inasmuch as it was mainly mute, but singularly, intensely coercive — this personage fixed on his visitors an extraordinary pair of eyes and looked from one to the other while they considered the object with which he appeared mainly to hope to tempt them» [8, p. 79].

Во время разговора Америго и Шарлотты антиквар молча наблюдает за ними, ничем не привлекая их внимания. В романе дается понять, что образ продавца имеет особое значение. В сцене с выбором подарка Джеймс уподобляет все происходящее игре в шахматы, где Америго и Шарлотта — шахматные фигуры, а антиквар — игрок:

«Of decent old gold, old silver, old bronze, of old chased and jewelled artistry, were the objects that, successively produced, had ended by numerously dotting the counter, where the shopman's slim, light fingers, with neat nails, touched them at moments, briefly, nervously, tenderly, as those of a

chess-player rest, a few seconds, over the board, on a figure he thinks he may move and then may not: small florid ancientries, ornaments, pendants, lockets, brooches, buckles, pretexts for dim brilliants, bloodless rubies, pearls either too large or too opaque for value; miniatures mounted with diamonds that had ceased to dazzle; snuffboxes presented to — or by — the too-questionable great; cups, trays, taper-stands, suggestive of pawn-tickets, archaic and brown, that would themselves, if preserved, have been prized curiosities» [8, p. 81–82].

Оказавшись среди старинных вещей, Шарлотта и Америго сами начинают быть на них похожими. Князь замечает, что они также красивы как и выставленные экспонаты: «...since he has taste, he was pleased with us, he was struck — he had ideas about us. Well, I should think people might; we're beautiful — aren't we?» [8, p. 81].

В данном эпизоде во многом предвосхищается дальнейшее развитие романа. Ведь, в итоге, как мы уже видели, Америго и Шарлотта уподобляются произведениям искусства. Показательно, что продавец в лавке знает итальянский язык, о чем князь и Шарлотта не подозревают до определенного момента. Америго и Шарлотта потрясены тем, что их разговор был услышан, поскольку итальянский язык в данных обстоятельствах выступал для них в качестве своеобразного кода, не доступного окружающим. Продавец произвел на Шарлотту впечатление своим обостренным вниманием к ним, ей кажется, что он запомнил их: «Didn't you see...the way he looked at us and took us in? I doubt if either of us have ever been so well looked at before. Yes, he'll remember us» [8, p. 81]. Шарлотта очарована необычайной красотой позолоченной чаши, сделанной из цельного куска хрусталя. Эта чаша уникальна и неповторима, сделанная старинным мастером, воплощает в себе нечто утраченное: «A lost art... of a lost time» [8, p. 87]. Держа чашу в руках, Шарлотта чувствует, что перед ней настоящее сокровище: «She kept her eyes on him as if, though unsatisfied, mystified, she yet had a fancy for the bowl» [8, p. 88]. Становится понятно, что в сознании Шарлотты чаша ассоциируется с князем Америго. Однако Америго замечает на чаше небольшую трещину и в глубине души этому радуется, поскольку изъян оказывается веской причиной для того, чтобы отговорить Шарлотту от покупки чаши в качестве свадебного подарка. Сказав своей подруге об изъяне, князь поспешно выходит из лавки. Оставшись наедине с продавцом в магазине, Шарлотта размышляет над словами князя об изъяне. Говоря с антикваром об изъяне на чаше, она фактически задумывается о своих отношениях с князем после его жеманности на Мэгги: «Does one make a present ... of an object that contains, to one's knowledge, a flaw?» [8, p. 88]. Антиквар уверяет Шарлотту, что трещину никто не обнаружит, хотя сообщить о ней стоит из нравственных соображений: «The good faith ... is always there» [8, p. 88]. Становится понятно, что волнение Шарлотты подсознательно связано с тем, что она ассоциирует трещину на чаше с ее обманом Мэгги, который не должен раскрыться: «Not even

if the thing should come to pieces?... Not even if he should have to say to me 'The Golden Bowl is broken'?» [8, p. 88]. Продавец пытается уговорить Шарлотту купить чашу, но, по сути, Америго уже принял решение за Шарлотту. Высокая цена чаши становится для Шарлотты еще одним препятствием для ее покупки. Интересно, что, выйдя из магазина, Шарлотта предлагает подарить чашу князю, сознательно приуменьшая ее цену. Он вновь решительно отказывается от подарка Шарлотты, заботясь о своей безопасности и благополучии.

Данный эпизод становится поворотным моментом для Шарлотты. Реакция Шарлотты, в связи с этим, вынесена здесь Джеймсом на первый план: «Well, she looked, before him there, at the condition — then, abruptly, with a gesture, she gave it up. She had a headshake of disenchantment — so far as the idea had appealed to her. It all appeared too difficult» [8, p. 92]. Америго обещает Шарлотте подарить что-нибудь на ее свадьбу. В словах Шарлотты слышится обреченность: «She took it from him, but it determined in her the only words she was to have uttered, all the morning, that came out as if a spring had been pressed. «To make you feel better?»» [8, p. 92]. Так, Америго вновь напоминает Шарлотте, что ей следует выйти замуж. В результате Шарлотте приходится на данном этапе смириться с тем, что князь не отвечает ей взаимностью.

Вспомним, что Мэгги узнает об отношениях своего мужа и Шарлотты от продавца из антикварной лавки, пришедшего рассказать об утаенной им трещине на выбранной ей чаше. Еще одним подтверждением тесной связи между вещественным и духовным может служить то, что, стремясь преодолеть ложь и обман, Мэгги решает переделать чашу. В финале романа читатель видит чашу, сделанную из чистого золота, и, вроде бы, лишенную каких-либо изъянов. Иными словами, золотая чаша готова стать подлинным произведением искусства, свидетельствуя о вновь обретенной Мэгги внутренней гармонии.

Как уже упоминалось ранее, в романе выбран особый, отличный от других персонажей, способ характеристики образа Шарлотты, вносящий во все происходящее динамику. Рассмотрим более подробно, способы ее нагнетания. В последующих главах романа Джеймс показывает, что Шарлотта меняет свою тактику поведения с Америго. Благодаря этому, она до определенного момента занимает доминирующую позицию в отношениях со своим возлюбленным. Писатель достигает подобного эффекта вследствие смещения фокуса видения. В итоге создается впечатление постепенного и тщательного обзора. Так, на первых страницах романа Шарлотта предстает в диалогах с князем Америго. Не получая какой-либо предварительной характеристики Шарлотты, на которую можно было бы опереться, читатель сразу узнает о ее личной жизни, чувствах и сокровенных желаниях. Как следствие она предстает в максимальном приближении, при полном отсутствии общего плана. В дальнейшем добавляется отсутствовавший ранее общий план, добавленный благодаря точке зрения других персонажей, что влечет за собой отдаление чита-

теля на некоторое время от внутреннего мира самой Шарлотты. Обратимся к характеристике, которую дает Шарлотте Мэгги, пытаясь сблизить ту со своим отцом: «...she's so great... Great in nature, in character, in spirit. Great in life... how great I think her courage and her cleverness... She has a great imagination. She has, in every way, a great attitude. She has above all a great conscience» [8, p. 136–137]. Здесь находит яркое отражение идиллическое восприятие мира Мэгги. Данная характеристика создает возвышенный, идеализированный образ, но при сторонней его оценке ощущается ирония, так что характеристика носит характер гиперболы. Однако мистер Вервер, изумленно слушающий свою дочь, воспринимает этот образ как приближенный к реальности. Ответ Адама намеренно ироничен, но Мэгги этого не осознает: «She was... the one of your friends I thought the best for you» [8, p. 137]. Адам и Мэгги обсуждают жизненное положение Шарлотты. Мэгги сообщает, что Шарлотта пыталась выйти замуж, но ее постигла неудача. Выясняется, что Мэгги настолько безгранично верит своей подруге, что даже не пыталась выяснить подробности. Особенно важно, что, когда Мэгги разговаривает с отцом о своей подруге, с одной стороны, проясняется многое о них самих, а, с другой, появляется возможность соотносить этот разговор с тем, что было уже ранее известно о Шарлотте. Таким образом, повествовательная стратегия, выбранная Джеймсом, обеспечивает читателю по меньшей мере «двойное видение», то есть возможность приобщения к тому «центральному сознанию», которое не доступно персонажам. Иными словами, читатель знает не только о том, как другие персонажи смотрят на Шарлотту, но, параллельно, и о ее подлинных планах и целях.

Месяц спустя Шарлотта приезжает в замок Фавнов. Мистер Вервер, заинтригованный образом Шарлотты, нарисованным его дочерью, пытается узнать больше о подруге Мэгги. Однако ему это не удается, поскольку миссис Эссингэм практически ничего не сообщает и только все запутывает: «I don't pretend to be sure, in every connection, of what Charlotte knows» [8, p. 146]. И Мэгги, и миссис Эссингэм говорят Адаму о состоянии беспрестанного блуждания, в котором находится Шарлотта. Адам, в итоге, узнает о Шарлотте крайне мало и вполне серьезно хранит тот идеальный образ, который внушила ему Мэгги. Шарлотта, в свою очередь, пользуясь моментом, постепенно входит к Адаму в доверие. На то время, пока Америго с Мэгги уезжают в Рим, Шарлотта становится для мистера Вервера своеобразным связующим звеном с его семьей. Шарлотта регулярно переписывается с Мэгги, рассказывает Адаму о жизни его близких. Она играет на фортепьяно любимые мелодии мистера Вервера, поскольку музыка была еще одной его страстью: «Every evening, after dinner, Charlotte Stant played to him; seated at the piano and requiring no music, she went through his «favourite things» — and he had many favourites — with a facility that never failed, or that failed but just enough to pick itself up at a touch from his fitful voice» [8, p. 152]. Шарлотта вся-

чески старается показать, что ей близки поведение и образ жизни мистера Вервера. Ярким примером служит эпизод, в котором Адам показывает ей изречения: «...capable... of the right felicity of silence» [8, p. 161]. Молчаливое созерцание красивых вещей оказывается решающим.

Джеймс высвечивает соотношение *художника, ценителя искусства/нехудожника* в каждом персонаже. С *художником* тесно связаны такие понятия как *эстетическое, духовное, свобода*. В случае с *нехудожником* ключевыми ассоциациями становятся *вульгарное, материальное, несвобода*. Чувство эстетического в человеке, по мнению мистера Вервера, должно подчинять себе все, хотя большую часть своей жизни он стремился к богатству. Америго и Шарлотта руководствуются в жизни, главным образом, прагматическими соображениями, пытаясь достичь своих целей. Мэгги, Америго и Шарлотта оказываются по-своему несвободны. Мэгги живет в модели мира, созданной ее отцом. Америго и Шарлотта вынуждены скрывать свои истинные чувства.

Завуалированные намеки Мэгги, пытающейся сблизить своего отца со своей подругой, чтобы он не чувствовал себя одиноким, а также продолжительное пребывание с Шарлоттой под одной крышей приводят Адама к мысли о женитьбе на ней. Мистер Вервер делает Шарлотте предложение. Та колеблется с ответом, но при этом готова не считаться со значительной разницей в возрасте, имеющейся у нее с отцом Мэгги. Психологически Шарлотта готова к такому союзу. Опять-таки самое важное в этой ситуации передается Джеймсом через взгляд: «She had another pause, and she might have been felt as facing it while... she met his eyes without evasion» [8, p. 164].

Шарлотта готова согласиться на этот брак, в этот момент в ней говорит здравый смысл. В разговоре Шарлотты с Адамом повторяется тот же мотив, как и в одном из ее разговоров с Америго, стремление к изменению своего положения: «I should like to have a home. I should like to have an existence» [8, p. 164]. В этом джеймсовская Шарлотта похожа на героиню романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (*Vanity Fair*, 1848), Бекки Шарп, поставившей перед собой цель любой ценой достичь высокого социального положения. Адам говорит о поразивших его качествах Шарлотты: «I'm not the natural, I'm so far from being the ideal match to your youth and your beauty... You're very, very honourable...oddly conscientious...» [8, p. 165–166]. Шарлотта чувствует себя при этом неловко: «But she gave a slow headshake that made contradiction soft — made it almost sad, in fact, as from having to be so complete; and he had already, before she spoke, the dim vision of some objection in her mind beside which the one he had named was light, and which therefore must be strangely deep» [8, p. 165]. Шарлотта не решается задать мистеру Верверу возникшие у нее вопросы. Она очень хорошо знает, что Мэгги значит для своего отца. Но Шарлотта также понимает, что желания Адама подарить Мэгги спокойствие недостаточно для того, чтобы она приняла его предложение. Адам задает Шарлотте во время их разго-

вора ключевой вопрос, в котором уже содержится утверждение о том, что именно мужчина решает, на ком ему жениться: «Isn't a man's idea usually what he does marry for?» [8, p. 167]. Именно эта мысль, озвученная мистером Вервером, по-настоящему тяготит Шарлотту во время ее разговора с ним. Шарлотта с горечью осознает, что князь Америго никогда не женится на ней. Он уже сделал свой выбор в пользу брака с Мэгги. Шарлотта напряженно слушает Адама, который говорит о том, что их брак даст Мэгги и Америго больше свободы. Джеймс фокусирует внимание на поведении Шарлотты в этот момент: «Charlotte appeared to examine for a minute, in Maggie's interest, this privilege — the result of which was a limited concession. «You've certainly worked it out!»» [8, p. 168].

В этом эпизоде наглядно показано различие между тем, что персонаж говорит и что переживает. Описывая реакцию Шарлотты, Джеймс делает наглядным ее скрытое переживание. Так, предложение Адама отправиться в Париж вызывает у нее бурную эмоциональную реакцию. Джеймс дает читателю шанс оценить, насколько Адам и Шарлотта отстранены друг от друга. В диалоге проявляют себя диаметрально противоположные люди. С одной стороны, это мистер Вервер, любящий отец, всеми мыслями и действиями которого движет забота о счастье дочери, что он и не пытается скрыть. С другой — Шарлотта, молодая девушка, которая глубоко влюблена в избранника его дочери, но вынуждена все время скрывать свои истинные чувства. К концу беседы скрытые переживания Шарлотты все больше прорываются наружу. Чувствуя стесненность и уязвимость своей позиции, желая обрести свободу, и, одновременно с этим, стараясь быть ближе к Америго, Шарлотта соглашается выйти замуж за мистера Вервера.

В Париже волнения Шарлотты усиливаются. Она выглядит встревоженной. Когда Адам читает телеграмму от Мэгги, он чувствует в ее взгляде тайный страх: «She looked at him hard a moment when he handed her his telegram, and the look, for what he fancied a dim, shy fear in it...» [8, p. 172]. Читая о счастливой жизни Мэгги и Америго, Адам замечает, как Шарлотта меняется в лице: «...he saw the next moment of her silence was probably not disconnected from her having just visibly turned pale» [8, p. 176]. Она едва сдерживает свои эмоции, когда мистер Вервер говорит о том, что все желания Америго полностью подчинены желаниям Мэгги. Адам больно ранит Шарлотту, говоря о том, что Америго безгранично любит Мэгги. Джеймс имплицитно иронизирует над Шарлоттой, вкладывая в уста мистера Вервера высказывания, которые заставляют ее бурно реагировать. В разговорах Адама и Шарлотты все время, так или иначе, возникают Мэгги и Америго. Джеймс описывает колебания Шарлотты. Несмотря на то, что Шарлотта находится вдали от Америго, все ее мысли сосредоточены на нем. Показателен в этом отношении диалог между Адамом и Шарлоттой, где они обсуждают узы родства, которые будут связывать ее с Америго. Здесь наиболее ярко проявляется, насколько

Шарлотта далека от семьи Вервер. Становится понятно, что Шарлотта смотрит на мир прагматично и ограничено, но в тоже время ее позиция объяснима и ее эмоции вполне предсказуемы. Богатство, как она считает, дает необходимую свободу, освобождая от тревог и позволяя делать то, что хочешь. Шарлотта сознает, что если бы у нее было состояние, то князь Америго женился бы на ней.

Джеймс показывает, что с точки зрения Америго и Шарлотты их связь во многом спровоцирована обстоятельствами: «Nothing stranger surely had ever happened to a conscientious, a well-meaning, a perfectly passive pair: no more extraordinary decree had ever been lunched against such victims than this forcing them against their will into a relation of mutual close contact that they had everything to avoid» [8, p. 215].

Отношения между Шарлоттой и Америго, возобновление их тайной связи описывается в романе весьма деликатно. Рассмотрим текст телеграммы Америго, адресованную Шарлотте: «*A la guerre comme à la guerre then ... We must lead our lives as we see them; but I am charmed with your courage and almost surprised at my own*» [8, p. 216]. Князь Америго формулирует сложившуюся ситуацию в военных терминах, используя широко известное клише. Содержание данной телеграммы выглядит неоднозначно. Зная ситуацию, можно предположить, что князь старается быть крайне осторожным. И Шарлотта воспринимает послание Америго как проявление предосторожности с его стороны — для князя выходит на первый план его безопасность. Со своей стороны она старается убедить князя, что их отношения не помешают ему в его новом, «счастливым» и социально благополучном статусе. Читатель, однако, узнает о возобновившихся отношениях Шарлотты и Америго из контекста во время очередного их тайного свидания:

«She was to remember not a little, meanwhile, the particular prolonged silent look with which the Prince had met her allusion to these primary efforts at escape. She was inwardly to dwell on the element of the unuttered that her tone had caused to play up into his irresistible eyes; and this because she considered with pride and joy that she had, on the spot, disposed of the doubt, the question, the challenge, or whatever else might have been, that such a look could convey» [8, p. 215].

Так, с помощью форм глаголов прошедшего времени Джеймс представляет измену как совершившийся факт, вплетая ее в повествование о настоящем. Мэгги и Шарлотта становятся соперницами. Шарлотта уже давно считала Мэгги своей соперницей, в то время как Мэгги осознает это очень поздно. Мэгги приходится с горечью признать, что ее лучшая подруга, с которой она породнилась, на самом деле является ее заклятым врагом. Шарлотта, в свою очередь, продолжает притворяться и ведет себя так, будто между ней и Мэгги ничего не произошло. Князь и Шарлотта воспринимают Адама и Мэгги как наивных детей, живущих в выдуманном ими иллюзорном мире. До определенного момента Шарлотта уверена в том,

что Мэгги ни о чем не догадывается. Для характеристики этого двусмысленного положения дел показателен эпизод в саду, куда Шарлотта убегает, словно из клетки, во время игры в бридж, не выдерживая пристального взгляда Мэгги. Затем Шарлотта на глазах у Адама и Америго целует Мэгги, в чем можно увидеть своеобразную аллюзию на поцелуй Иуды.

Джеймс прибегает к различным средствам, чтобы показать, что Шарлотта потеряла свободу, к которой так стремилась. Для развития действия важна сцена, когда Шарлотта не знает, что ее ждет в будущем, не догадывается о планах своего мужа, следует за Адамом, находясь в глубоком раздумье. Мэгги, наблюдающей за ней в этот момент, кажется, что Шарлотта будто на привязи у ее отца: «...in one of his pocketed hands the end of a long silken halter looped round her beautiful neck» [8, p. 415–416]. Шарлотта словно хочет вырваться из клетки, выбегая из дома в сад, но от мистера Вервера она убежать не в состоянии. Писатель словно подбирает подходящие сравнения для того, чтобы передать переживания героини:

«She had had, as we know, her vision of the gilt bars bent, of the door of the cage forced open from within and the creature imprisoned roaming at large — a movement, on the creature's part, that was to have even, for the short interval, its impressive beauty, but of which the limit, and in yet another direction, had loomed straight into view during her last talk under the great trees with her father» [8, p. 510–511].

Как и в аналогичном случае с Мэгги, это образы с ярко выраженной аллегорической природой: клетка, прутья решетки, привязь.

Состояние Шарлотты передается иносказательно. Америго постепенно отдаляется от Шарлотты и избегает ее. После долгих сомнений и колебаний князь приходит к пониманию того, что его отношения с Шарлоттой были ошибкой. Шарлотта говорит Америго о своем одиночестве, но Америго понимает, ему нужно начать новую жизнь с Мэгги. Переломным моментом для персонажей становится расколотая чаша. Шарлотта надеется повернуть все вспять, но Америго отвергает ее. Шарлотта приходит в отчаяние от того, что она оказывается загнана в угол. Адам не оставляет Шарлотте выбора. Она вынуждена следовать за ним. К концу романа отчетливо звучит мотив расплаты, которой жаждет Мэгги и ее отец. Шарлотта, таким образом, становится жертвой собственного обмана. Стремясь к свободе, она полностью ее утрачивает. Это в итоге не делает Шарлотту хозяйкой собственной судьбы, которой она так хотела быть. Уверенность в себе сменяется разочарованием. Джеймс последовательно описывает, как ложь приводит Шарлотту к полному падению и делает ее своей жертвой. В Америке Шарлотте придется жить в соответствии с мировоззрением Адама, служить на благо мечты его жизни, став частью его «коллекции».

Название «Золотая чаша» возникло у Джеймса не сразу. Следует отметить, что изначально писатель на-

меревался дать своему роману совершенно иное название. Приступив к написанию данного романа, он сожалел, что уже дал название «Браки» (The Marriages) своей новелле 1891 года [10, p. 63].

Золотая чаша становится важнейшим элементом, соединяющим сюжетный и символический уровни повествования. В начале романа чаша возникает как предполагаемый свадебный подарок Шарлотты для Мэгги. Америго отправляется вместе с Шарлоттой по магазинам и наблюдает за тем, как та ищет подарок. Они заходят в одну из антикварных лавок Лондона, где внимание Шарлотты привлекает позолоченная хрустальная ваза. Однако оказывается, что ваза имеет небольшой изъян. Хотя этот дефект делает цену на восхитительную вазу доступной, Америго отговаривает Шарлотту от покупки вазы. Затем ваза вновь появляется в романе в качестве подарка, но на этот раз уже Мэгги ищет подарок ко дню рождения своего отца. Она покупает вазу, не заметив трещины. Антиквар решает рассказать об утаенном изъяне. Он приходит домой к Мэгги, чтобы сообщить об этом. Ему на глаза попадают фотографии Шарлотты и Америго, и он узнает в них пару, заходившую к нему в лавку за этой вазой. Главное, что они запомнились антиквару как очень близко знакомые люди, о чем он рассказывает Мэгги. Позже подруга семьи Фэнни Эссингем разбивает вазу в присутствии Мэгги. Это становится отражением нарастающего психологического напряжения, своеобразным символом семейной драмы.

Название романа явно отсылает к Библии, к Книге Екклесиаста: «Пока не порвался серебряный шнур, / и золотая чаша еще цела, / и ворот в колодце не утонул, / и кувшин с водой стоит у стола, / и прах не ушел в землю, которой он был, / а дыхание — к Богу, Кто дал его...» (Екклесиаст 12: 6–7). Мы не исключаем, что Джеймс помнил и обыгрывание это библейской детали у Блейка в «Книге Тэль» (Book of Thel, 1789):

Can Wisdom be put in a silver rod?
Or Love in a golden bowl?
Как мудрость в серебряном спрятать жезле,
А Любовь — в чаше златой?
(перевод С. Степанова)

Золотая чаша предстает в романе непростым символом. Так, в библейской традиции золотая чаша символизирует любовь как всеобщую основу, на которой строится как единение Бога и людей, так и, вследствие этого, единение самих людей. У Джеймса чаша — несколько иное, и, по сюжету, намек на наличие истины, и отсылка к дисгармонии. Так, она становится коррелятом любовного треугольника, а также тайного прошлого князя Америго, пересекшегося с его настоящим. Трещина, имеющаяся на чаше, «остраняет» ее исконную христианскую символику. В результате, чаша в романе воплощает скрытый обман.

Тема *истинного/ложного знания, истины/лжи* раскрывается в романе на нескольких уровнях. Поскольку золотая чаша — почти что музейный экспонат, то в связи

с ней возникает тема *подлинности/неподлинности* произведений искусства. В семье Вервер искусство воспринимается как идеал, воплощение абсолютного совершенства, высшей истины. Обман, таким образом, представлен как на материальном, так и на духовном уровне. Крайне важно, что эти смыслы тесно переплетены в романе.

В романе «Золотая чаша» находит яркое отражение проблематика «конца века». Напряженные искания истины, поиск оправдания бытия на фоне кризиса культуры становятся краеугольными вопросами для писателей конца XIX — начала XX века. Стремясь отразить сложное сосуществование в мире добра и зла, знания и неполноты знания Джеймс запечатлевает неразрешимый дуализм сознания в полифоничности текста своего романа. Избранный Джеймсом тип повествования в сочетании со способом характеристики персонажей под влиянием сложного синтаксиса работает на создание постоянной двойственности.

Можно выделить следующие принципы поэтики композиции, реализованные Джеймсом в романе «Золотая чаша», ставшие основными в поздний период творчества писателя: лаконизм, достигаемый Джеймсом через максимальную спрессованность сюжета; хаотичное включение в текст «точки зрения» повествователя, чаще всего не совпадающей с «точками зрения» персонажей; детализация, аллегорическая образность, символы, несущие в себе «сгусток» постоянно «преломляющихся» универсальных смыслов. Выделенные нами приемы делают поздние произведения Джеймса целостными и необычайно гармоничными. Подобное построение поэтики не может ни навевать ассоциаций с достижениями европейской художественной мысли конца XIX — начала XX века.

Представляется интересным попытаться соотнести роман Генри Джеймса «Золотая чаша» с одним из зрелых романов его европейского современника, яркого представителя итальянского декаданса Габриэле Д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio, 1863–1938). В связи с этим важно учесть, что в 1890-е годы Джеймс сближается с декадентским кружком «Желтая книга» (The Yellow Book) и проникается его идеями. Следует также отметить, что Джеймс интересовался творчеством эпатажного итальянского писателя. В своем эссе «Габриэле Д'Аннунцио» (Gabriele D'Annunzio, 1904) [7, p. 309–342] он отдает дань мастерству итальянского современника, отмечая, что главной целью для Д'Аннунцио является художественная форма. Интерес к форме, стремление передать с ее помощью зыбкость психологических состояний, безусловно, объединяет Джеймса и Д'Аннунцио, столь разных, на первый взгляд, художников.

Роман Д'Аннунцио «Пламя» (Il Fuoco, 1900) явился результатом творческого переосмысления его отношений с итальянской актрисой Элеонорой Дузе (Eleonora Duse, 1858–1924). «Пламя» — часть незаконченной трилогии «Повести о Гранате» (Romanzi del Melagrano), в которую должны были также войти романы «Победа человека»

(La Vittoria dell'uomo) и «Триумф жизни» (Trionfo della vita). Однако последние два романа не были написаны.

Действие романа «Пламя» разворачивается в Венеции, колыбели искусства, приходящей в упадок. Стэлио Эффрена, молодой поэт, обладающий живым воображением, мечтает создать величайший шедевр, в котором был бы осуществлен синтез искусств. Д'Аннунцио, изображая в образе Стэлио себя, передает ему собственные воззрения на искусство. Вдохновившись идеями Р. Вагнера и Ф. Ницше, и сам Д'Аннунцио мечтал о слиянии слова, музыки и танца [2, с. 211–230]. Стэлио считает, что его ждет великое будущее, готов пойти на любые жертвы во имя своего творчества. Его музой становится прославленная актриса Фоскарина. Стэлио называет ее *Perdita* (от итал. глагола *perdere* — терять), то есть «утраченная», что вводит в роман бальзаковскую тему утраченных иллюзий.

Роман «Пламя» делится на две части: «Явление пламени» (L'Epifania del fuoco) и «Власть тишины» (L'impero del silenzio). В первой части романа Стэлио Эффрена появляется на празднике, устроенном в его честь. Здесь Фоскарина, которая, как считает поэт, должна привести его к триумфу, знакомит Стэлио с юной певицей Донателлой Арвале, воплощением чистоты и невинности. Образ юной певицы, увиденной однажды, надолго остается в памяти Стэлио. Фоскарина с течением времени все больше начинает бояться, что Донателла отнимет у нее любовь молодого поэта. В первой части романа Фоскарину мучают сомнения, предчувствие того, что над ее счастьем нависла угроза. Во второй части ее волнения принимают характер одержимости. Героиня осознает, что с возрастом она теряет свою красоту, расставание со Стэлио кажется ей неизбежным. Фоскарина сама бессознательно подталкивает своего возлюбленного к Донателле, постоянно косвенно о ней напоминая. Страхам героини суждено материализоваться. Фоскарина получает письмо от Донателлы, вынужденной уехать из-за болезни отца, в котором та спрашивает о Стэлио.

Между романом «Золотая чаша» и романом «Пламя», на наш взгляд, обнаруживается композиционно-тематическое сходство. Джеймс и Д'Аннунцио, делая центром своих романов психологические переживания героев, прибегают к сходным приемам. Композиционное деление романов на части отражает нарастающее напряжение, постепенное заострение конфликта. Читатель сталкивается с отрывочным, нелинейным повествованием, реализующимся через диалоги, которые перемежаются с описаниями психологических состояний персонажей. Также интересно, что в обоих романах обыгрывается тема измены, обмана. В случае героини «Золотой чаши» — невинного создания, не знающего жизни, тема измены переплетается с ее осознанием несовершенства окружающего мира. У героини романа «Пламя» тема измены оказывается тесно связана с утратой молодости, с переживанием открывшейся ей быстротечности жизни. Писатели поэтапно прослеживают реакцию человеческого сознания,

которому приходится, в итоге, признать и пережить болезненную истину, отторгнув всяческие иллюзии.

Особое место в романе «Пламя», как и в романе «Золотая чаша», занимает символика. Гранат (*Melagrano*), давший, как уже говорилось ранее, название трилогии Д'Аннунцио, неразрывно связан с личностью Стэлио Эффрена. Гранатовое дерево, плоды граната, а также гранатовые зерна неоднократно фигурируют в романе. Стэлио считает гранат олицетворением своей сущности. Показательно, что Стэлио, предлагает Фоскарине посадить в ее саду гранатовое дерево: «Voi medesima, Perdita, non vi compiacete di educare nel vostro giardino un bel melagrano per vedermi fiorire e fruttificare in ogni estate?» [3, p. 25]. Гранат становится в романе и одним из многозначных символов, связанных с творческой деятельностью главного героя. В эпизоде свидания Стэлио и Фоскарины упавший плод граната предстает символом их мистического союза, который должен привести молодого поэта к величию. Значение символа по ходу повествования расширяется. Так, при виде проплывающей мимо барки, нагруженной гранатами, Стэлио размышляет об исполненном поэтизма плоде граната, воспринимая его как свою эмблему. В мышлении молодого поэта реализуется крайне важный художественный принцип, установление связи между поэтическим символом и жизнью, абстрактным и предметным рядом вещей: «...l'idea della mia persona è legata indissolubilmente al frutto che io ho eletto per emblema e che ho sovraccaricato di significazioni ideali più numerose de' suoi granelli» [3, p. 24–25]. Стэлио стремится ощутить в себе живой поток жизни, поэтому его притягивает образ дерева с циркулирующими в нем живыми соками. Он мечтает уподобиться дриадам, покровительницам деревьев, ощущающим в себе эту живительную силу: «Bisogna che la nostra anima divenga, a quando a quando, simile all'amadiade per sentir circolare in sè la fresca energia dell'albero convivente» [3, p. 24]. Гранат предстает в романе символом неиссякаемой жизненной энергии, вечного обновления. Становится понятно, что Стэлио Эффрена как истинный художник жаждет бессмертия.

Пламя — важнейший символ, внесенный в название романа. Он заимствован Д'Аннунцио у Данте (IV песнь «Рая»). Это слова Беатриче: «...fa come natura face in foco» («...как пламя, борется упорно»; перевод М. Лозинского). Пламя в качестве символа в романе Д'Аннунцио, как и *золотая чаша* у Джеймса, возникает в кульминационные моменты повествования. Стэлио как истинный творец отождествляется в романе со стихией огня. Данная стихия предстает воплощением творческого акта. Древние видели в огне проявление божественности, животворящую космическую силу. Показателен эпизод из второй части романа, когда Стэлио вместе с Фоскариной посещают мастерскую стеклодувов. Герои попадают в «царство» стихии огня, где им раскрываются тайны древнего ремесла. Созерцая пламя, придающее бесформенному материалу совершенную форму, Стэлио думает о том, что именно в стихии огня кроется исключительная творче-

ская потенция: «...poter dare alla vita delle creature che mi amino le forme della perfezione cui aspiro! poter fondere nel più alto fervore tutte le loro debolezze e farne una material obbediente per imprimervi i comandamenti della mia volontà eroica e le immagini della mia poesia pura!» [3, p. 413–414]. Симптоматично, что пламя соотносится в сознании Стэлио с музыкой: «"Virtù del fuoco!" pensava l'animatore, sottratto all'inquietudine dalla miracolosa bellezza dell'elemento che gli era familiare come un fratello dal giorno in cui aveva trovata la melodia rivelatrice» [3, p. 413]. В пламени реализуется столь желанное поэтом гармоничное сочетание всех видов искусств.

Мотив пламени, связанный со Стэлио, творцом нового искусства, часто переплетается в романе с мотивом воды, стихией, олицетворяющей буруевую сомне- ниями Фоскарину: «Nel silenzio, il fuoco e l'acqua par- larono. La voce degli elementi, la donna addormentata nel dolore, l'imminenza del fato, l'immensità del futuro, il ri- cordo e il presentimento, tutti quei segni crearono nel suo spirito uno stato di mistero musicale ove l'opera inespressa risorse e s'illuminò. Egli udì le sue melodie svilupparsi indefinitamente» [3, p. 262]. Вода символизирует здесь ма- теринское начало мира, рождающее из себя всё сущее под действием космической стихии огня. Слияние двух стихий огня и воды рождает музыку, высшее из искусств.

Д'Аннунцио, как и Джеймс, выбирает для своих персо- нажей говорящие имена. Имя Стэлио сразу же ассоции- руется со словом *звезда* (*la stella*). В имени своего пер- сонажа писатель отразил его высокое предназначение поэта. Фамилия Эффрена происходит от прилагатель- ного *effrenato*, которое имеет значения «распущенный», «безудержный», «необузданный», что отсылает к бун- тарскому духу персонажа, его ницшеанскому следованию собственным инстинктам. Имя Фоскарини также оказы- вается весьма говорящим. В нем угадывается связь с при- логательным *fosca*, означающим «мрачная», «сумрачная», «печальная». В имени, выбранным Д'Аннунцио для про- славленной актрисы, запечатлелись ее тревога, пережи- вания, а также испытания, выпавшие на ее долю. Джеймс, как мы помним, выбирает для итальянского князя, охотя- щегося за большим состоянием, имя Америго. Имя Америго вызывает ассоциацию с Америго Веспуччи, известным ита- льянским путешественником, в честь которого, возможно, была названа Америка. Соотнесение целей и имени дан- ного персонажа рождает двойственное впечатление. Сим- волично, что мистер Вервер, жаждущий стать покрови- телем искусств, носит имя первого человека на земле.

Роман Джеймса «Золотая чаша» и роман Д'Аннунцио «Пламя» объединяет тема искусства. Между образами поэта Стэлио Эффрена и коллекционера художественных ценностей Адама Вервера можно провести определенную параллель. Мечтой Адама Вервера становится создание Музея, который призван стать настоящей сокровищницей Нового Света. Скупая лучшие образцы художественных ценностей, Адам Вервер искупает тем самым свою «вину» за приобретенное им богатство. В этом также можно уви-

деть акт спасения величайшего наследия гибнущей Ев- ропы. Становится понятно, что мистер Вервер интуитивно чувствует упадок Европы. Собранная мистером Вервером коллекция, составленная из подлинных шедевров, должна стать всеобщим достоянием новой цивилизации, что озна- чает дать ей творческий импульс, который обеспечил бы процветание молодой американской культуре. В этом уга- дывается очевидная переключка с идеями Вагнера, ко- торые были близки герою романа «Пламя». Как и Стэлио Эффрена, Адам Вервер верит в преображающую силу ис- кусства. Герой Джеймса подобно герою Д'Аннунцио, ищет оправдание своей жизни в творчестве, стремясь воздвиг- нуть себе вечный памятник, и тем самым достичь бес- смертия. Показательно, что Адам любит музыку, находя в этом виде искусства неповторимую гармонию: «His love of music, unlike his other loves, owned to vaguenesses, but while, on his comparatively shaded sofa, and smoking, smoking, always smoking, in the great Fawns drawing- room as everywhere, the cigars of his youth, rank with asso- ciations — while, I say, he so listened to Charlotte's piano, where the score was ever absent but, between the lighted candles, the picture distinct, the vagueness spread itself about him like some boundless carpet, a surface delightfully soft to the pressure of his interest» [8, p. 152]. Музыка при- тягивает Адама, как отмечает повествователь, сокрытой в ней тайной. В те моменты, когда Адам слушает музыку, он чувствует, как мир открывается ему в новом свете.

Оба персонажа подчиняют свою жизнь искусству. Ми- стер Вервер выстраивает собственную модель мира и от- даляется вместе со своей дочерью от реальности. И Стэлио погружен в искусство, подчиняя свою жизнь творческому порыву: «Egli era giunto a compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie» [3, p. 18]. Достигнутое поэтом слияние жизни и искусства при- водит к рождению у него нового видения, открытию в соб- ственной душе гармонии, способствующей творчеству.

Интересно, что в образе Стэлио Эффрена, как и в об- разе Адама Вервера, прослеживается определенная двой- ственность. Оба персонажа сочетают в себе совершенно противоположные качества. В случае Адама Вервера речь идет о сочетании власти и невинности. О Стэлио Эффрена читатель узнает, что в нем было что-то очаровывающее, притягивающее и, одновременно с этим, отталкивающее, вызывающее отвращение: «Talchè in quanti l'udivano per la prima volta si generava un sentimento ambiguo, misto di ammirazione e di avversione, manifestando egli sè medesimo in forme così fortemente definite che sembravano risultare da una volontà costante di stabilire tra sè e gli estranei una differenza profonda e insormontabile» [3, p. 19]. Подобная двойственность резко отличает Адама и Стэлио от окру- жающих их людей и дает им почувствовать себя избран- ными. Можно сказать, что Джеймс и Д'Аннунцио в своих романах изображают один тип художника, жаждущего вернуться к истокам, чтобы сохранить подлинное искус- ство в ситуации упадка культуры.

Сила искусства оказывается безграничной, подчиняющей себе все вокруг. Показательно, что в романах Джеймса и Д'Аннунцио присутствует тема судьбы, рока. Америго и Шарлотта, как и Фоскарина, чувствуют себя жертвами, принесенными на алтарь искусства. Мэгги, окунувшись в жуткую реальность, полную обмана и интриг, решает по примеру своего отца, стать творцом собственной модели мира, основанной на подлинных ценностях, где нет места фальши. Подобное мировоззрение требует полного отстранения от всего *неподлинного, ложного*. Именно поэтому в финале романа Мэгги полностью погружается в созданный ей мир и боится заглянуть в глаза Америго. Америго же, в свою очередь, больно смотреть на сияющую чашу, сделанную уже из чистого золота, и тем самым, превращенную Мэгги в воплощение совершенства.

Проблема несовершенства мира и человека определилась в литературе США уже в эпоху зрелого романтизма

(творчество Н. Готорна), с течением времени все более разрастаясь. В произведениях Э. По превалирует ощущение скорби, в творчестве Г. Мелвилла явно ощущается сознание трагизма человеческого бытия. Обращение Джеймса к проблематике подлинных ценностей выглядит на этом фоне вполне закономерным и обнаруживает неразрывную связь писателя с американской литературной традицией.

Изохренная форма в сочетании с проблематикой непреодолимого разрыва между подлинным, нашедшим воплощение в искусстве, и ложным, повсеместно заявляющем о себе, безусловно, роднит роман Джеймса «Золотая чаша» с общеевропейской литературной традицией конца XIX — начала XX века. Тяжелая нравственная дилемма, с которой сталкивается героиня «Золотой чащи», оборачивается для нее осознанием тесного сосуществования в мире Добра и Зла и попыткой преодолеть неразрешимый дуализм через собственный порыв к *созиданию*.

Литература:

1. Морозова, Т. Л. Генри Джеймс / М. М. Коренева, Т. Л. Морозова // История литературы США. Т. V: Литература начала XX в. / Под ред. Я. Н. Засурского. М.: ИМЛИ РАН, 2009. с. 30—139.
2. Чекалов, К. А. Габриэле Д'Аннунцио и итальянская литература «конца века» // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. / под ред. В. М. Толмачева. М.: Академия, 2008. Т. 2. с. 211—230.
3. D'Annunzio, G. Il Fuoco. Milano: Fratelli Treves, 1900. 560 p.
4. Donoghue, D. Introduction // James H. The Golden Bowl / Ed. by Alfred A. Knopf. N. Y.: Everyman's Library, 1996. P. XI—XXVII.
5. Edel, L. Henry James: A Biography. The Master (1901—1916). L.: Rupert Hart-Davis, 1972. V. 5. 591 p.
6. James, H. The Art of the Novel: Critical Prefaces / Ed. by R. P. Blackmur. N. Y.: Charles Scribner's 1934; rpt. 1962. 348 p.
7. James, H. Gabriele D'Annunzio // Henry James Selected Literary Criticism / Ed. by Morris Shapira and prefaced with a note by F. R. Leavis. Harmondsworth (Mx.): Penguin Books, 1968. P. 309—342.
8. James, H. The Golden Bowl / Ed. by Alfred A. Knopf. N. Y.: Everyman's Library, 1996. XXXVIII, 596 p.
9. Wagenknecht, E. C. The Novels of Henry James. N. Y.: Frederick Ungar Publishing Co., 1983. VI, 329 p.
10. Wagenknecht, E. C. The Tales of Henry James. N. Y.: Frederick Ungar Publishing Co., 1984. VI, 266 p.

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Рукописные источники, созданные в Хорезме

Ишмуратов Мадамин, кандидат филологических наук, доцент
Ургенчский государственный университет имени Аль-Хорезми (Узбекистан)

В настоящей статье основное внимание уделяется древнему письменному историческим надписи и письмена. Исходя из этого можно предположить, что его сведения о ранних тюркских государствах на земле Хорезма основаны на древних хорезмийских письменах.

Ключевые слова: *рукописные экземпляры, Хорезм, Ал-Беруний, Агахи.*

This article says about the history of development of Uzbek State in the written monuments of Khorazm.

Keywords. *hand-written copies, Khorezm, Al-Beruni, and istorical Xarezm, Agahi.*

Значительную часть нашего древнего письменного наследия составляют исторические надписи и письмена. Среди них особое место занимает Хорезмская историографическая школа, которая представляет собой своеобразную и весьма важную структурную часть узбекской школы историографии в целом.

Рукописные экземпляры и их созданные в разное время варианты, имеющие отношение к историографической школе Хорезма, в настоящее время хранятся в отделе рукописей Института востоковедения имени Абу-Рейхана Беруни. В их числе можно, отметить следующие: Утемиш-хаджи «Чингизнаме» (1), Абулгази «Родословное древо тюрков» (2), Абулгази «Родословное древо туркмен» (3), Мунис и Агахи «Риёз уд-давла» (4), Агахи «Зубдат ут-таворих» (5), Агахи «Жамеъ ул-вокеати султони» (6), Агахи «Гулшани давлат» (7), Агахи «Шохиди икбол» (8, единственный экземпляр данного произведения хранится в Санкт-Петербурге), Камёб «Таворих ул-хавонин» (9), Баяни «Родословная Хорезмшахов» (10), Баяни «История Хорезма» (11), Хаджи Фано «История Хорезма» (12), Лаффаси «Материалы по истории Хорезма» (13), Бабажан Сафаров «История ханств Хорезма» (14), Бабажан Сафаров «История Хорезма и его великие деятели» (15), Абдуллах Балтаев «Материалы по истории Хорезма» (16), Атаджан Мухаммадкаримов «Материалы по истории Хорезма» (17), Бекчан Рахманов «Озоднаме» (18) и др. Данные рукописи, созданные в нашем регионе в разное время и имеющие непосредственное отношение к историографической школе Хорезма, в то же время значительно отличаются друг от друга не только по содержанию, но и с точки зрения своего исполнения. Несмотря на данное обстоятельство, каждая из них играет важную роль в узбекской историографии, вносит что-то новое в изложение событий, касающихся истории нашего государства и отражают своеобразную точку зрения.

Говоря о вопросах государственности в письменном наследии Хорезма, истоки узбекской историографической школы следует анализировать в тесной связи с письменами наших древних предков, создававшихся на протяжении многих веков. Поскольку письменные сведения о ранней государственности в нашем регионе нашли отражение в созданной почти три тысячи лет тому назад «Авесте» и написанных в XI веке на основе древних сведений произведениях Беруни. Во многих арабских и персидских источниках XIII века говорится о возникновении империи Хорезмшахов, ее деятельности в качестве великого государства, освещаются причины ее падения. На первый взгляд, с точки зрения языка и времени написания, отсутствует всякая связь между ними и получившей дальнейшее развитие на тюркском (староузбекском) языке историографической школой. Однако историю узбекской государственности невозможно представить без данных произведений нашего письменного наследия. Многолетние традиции в данной области, переходя от поколения к поколению, постепенно совершенствовались и служили своеобразным атрибутом, которому все беспрекословно следовали в своей деятельности. Изучая «Авесту», мы убеждаемся, что получившие в ней свое выражение и касающиеся нашей древней государственности установления и в настоящее время не утратили своей актуальности. В книге отмечается необходимость соблюдения населением страны при взаимном общении таких ценностей, как свобода, равенство и патриотизм, подчеркивается, что основным содержанием жизни зороастрийцев должны быть: доброе дело, доброе слово и добрая мысль. Основным долгом человека считается, прежде всего, справедливый образ жизни. Надо помогать добру в борьбе со злом: не обманывать, выполнять обещанное, творить только добрые дела.

На наш взгляд, к священной книге зороастрийцев «Авесте» следует подходить в качестве уникального древнего памятника письменности, внесшего большой вклад в дело формирования основ узбекской государственности, и анализ содержащихся в нем суждений об атрибутах государственности является одной из важных задач, стоящих перед современными исследователями.

Ранние письменные сведения о древних государствах, возникших на территории Хорезма, содержатся и в трудах Абу-Рейхана Беруни, в особенности в его лучшем произведении — «Осор ул-бокия». Данное произведение написано тысячу лет тому назад. Приведенные в нем заключения о нашей государственности, несомненно, основаны на древнейших источниках. Это объясняется тем, что все труды Беруни основаны на надежных источниках. Исходя из этого можно предположить, что его сведения о ранних тюркских государствах на земле Хорезма основаны на древних хорезмийских письменах. Как пишет автор: «Хорезмийцы ведут свою историю со времен заселения Хорезма, это произошло за девятьсот восемьдесят лет до Искандера» (19). Таким образом, согласно сведениям Беруни, государственность в Хорезме заложена 3300 лет тому назад.

Историческое развитие узбекской государственности на основе древних традиций, его своеобразные стороны получили своё отражение также и в написанных на арабском и персидском языках источниках, касающихся государства Хорезмшахов ануштегинидов (1097—1231), отделившегося от империи сельджукидов. В этой связи можно отметить такие произведения, как «Жизненный путь Жалоладина Мангуберди» Шахабиддина ан-Насави (20), «Табакоти Носири» Минхож Сирожа (21), «Чингизхан» Мухаммада Ахмеда Панохи (22) и др. На страницах этих источников приводятся ценные сведения о структурных особенностях империи Хорезмшахов, ее внутренней политике, системе управления, военной мощи, системе налогообложения, внешних связях.

Особое место в историографии Хорезма занимают труды хивинского хана Абулгази Бахадурхана «Родословное древо тюрков» и «Родословное древо туркмен». Абулгази свое произведение написал на доступном народном языке.

В «Родословном древе туркмен» автор говорит о племенной структуре огузского и туркменского народов, касается вопросов их исторического этногенеза, подробно остановившись на «туркменской политике» Хивинского ханства, подчеркивает необходимость установления добрых отношений между узбекским и туркменским народами. С точки зрения истории нашей государственности,

важное значение приобретает второе произведение — «Родословное древо тюрков». Абулгази, начиная работу над своей книгой, сначала самым внимательным образом изучил написанные до него на разных языках источники и весьма плодотворно задействовал их в исследовании. Как отмечает сам автор, при написании очень ценных для нас оригинальных частей «Родословного древа тюрков» (8—9 главы) он широко использовал свои собственные суждения и сведения, полученные из других источников. В данном произведении дается определение многим историческим событиям, приводятся этнографические сведения, говорится о вопросах общественно-экономического характера. Данные труды Абулгази внесли свою достойную лепту в дело объективного освещения истории узбекской государственности, осветили немало «белых пятен» в спорных вопросах исторического развития.

К концу XVIII века политическая обстановка в Хорезме изменилась к лучшему. Изменение политико-экономической ситуации в стране привело к закономерным положительным сдвигам и в ее культурной жизни.

Наряду с литературой, искусством и архитектурой усилился интерес и к историографии. Пришедшие к власти представители кунградской династии стремились доказать, «законность» своих притязаний на трон не только своим современникам, но и последующим поколениям, и в этой связи все события, связанные с их правлением, попытались запечатлеть на страницах истории. В результате в Хорезме больших успехов добивается историографическая школа на тюркском (староузбекском) языке. Следует отметить, что данный период был самым плодотворным в ее развитии. В данный промежуток времени осуществляли свою деятельность великие ученые-историографы Мунис, Агахи и Баяни. Их исторические труды по праву занимают достойное место в ряду самых ярких образцов узбекской историографии.

Разумеется, в рамках одной статьи невозможно осветить все грани данного важного вопроса. Однако и вышеуказанное свидетельствует о том, что письменное наследие историографии Хорезма имеет существенное значение в разработке истории узбекской государственности, уточнении отдельных спорных моментов, разоблачении имеющихся в данной области ложных стереотипов.

Объективное изучение письменных источников, созданных с древних времен до советского периода и, непосредственно касающихся истории нашей государственности, введение их в научный обиход считается одной из актуальных задач, стоящих перед нашими специалистами.

Литература:

1. Сектор рукописей Института востоковедения им. Абу-Рейхана Беруни АН РУз, инв. № 1552/у.
2. Там же, инв. № 851.
3. Там же, инв. № 1223.
4. Там же, инв. № 5364/1.

5. Там же, инв. № 5364/III
6. Там же, инв. № 9786.
7. Там же, инв. № 7572.
8. Санкт-Петербургский отдел Института востоковедения АН России, инв. № С 572.
9. Сектор рукописей Института востоковедения им. Абу-Рейхана Беруни АН РУз, инв. № 7717.
10. Там же, инв. № 2057,
11. Там же, инв. № 7421.
12. Там же, инв. № 270.
13. Там же, инв. № 12581.
14. Там же, инв. № 11117.
15. Там же, инв. № 7700.
16. Там же, инв. № 9320.
17. Там же, инв. № 11664.
18. Там же, инв. № 8956.
19. Абу-Рейхан Беруни. Избранное. Т. 1. Ташкент. 1968. с. 71.
20. Ан-Насави. Жизнеописание султана Джалалэддина Манкбурни. Пер. с араб. З.М. Буниятова. Баку, 1973.
21. Минхож Сирож. Табакоти Носири. Кабул. 1343 г. х.
22. Мухаммад Ахмед Панохи. Чингизхан. Тегеран. 1373 г. х.

Традиционный свадебный обряд поселка Уразово Валуйского района на рубеже XIX–XX веков

Кириченко Юлия Сергеевна, студент

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

Россия — страна огромная, и каждый народ, проживающий на ее территории, в течение веков бережно и любовно, как самую душевную песню, слагал свой свадебный обряд. Множеством невидимых нитей связан он с историей края, с верованиями, с традициями и культурой, с семейными ценностями и представлениями. В селах, расположенных на территории Белгородской области, сложилась необычайно красочная и богатая традиция проведения свадебного обряда. Интересна и неповторима многовековая история этого самого древнего ритуала в поселке Уразово и в окрестных селах.

Поселок со дня его основания был интернациональным. В свадебный обряд уразовцев очень органично влились отголоски обычаев разных народов. Уразовская свадьба, как и любая свадьба в Белгородском крае, изначально представляла собой красочный, многозначительный спектакль со своими законами, обязательными условностями, актерами. Те, кто занимался организацией свадебного веселья, помнили строгий завет предков: «играть» свадьбу — дело важное и очень ответственное, от него зависят любовь, мир, согласие, достаток, счастье, благополучие и плодородие в семье и в хозяйстве молодоженов. В этом спектакле никогда ничего не делалось просто так.

Интересно время проведения свадеб, и, хотя их разрешалось играть в течение всего года, кроме дней Поста, Троицких святок и Крещения, более предпочтительной считалась осенняя пора, свободная от полевых сельскохозяйственных работ, и зимний мясоед [9].

Свадебный обряд поселка традиционно имел свою структуру: сватовство, оглядины, девичник, выкуп постели и сундука, свадьба и венчание [6].

Очень важную роль в свадебном обряде играла песня, которая сопровождала сельских жителей во всех делах. Старожилы рассказывают: «Небогато жили, порою не во что было одеться, нечего есть, но с песней шли на работу, с песней возвращались, любое радостное событие не обходилось без песни. А уж на свадьбу старались пригласить самых голосистых. Всех гармонистов в округе знали наперечет. Какая же без них свадьба?» [2]

Вся свадебная обрядность начиналась со сватовства. Но прежде чем пойти сватать невесту, надо было её выбрать. В старину этим занимались исключительно родители жениха, согласия молодых людей не требовалось, их желания никто не учитывал. В основе каждой свадьбы лежала прежде всего экономическая заинтересованность семьи жениха, так как в приданое за невестой давалась и земля. Немаловажное значение имело и желание родителей жениха выбрать подходящую и достойную пару своему сыну, они не всегда доверяли чувствам молодежи. При выборе невесты родители обращали внимание не только на внешность, но и на нрав будущей невестки. Ценили уступчивость, покладистость, трудолюбие — именно эти черты характера способствовали миру в семье. Родители жениха хотели получить здоровую продолжательницу рода, мастерицу на все руки. В свою очередь мать невесты старалась продемонстрировать лю-

бовь дочери к труду, её чистоплотность, заставляя девушку содержать комнату в идеальном порядке, ведь будущая свекровь или сваха могли ненароком под разным предлогом туда наведаться. Родители жениха также старались приглядеться к родственникам избранницы, ведь «каково семя, таково и племя» [3]. И здесь народная мудрость права: семейное воспитание, традиции определяют многое в человеке.

Сватовство — это неотъемлемый элемент свадебной игры, от которого зависел исход событий, на сватовстве решали, состоится свадьба или нет. Поэтому этот момент связан с множеством обрядов, заговоров, различных примет. Их трудно собрать воедино и перечислить. Сватать ходили только самые близкие родственники жениха: отец, мать, старший брат, кумовья, те, что постемнее. Жених в старые времена на сватовстве не присутствовал, потом, с течением времени, сваты стали брать его с собой [8]. Прежде чем выйти из дома, присаживались за столом, вкушали хлеб-соль, молились, просили Господа благословить и помиловать. Когда шли сватать невесту, обязательно брали с собой хлеб-соль (каравай). Сватать ходили обычно под вечер, чтобы не попадаться на глаза односельчанам: боялись сглаза, а в случае отказа — насмешек со стороны соседей. И все-таки особой тайны из сватовства не делали (да и трудно в селе сохранить такое событие в тайне), а потому чаще шли по улице, а не огородами, шли гордо, важно, с достоинством, напевая песни [9].

Подойдя к дому, сваты стучали в окно или в дверь, просили разрешения войти, скромно здоровались, и, стоя под матицей (заходить за неё было нельзя — это сулило неудачное сватовство), заводили разговор на отвлеченную тему. Выручали припасенные для таких случаев устоявшиеся веками фразы: «Мы пришли с добрым делом, со сватовством», «У вас невеста, у нас женишок. Не сойдутся ли в один домик?», «У вас товар, у нас купец, собой парень молодец», «Прошли все село, ищем телочку. Нам сказали, что у вас есть. А у нас есть бычок» [6]. Как вспоминают старожилы, родители невесты, если были не согласны выдать дочку замуж, подносили «гарбуз» (тыкву), а если соглашались, соблюдая свадебный этикет, отвечали также заготовленными на этот случай традиционными фразами: «Есть, есть невеста, да только она дорогая», или: «Не продажная у нас ярочка, не продажная», «Молода она у нас. Не работница еще: лен-то мять не умеет» [1]. Но у сватов на все был готов ответ: «Что ж, что молода! Товар-то у вас ведь такой, что залеживаться ему нельзя. Сами знаете: «Брагу сливай — не доквашивай, девку отдай — не доращивай». И действительно, родители опасались, чтобы дочь не засиделась в девках. Девушку 23–25 лет считали уже старой девой, сватали такую редко.

Пока шел подобный разговор, жених находился на улице, а невеста пряталась в другой комнате. После беседы и в наше время родня невесты устраивает жениху небольшое испытание: одну за другой приводят ему «ложных» невест, иногда пожилых женщин и маленьких

девочек, но жених не ошибается и выбирает свою суженую. И только тогда родители невесты приглашают сватов к столу, разрезают хлеб жениха, а мать невесты заворачивает один кусок в платок и отдает свахе со словами: «Даю тебе, сваха, хлеб-соль, христову любовь и свою дочь в дом». Во многих домах самая старшая сваха, подходя к невесте и указывая на родителей жениха, спрашивала: «Ну-ка, невестушка, скажи, кто перед тобой сидит?» Невеста должна была ответить, назвав родителей жениха отцом и матерью. То же самое должен был сделать и жених по отношению к родителям невесты. Молодые первыми садились за стол, после них рассаживались все остальные, соблюдая правила «посадки» [4].

Заканчивалось сватовство дружеской беседой о свадьбе, о сроках ее проведения, количестве гостей. Договаривались встретиться через несколько дней на оглядинах. Существовали в некоторых селах и свои правила «посадки» гостей на сватовстве: жених и сваты — по одну сторону стола, хозяева — по другую.

В некоторых селах Валуевского района через одну-две недели после сватовства, в субботу или воскресенье, в доме невесты устраивали «пропой» [9]. Это своего рода званый обед, на котором присутствовали самые близкие родственники порядка 10–15 человек с каждой стороны. К этому дню очень тщательно готовились: меняли убранство избы, стряпали угощения. Мать невесты специально варила курицу, а гости приносили с собой холодец, кисель, блины, кочан капусты и три каравая (один отдавали невесте, два ставили на стол). Молодых усаживали под «святые», гостей — рядом, строго следуя правилам сватовства. В некоторых селах жениха и невесту не сажали за стол, а прятали за печкой. На пропое невеста называла по имени родителей жениха и весь его ближайший род. В Уразове же пропой был частью сватовства [1].

Обязательным элементом свадебного обряда были оглядины, своеобразные смотрины хозяйства жениха [7]. Родителям невесты нужно было убедиться в том, что их дочь будет сыта и обеспечена всем необходимым для жизни, а им не придется краснеть перед людьми из-за того, что для дочери выбрали невыгодную партию. Да и приданое, которое невеста должна была принести в дом жениха, нужно было приготовить. В Уразове с давних пор принято, что в день оглядин в дом жениха приезжают или приходят родители невесты, её крестная мать, несколько ближайших родственников. Они тщательно подсчитывают количество, высоту и ширину окон, дверей, вымеряют размеры комнат. Заодно сваты могут посмотреть и хозяйственные постройки, даже заглянуть в погреб, тут же прикинуть, что подарить молодым. После оглядин начиналась в подготовка к свадьбе.

В старину за сватовством в селах, расположенных рядом с Уразовом, следовал девичник. Это один из вечеров накануне свадьбы, на который приходили подружки невесты, ее крестная мать, чтобы помочь в приготовлении приданого: вышитых простыней, наволочек, рушников, даров для родственников жениха. В Уразове де-

вичник, как таковой, не устраивался, да и приданое дочери в каждой семье готовилось заранее [2]. С самых малых лет девочку приучали шить, вязать, прясть, ткать, вышивать. Все изготовленное она складывала в выделенный ей сундук. И к тому времени, когда девушка становилась «на выданье», приданое было почти готово.

Наконец наступал день, когда любовно приготовленное в течение долгого времени приданое невесты отвозилось в дом жениха. Этот обряд в некоторых селах Белгородчины назывался «Дядьки» в честь тех, кто как раз и отвозил приданое [7]. Никто из уразовских старожилов не слышал о таком названии, но накануне свадьбы в поселке до сих пор скопленное родителями добро торжественно, с соблюдением всех ритуалов отвозят в дом жениха. В этот же день происходит выкуп сундука с приданым [3]. Раньше одежду, холсты, рушники, попоны, салфетки и прочие вещи из приданого невеста убирала в сундук. На постель же выкладывали все постельные принадлежности, приготовленные, накопленные в течение нескольких лет: перины, одеяла, простыни, пододеяльники, подзоры и покрывала. Торжественно сооружали горы из подушек в вышитых или выбитых наволочках с маленькими «думочками» наверху, чтобы все соседи могли посмотреть, с чем невеста идет замуж. Некоторые даже ощупывали перину и подушки, пересчитывали все постельные принадлежности для верности по несколько раз. За постелью и сундуком приезжали родственники жениха — крестные, дружок, братья. Эту шумную «свиту» трудно было не услышать по звукам балалайки, гармошки, частушек и плясовых песен. А в доме невесты их уже ждали ее родственники, близкие подруги. Происходил небольшой торг, выкуп, который мог продолжаться довольно долгое время, но проходил всегда по-доброму, с шуткой. Приданое невесты нужно было «заработать», угадав, что лежит в сундуках, дав денег, сколько запросят. Только в этом случае женихова «свита» могла грузить сундук на подводу. Уезжали гости в добром настроении, напевая веселые песни. Вместе с ними ехали и родственники невесты, чтобы разложить и развесить приданое для всеобщего обозрения в доме жениха, убрать постель.

День накануне свадьбы в старину был особенно насыщен обрядами. Главные события этого дня — невестина баня и вечер прощания с девичеством, расставания с подругами. Встречала девушка-невеста своих подружек со слезами на глазах. А они должны были утешать её и помочь ей в подготовке к свадьбе. За столом непрерывно звучали песни-плачи о судьбе девушки-невесты. На фоне этих песен невеста обязательно должна была причитать «в голос», даже если замуж оны выходила по любви [6].

Утро свадебного дня — кульминация ритуала. Оно было насыщено различными обрядовыми действиями, песнями, цель которых — способствовать семейной жизни молодых. Всех родственников в доме невеста будила громком плачем. Это объясняется мудрой народной поговоркой: «Не поплачешь за столом — будешь плакать за столбом». По старинному обычаю невеста, стоя на коленях, должна

была попросить благословения у родителей. В это время за окном слышались громкие плясовые песни — это подружки невесты «сходились» к молодой в дом, чтобы помочь ей нарядиться.

Наряд невесты был очень скромн: красная, коричневая кашемировая или холщовая юбка, белая вышитая кофточка. Голову невесте покрывали белым платком, который назывался «дымкой», или украшали венком из цветов, чаще восковых. Обута она была по сезону: летом — в туфли (лаптей уразовцы не носили), в холодное время — в хромовые сапоги (чоботы), которые мастерски тачали местные сапожники. Примечательно то, что полоска на подоле свадебного платья раньше имела свое значение: чем шире полоска, тем богаче невеста. Девушке в последний раз туго-туго заплетали косу, чтобы потом её расплести и заплести в две косы. Одета к венцу невеста рассаживала подруг за столом, каждой из них она давала каравай, который надо было украсить.

А тем временем в доме жениха наряжали свадебный «поезд». Дуги и гривы лошадей украшались поясками, ленточками, рушниками. Крепились также бубенцы, колокольчики. Родители жениха также проводили обязательный обряд благословения. А «дружок» или брат выводили его из дома. Вот теперь-то «поезжане» рассаживались в подводы и отправлялись к дому невесты [2]. Прибытие к дому невесты в Уразове в старые времена — грандиозный спектакль с большим количеством актеров, песен, частушек, шутливых испытаний жениху и его родне, что является зачином «торгов» за невесту. Торг продолжался до тех пор, пока плата за невесту не оказывалась жениху «по карману». Только после этого сваха получала разрешение пройти в дом и обменяться со свахой со стороны невесты караваем. Однако подружки не унимались и требовали выкуп и за косу невесты. А получив достойную плату, родственники невесты разрешали жениху занять место рядом с суженой, поцеловав ее. Отец невесты обносил гостей чаркой, а «дружок» раздавал им «шишки» (свадебное печиво из белой муки), что являлось знаком к выходу из-за стола. Руки молодым связывали концом платка или полотенца, и они, стоя на коленях, слушали родительские напутствия. Затем гости рассаживались в повозки, в первую садились невеста, подружки, крестная мать, во вторую — жених, «дружок» и сваты, остальные гости, кто с кем, человек по восемь отправлялись в остальных повозках.

Венчание могло происходить в разные сроки: в одних селах — на первый день свадьбы, в других — на второй. Если молодые венчались в первый день, то из церкви в дом жениха они ехали уже в одной повозке, но по другой стороне улицы, дабы сбить с толку злые силы. По дороге жители поселка в любом месте останавливали («перепинали») свадебный поезд, их должны были обязательно угостить сваты [9].

На пороге дома жениха его родители (мать с иконой в руках) встречали молодых хлебом-солью, добрым словом и благословением. Над их головами разламы-

вали хлеб (над чьей головой окажется большая половина, тот и будет в семье «главным»). Теперь жених и невеста отламывают кусочки от свадебного каравая сами, макают в соль и съедают. Потом невеста за столом угощает хлебом гостей, отламывая от каравая по кусочку. Раньше молодых усаживали на меховой полушубок, чтоб «в достатке жили». Гости тоже сидели в определенном порядке: справа от жениха — его родня, слева от невесты — ее.

Свои правила имел в Уразове обряд «одаривания» молодых [5]. По обычаю, сначала невеста одаривала родственников жениха. В свою очередь родственники жениха «отдаривали» невесту, а лишь потом дары вручали остальные гости. В качестве подарков в старину выступала мелкая живность. Самым дорогим подарком считалась корова, как правило, её дарили родители. Традиционными подарками были тканые изделия: рубахи, полотенца, скалтерти, а также посуда. Дары принимали крестные с обеих сторон.

Заслуживает внимания набор обязательных традиционных блюд для свадебного стола: холодец, жаркое, огромные по размеру, вкусные, пахучие пироги, «розины» (разной формы печенье наподобие современного хвороста), «ризка» (свадебное дерево — ветка вишни с налепленными на неё шишечками из кусочков теста) [6].

Ближе к ночи молодых, (если они обвенчались в первый день) провожали на ночлег в «клеть» поближе к хозяйственным помещениям, к домашнему скоту, обсыпая молодых зерном и хмелем. А пир продолжался до тех пор, пока «лавки не смоют», то есть не съедят все угощение. Появление на столах каши означало завершение пира.

Свадьба в Уразове по традиции продолжалась три дня: в первый день «гуляли» в доме жениха, во второй — в доме невесты, на третий день у жениха варили кашу [4].

С рассветом в доме невесты собирались гости для второго дня свадьбы. Он включал в себя доставку завтрака молодым родней невесты, «позывание» (приглашение) молодоженов в дом родителей невесты. Гости с её стороны, наряженные в самые замысловатые костюмы, с песнями, шутками, прибаутками, с угощением для всех встречаемых людей отправлялись «будить» невесту. Выбирали и наряжали ложных молодоженов также из числа гостей. Как правило, роль невесты исполнял мужчина крупного телосложения, а роль мужа доставалась маленькой, хрупкой женщине. Прямо на улице наряжали повозку для «молодых», украшая ее старыми вещами, лентами, повязками. Эта свадебная процессия могла заехать в любой двор, обыграть свадебную церемонию, потребовать угощение, которое было соответствующим: кусок застывшего хлеба, сырые овощи. По дороге любая мелкая живность могла оказаться в сумках гостей. На третий день все это шло в кашу. Очень часто невесту проверяли на умение, терпение и аккуратность, заставляя ее ходить по воду с худыми ведрами, есть сырые овощи, подметать помещение. Но основное содержание второго свадебного дня — веселые игры, пляски, песни. Интересно, что здоровались сваты в этот день только через какую-то ткань. Обязательный шуточный ритуал второго свадебного дня в Уразове — купание свах [1].

На третий, завершающий день все гости вновь собирались в доме жениха, чтобы «концы сковать», забить кол, который готовился заранее. Старожилы подтверждают, что забитый кол обеспечивает в семье благополучие, крепость семейных уз, верность жены [2]. После каши («вечери») гости снимали с ворот чучело («пана»), которое закрепляли там накануне, и жгли его, совершая над ним обряд «отпевания» вольной холостяцкой жизни. Прыгали через костер, пели и плясали под гармошку. Этим завершалась традиционная уразовская свадьба.

Литература:

1. Воспоминания, Н. Т. Андрищенко, записанные автором (январь 2013)
2. Воспоминания, Е. Н. Блиновой, записанные автором (сентябрь 2007)
3. Воспоминания, М. С. Верховод, записанные автором (март 2013)
4. Воспоминания, Н. П. Гуц, записанные автором (сентябрь 2011)
5. Воспоминания, В. А. Калашникова, записанные автором (декабрь 2008)
6. Воспоминания, М. А. Фастуновой, записанные автором (июль 2014)
7. Беликова, Т. П., Емельянова, М. И. Живые родники Староосколья. Народная традиционная культура. — Старый Оскол, 2004.
8. Корепова, К. Е. Русский дом. — Нижний Новгород, 1993.
9. Жиров, М. С. Народная художественная культура Белгородчины: [Электронный ресурс]. Белгород, 2013–2016. URL: <http://ashkalov.ru/obychaitraditsii.html> (Дата обращения: 12.01.2016)

О хорезмской версии эпоса «Гороглы»

Курбанова Саида Бекчановна, кандидат филологических наук, старший преподаватель;

Рузимбаев Хуррам Сапарбаевич, кандидат филологических наук, доцент

Ургенчский государственный университет (Узбекистан)

В статье исследуется вопрос о месте Хорезмского эпоса «Гороглы» в узбекской дастанной школе. Дастаны цикла изучаются в сравнительном аспекте с туркменской, азербайджанской и каракалпакской версиями, освещаются их сходства и национальное своеобразие.

Ключевые слова: гороглы, дастан, эпос, туркмен, каракалпак, азербайджанец, типология.

Формирование и развитие эпоса «Гороглы» совпадает со временем развития человеческого мышления и эстетических взглядов. Обострение междоусобных войн, бесчеловечная завоевательная политика иноземных захватчиков привели к созданию ещё в древности образов героев, боровшихся за мирную, спокойную жизнь своего народа.

Одним из образов, занявшим видное место в творчестве многих народов, является образ Гороглы. «Горевший любовью к родине, к своему народу, Гороглы — идеальный герой, считающий позором склонить голову перед врагом» [2, с. 55]. Поэтому Гороглы стал популярным и любимым героем около двадцати народностей с различной языковой системой.

Эпос «Гороглы» с древнейших времен до наших дней сохранил свою популярность среди узбекского народа. По определению фольклориста Т. Мирзаева, в Узбекистане эпос «Гороглы» распространен в двух версиях. Первая — хорезмская версия, которая очень похожа на туркменскую «Гороглы» и одновременно близка к азербайджанскому «Кер-оглу». Вторая версия распространена на территории Узбекистана, кроме Хорезма, отличается большим объемом, монументальностью [6, с. 132].

Хорезмские узбеки на протяжении многих веков состояли в близких культурных связях с туркменами и азербайджанцами. В результате этих отношений большинство эпических произведений, распространенных в Хорезме, неразрывно связано с эпическими традициями вышеназванных народов. Одновременно нет сомнений и в том, что цикл эпоса «Гороглы» впервые популяризировался в Хорезме, а потом распространился по другим территориям нынешнего Узбекистана. Недаром пишет об этом профессор М. Саидов: «Истоки данного эпоса мы должны искать в Хорезме» [7, с. 139].

К сожалению, дастаны входящие в хорезмскую версию, не записаны полностью. Исходя из этого, до сих пор об их количестве нет полного представления. Фольклористы называют то 12, то 14 дастанов.

Знаменитый фольклорист Б. Карими, приезжавший в Хорезм в 30-ые годы и впервые записавший цикл дастанов эпоса «Гороглы», отмечает, что их количество состоит из 41 ответвлений [4, с. 111]. К такому заключению он пришёл на основе многих бесед с пожилыми сказителями и тщательных наблюдений. В свою очередь

и туркменская версия эпоса «Гороглы» в основном распространена в хорезмском регионе. По этому поводу туркменский фольклорист П. Кичигулов пишет: «Основными районами распространения эпоса «Гороглы» являются Ташаузско-Хивинские зоны..., имеются и записи эпоса из уст бахши, проживающих в Чарджоу, Мары, Красноводска. Но они отрывисты, очень бедны образными выражениями» [4, с. 35].

Эпос «Гороглы» распространен среди туркмен Хорезмского региона в двух вариантах. Первый — йомудский вариант. Этот вариант тесно связан с репертуаром Палвана-бахши. По его сведениям данный вариант имеет более 40 ответвлений [5, с. 51]. Репертуар Хорезмского сказителя Курбанназара Абдуллаева — Бала-бахши связан с йомудским вариантом. Второй вариант туркменского «Гороглы» связан с именем Суява-бахши и считается чоудурским вариантом. Основной особенностью данного варианта является то, что дастаны заканчиваются стихом и они объемом меньше, чем йомудский вариант [1, с. 8]. Репертуар сказителей Северного Хорезма, в том числе Джумабая Худайбергенова — Сакрак-бахши, неразрывно связан с чоудурским вариантом. По утверждениям туркменских фольклористов, ответвления данного варианта превышают более сорока дастанов [1, с. 37].

Таким образом, количество дастанов, входящих в оба варианта туркменской версии и связанных с репертуаром хорезмских сказителей, насчитывает больше сорока. Если рассмотреть с точки зрения данной взаимосвязи, хорезмский цикл эпоса «Гороглы» также должен превышать сорок дастанов. Здесь нужно обратить внимание ещё на то, что в цепи дастанов эпоса существует особенность взаимного продолжения и развития мыслей предыдущего. Например, рождение главного героя, его женитьба, усыновление ребёнка и др. Но среди отдельных ответвлений встречаются случаи оторванности событий друг от друга и нарушение их последовательности. Следовательно, ранее среди этих дастанов были какие-то ответвления, образующие звенья, связывающие последовательность мотивов. А со временем некоторые из них были забыты. Отдельные стихотворения из этих ответвлений до сих пор живут среди народа в виде песен.

В результате исследований последних лет, бесед со старейшими сказителями стали известны 26 ответвлений хорезмского цикла эпоса «Гороглы». Они следующие:

1. «Рождение Гороглы» — рождение главного героя эпоса, его воспитание у деда и обретение им Гирата и Чамлибеля.

2. «Юнус-пери» — женитьба Гороглы на Ога Юнус-пери.

3. «Сражение Гороглы с Рейханом Арабом» — месть главного героя своему врагу, освобождение Гуландом, похищение Бибиджан — дочери Рейхана Араба.

4. «Похищение Аваза» — похищение Гороглы Аваза, сына Бултур кассаба (мясника) из Ваянгана.

5. «Женитьба Аваза» — женитьба Аваза на Гульрух-пери.

6. «Пленение Арабом» — опьянение Гороглы и впоследствии его попадание в плен Арабу Рейхану.

7. «Сорок тысяч» — победа Гороглы над сорокатысячным войском врага.

8. «Уход Аваза в Ваянган» — возвращение обиженного Аваза на свою родину и его нападение на Чамлибель, примирение отца и сына.

9. «Старуха» — похищение боевого коня Гороглы старухой, уход Гороглы за ним под видом дервиша, возвращение Гирата.

10. «Оклеветанная» — возвращение Авазханом Ога Юнус-пери, ушедшей из-за клеветы Сафара-косы.

11. «Хирмон дали» — поездка Гороглы в Рум и единоборство с бесстрашной девушкой Хирмон дали, поражение от неё, похищение Гороглы дочери уста Бадама.

12. «Хандон батыр» — уход обиженного Сафара-косы из-за шуток Хандона батыра, пленение врагом Сафара-косы, его освобождение Хандоном батыром.

13. «Сафар махрам» — женитьба Сафара-косы на дочери уста Бадама, бегство невестки, возвращение её Авазханом и Сафаром.

14. «Базирган» — поражение Гороглы в борьбе с Базирганом, гибель Базиргана от руки Гороглы из-за подстрекательства старухи, братская помощь Гороглы сестре Базиргана — Айсултан.

15. «Авазхан» — пленение Авазхана Хунхар шахом, его освобождение Гороглы.

16. «Эрхасан» — поездка Эрхасана в Арзирум, чтобы привести Гулойим, и женитьба на ней.

17. «Уход Гороглы в Дербенд» — хитрость Гороглы в целях испытания Авазхана и сорок джигитов.

18. «Смерть Гороглы» — старость и трагическая гибель главного героя эпоса.

Эти восемнадцать дастанов, составляющие хорезмскую версию эпоса «Гороглы», были записаны из уст сказителей, проживающих в разных уголках Хорезмского оазиса: Курбанназара Абдуллаева — Бала-бахши, Джумабая Худайбергенова — Сакрак-бахши, Абдуллы Бабаджанова, Турсунбая Джуманиязова, Худайбергенова Утегенова, Каландара Нарметова и сказительниц: Ни-

язжан-халфа Мусаева (Шават), Суна-халфа Эшметова (Ханки), Разия-халфа Аллаярова (Ханки), Зевар-халфа Сабирова (Ханки), Разия-халфа Казакова (Ханки), Назира-халфа Сабирова (Хива) и др.

По утверждениям отдельных сказителей, существуют ещё следующие дастаны, входящие в цикл эпоса «Гороглы»: «Воспитавший внука» — о воспитании Гороглы своего внука Нурали; «Аман Араб» — пленение Амана Араба девушками во главе Гулойим; «Таймасбек» — освобождение из плена девушки по имени Зулфинурбиби Таймасбеком; «Сейтак киркма» — о хвастливости Сейтака киркмы (щеголеватый); «Вали дуник» — о беспринципности Вали дуника (лицемер); «Бикир кыз» («Незамужняя девушка») — беременность бесстрашной женщины по прозвищу «Бикир кыз» под воздействием крови Гороглы и рождение ребёнка по имени «Каноглы» («Сын крови»). По сведениям Сакрака-бахши существуют и дастаны «Кан оглы» и «Ахмадбей». Но содержание этих дастанов пока не известно. Из этих фактов становится ясным, что и в Хорезмском регионе эпос «Гороглы» когда-то имел свыше сорока ответвлений. Но они до сих пор полностью не записаны ни узбекскими, ни туркменскими, ни каракалпакскими фольклористами.

До настоящего времени изданы 15 ответвлений у туркмен, пять у каракалпаков и 18 — по хорезмским версиям.

В середине XIX века в Хорезме появляются рукописные экземпляры, а позже литографические издания эпоса. Большинство из них не потеряло свою значимость и в настоящее время. Дастаны, составляющие репертуар туркменских, каракалпакских и хорезмских сказителей, неразрывно связаны с этими рукописями. Это утверждают фольклористы всех трех народов [3, с. 128]. Именно поэтому версии, распространенные среди туркменских, каракалпакских народов и хорезмских узбеков, очень сходны друг с другом. В то же время эти три версии приобретали особый национальный колорит среди каждого народа, подвергались различным изменениям. Например, в туркменской версии прозаические части дастанов логически последовательны, события излагаются подробно, образ Гороглы монументален. В каракалпакской версии много юмористических эпизодов, образ главного героя предстает в качестве шутника, балагура. В хорезмской версии основное внимание уделяется поэзии. Её вес внушительный, часто встречаются мураббаъ, мухаммесы, газели, которые присущи письменной литературе. В характере Гороглы выделяются черты хитрости и ловкости. Разумеется, данные особенности связаны с общим духом эпоса. При конкретном изучении каждой из версий выявляются ещё и другие частности вопроса.

Таким образом, хорезмская версия эпоса «Гороглы», наряду с другими версиями, самобытна и имеет своеобразные, только ей присущие черты.

Литература:

1. Гороглы. — Ашгабат, 1980.

2. Зарифов, Х. Т. Ажойиб достон. — Ташкент, 1973.
3. Карриев, Б. А. Эпические сказания о Кёроглы у тюркоязычных народов. — Москва, 1968.
4. Кичикулов, П. «Гўрўгли» хакында сөхбет. Ашгабат, 1978.
5. Мамедязов, Б. Эпос «Гороглы» в репертуаре современных ташаузских бахши // Известия АН ТССР, 1974. — № 2.
6. Мирзаев, Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. — Ташкент, 1979.
7. Саидов, М. Ўзбек достончилигида бадий маҳорат. — Ташкент, 1969.

Мифологические сюжеты о грифонах и их эпические интерпретации в узбекском фольклоре

Кучкаров Тухтамурод Олимович, старший научный сотрудник-исследователь
Джизакский государственный педагогический институт имени А. Кадыри

В статье анализируются отголоски древних мифологических представлений и архаических сюжетов о грифонах, сохранившихся в реликтовой форме в узбекском фольклоре. На основе сравнительного анализа фольклорных, археологических и лингвистических материалов была доказана, что историко-генетические истоки диморфных образов непосредственно связаны с архаическими астральными культами древних народов Центральной Азии.

Ключевые слова: мифология, астральные символы, мифологический образ, грифон, мифологический сюжет, мифологическая легенда, узбекский фольклор, сказка, диморфный образ, мифологические представления.

Sounds of ancient mythological imagination and archaic picture about the geophones are analyzed in the article which have stored in reflection form in Uzbek folk-lore. It was proved on the basis of comparative analyze of folk-lore, archeological and linguistic materials that the historical-genetic sources of dimorph images are bond up with archaic astrological idols of ancient people in the Central Asia

Key words: mythology, astrological symbols, mythological image, geophone, mythological picture, mythological legend, Uzbek folk-lore, tale, dimorphs image, mythological imagination.

В древней мифологии народов Средней Азии был распространен мифический образ крылатых зверей, где крылья служили деталью, астральным символом, указывающим на принадлежность к высшему миру, к небу. Поэтому, изображение таких зверей крылатыми указывало на их божественность, сверхъестественность. Одним из таких мифологических образов является грифон. Грифон изображался в виде фантастического существа (чудища), которое целостно воплотило в себе черты, присущие зверю и птице. В «Мифологическом словаре», слово «гриф» толкуется как «мифический зверь, с туловищем льва и головой орла» (1. 79). В «Русско-узбекском словаре» «гриф — это мифический. 1. Огромный, крылатый зверь (чудище) с туловищем льва и с львиной или орлиной головой. 2. Черная птица коршун» (2. 222). Образ грифона был традиционным персонажем мифологии народов Центральной Азии, Древнего Египта, Греции и Турции (3. 140).

В древней мифологии существовало два вида этого диморфного образа зверя-птицы, т.е. лев-грифон или крылатый лев и орел — грифон или крылатый зверь с головой хищной птицы (4. 40–42). Образ грифона воплотил в себе черты, присущие зверю и птице, где зверь олицетворяет вселенную, землю; а черты птицы является символом

неба, небесного. Как отмечал Л. И. Альбаум, «трудно сказать, когда и где впервые появились изображения грифонов, однако уже к середине первого тысячелетия до н. э. этот сюжет широко известен самым различным народам мира. Возможно, они зародились в глубокой древности вместе с появлением наскальных изображений животных, иногда покровителей, их наделяли комплексом атрибутов, характерных для различных животных» (5. 63).

Генетические истоки образа грифон непосредственно связаны с дуалистическими воззрениями о борьбы добрых сил с злыми существами, поэтому что по представлению древних скотоводов это мифическое существо якобы охраняет домашний скот и людей от злых сил. Данный образ «одно из олицетворений природы, с присущим ей дуализмом сил добра и зла... Может быть борьба животных с грифонами в мире ранних кочевников имела под собой идею борьбы света и тьмы. Эта космическая идея выросла из тотемных представлений, но она была выше их, ибо переносила образы племенных культов в план космических сил и представлений о добрых и злых сил природы» (4. 42).

В процессе развития архаической мифологии на основе дуалистической природы космической сущности этого об-

раза возникли диморфные изображения грифона. Множество изображений грифона или мифического существа с головой зверя и туловищем птицы было найдено в процессе археологических раскопок на территории Центральной Азии (6. 46). Профессор С.П. Толстов отмечает, что на обломке фляги, найденной под центральным куполом крепости Куйкирилган-кальа, точнее на входе с восточной стороны, существует изображение огромного грифона. На синих керамических ритонах, найденных в 1952 году, тоже существуют рельефные изображения грифонов и коней (7. 307). А на керамическом обломке, найденной археологами в Кальаликире, был изображен грифон с орлиной головой, с большими глазами и чуть приоткрытым клювом (8. 198).

Широкое распространение получило изображение грифона в эпоху кушанов и в искусстве средних веков. Этот мифический образ изображался на посудах, печатях и на шелковых тканях. В Пянджикенте был найден деревянный сосуд с изображением грифона. А на стенных росписях одного из памятников Самарканда изображен круг из грифонов в виде крылатых львов. В Варахше, в «зале белых слонов» на стене тоже изображены грифоны в виде орла (4. 42).

На стенах «Красного зала», открытого в результате археологических раскопок руин Варахши, были найдены изображение белых грифонов (с собачьим туловищем), нападающих на слона. В.А. Шишкин считает, что этот мифический образ является «собакоподобным грифом» и отмечает, что этот древний образ представлялся как символ солнца (9. 153). Мы считаем, что образ грифона, изображенный в «красном зале» Варахши, по существу, напоминает изображение мифологического животного (10. 22), найденный в селе Томиз Глазовского уезда России. Это изображение помогает также раскрыть суть легенды древнегреческого историка Филострата, который писал, что «размахивая крыльями грифы могут победить даже слонов и драконов».

После очистки южной стене «Красного зала», найдена фрагментарные остатки сцены терзания, на котором сохранились следы изображений нижних частей туловище двух мифических существ. Передние лапы у одного существа напоминают птичьи ножки, а задние — собаковидную форму. По мнению В.И. Шишкина, «здесь была изображена одна из разновидностей грифа с львиным телом и орлиной головой. Это очень древний образ — символ солнца, изображение которого из печати из Суз восходит в III тыс. до н. э.» (9. 157)

Хотя передние конечности грифона из сузской печати изображен как птичьи ножки, задние напоминают львиные лапки, а также птицеподобная голова кругом охвачена длинными гривами. Исходя из этого можно констатировать, что в сузском печате изображена грифон с львиной тушей. А в сцене сражения, найденный в южной стены «Красного зала» Варахши изображен грифон с туловищем собаки. По нашему мнению, многочисленные изображения грифона в древней и средневековой искус-

стве Центральной Азии возникли на основе мифологических рассказах и легендах наших далеких предков. Создатели настенных росписей древней Варахши хорошо знали легенды о сражениях грифов с наездниками на слонах, поэтому в творческом процессе использовали эпические сюжетов, широко распространенные в Зерафшанском оазисе.

В древних письменных источниках приведены легенды о мифическом существе в виде зверя-птицы. В частности, в древнекитайском летописе «Ханьшу» пишется: «Население, живущее в крае Тячжи выращивает больших и маленьких птиц, дающих молоко как львы, каркидоны, коровы. Яйца этих птиц бывает как кувшин. В период гонюанского правления (101 год н. э.) на 13 год правления императора Хеди Король Аньси Маньцуй подарил китайскому дворцу львов и больших птиц. Тогда этих птиц называли «Птицы Аньси». Как рассказывает Гуан — Чжи: «Это были птицей Чжи-ин, ноги и туловище которой были верблюжьими, зеленого цвета, рост их достигал при поднятой голове 8—9 футов, размах крыльев — свыше 10 футов. Птица питалась ячменём и несла яйца похожими на кувшин» (11. 109). Имея в виду, что топоним «Тяочжи», приведенный в данной легенде является названием древнего горного края, т.е. названием одной из областей Ферганской долины, то можно констатировать, что образ грифона генетически связан с древней мифологией народов Средней Азии.

Геродот в четвертой части «Истории», основываясь на рассказах исседонов, пишет: «за страной лысых» живут «одноглазые люди и грифы, стерегущие золото скифов» (12. 20). В произведении греческого писателя Эсхила (V век до н. э.) грифон изображался в виде «собако-птицы». Эсхил отмечает, что на местах, где живут «одноглазые всадники аримаспов» живут также «остроклювые безгласные псы Зевса» (13. 22). Это деталь указывает что, в произведении Эсхила изображена крылатая собака с орлиным клювом.

Древнегреческий ученый Ктесий (IV—V век до н. э.) в своей книге «Индики» рассказывая легенду о грифонах древних бактрийцев, пишет: «Я узнаю, что гриф, это индийское животное — четвероногое, наподобие льва, когти имеет чрезвычайно сильные и притом также похожие на когти льва. Повествуют, что спина его покрыта перьями и цвет этих перьев — черный, а спереди, говорят, красный. Крылья же у него — ни того и ни другого цвета, но белые. Шея, у него украшена темно-синими перьями, глаза его, говорят, огненные. Гнезда вьет в горах. Взрослого грифа поймать невозможно, поэтому ловят птенцов. Бактрийцы, соседние с индийцами, рассказывают, что грифы в тех местах являются сторожами золота» (13. 19).

Сюжет этой легенды был широко известен среди бактрийцев, потому что археологические находки, найденные в южном Узбекистане, указывают на наличие образа грифона в виде собаки в мифологии бактрийцев. В частности, грифон изображен в серебряной статуэтке (III—II век

до н. э.), хранящийся в Британском музее. Этот грифон имеет туловище собаки, хвост завернут в круг, на месте где передние лапы соединяются с туловищем выросли крылья, на шее имеется грива, как у коня, голова похожа на собаку, между ушами вырос торчащий вперед рог.

Основываясь на изображении грифона из печати, принадлежащей ко II-тысячелетию до н. э., найденной А. Аскарковым во время исследований Сапаллитепы, которая расположена на территории древней Северной Бактрии, можно делать вывод, что этот образ был широко известен в мифологии и искусстве еще в бронзовом веке. По сведениям Г.А. Пугаченковой (14. 73–78), на сердолике, найденном близ Термеза, тоже изображен грифон в виде крылатой собаки. В холмах Фаяз тепе вблизи города Термеза, где с 30-х годов XX века ведутся археологические исследования, во время раскопок, проведенных в 1968–1976 годах были найдены остатки — остатке древнего храма Будды, относящегося к I–III веку н. э. Среди находок, найденных в этом храме, особое значение имеют статуэтки Будды, сидящего под священным деревом бодхи и расписанный каменный блок, на котором изображен грифон с повернувшей направо головой (15. 60–62). Образ грифона в виде крылатого льва изображена в золотой бляшке из Амударьинского клада, относящиеся V–IV вв. до н. э. Голова этого грифона-льва слегка повернута справа, уши настороженные, а зоркие глаза горят от страсти (15. 60–62). Эти находки свидетельствуют о том, что среди населения древней Бактрии существовали мифологические воззрения о крылатом звере с туловищем собаки. Сюжет об охраняемом ими золоте был широко распространен также в устном народном творчестве бактрийцев.

В древнегреческой мифологии грифон изображался полуптицей, полульвом. Согласно ей, грифоны живут на горе, которая расположена вблизи края аримаспов и стерегут золото. Поэтому аримаспы из-за этого богатства постоянно сражались с грифонами. В мифологии аримаспов повествуется, каждый день с утра что бог солнца развезжает по небу на золотой колеснице, запряженной грифонами (16. 467).

Еще одна древняя мифологическая легенда принадлежит перу греческого историка Аристия (III век до н. э.). По рассказу Аристия, грифоны «обитают на крайнем севере, близ Рипейских гор, с которых никогда не сходит снег и где дует Борей, северный ветер. Земля там в изобилии производит золото, и грифы стерегут его. Аримаспы, живущие рядом с ними, похищают золото и постоянно сражаются из-за него с грифами» (13. 21).

Аристей рассказывает, что эту легенду он слышал во время путешествия на край исседонов, которые живут за горой Рипей. Историк И.В. Пьянков основываясь на предположениях некоторых ученых, предполагает, что, «Рипейские горы» — это горы Алтая, а словосочетания «места проживания исседонцев» означает степь или степные леса за уральскими горами (13. 21). Геродот считает, что край исседонов расположен «на стороне вос-

хода солнца безволосых» и «на восточном берегу реки Аракс (Аму)», т. е. это территория нынешнего Кызылкума. По Геродоту «напротив исседонов — по направлению к восходу солнца за рекой Араксом живут многочисленное и храброе племя массагеты. Их считают скифским племенем» (17. 325). Эти данные показывают, что архаические мифы и легенды о грифонах возникли в устном народном творчестве древних обитателей Центральной Азии и доказывают неправильность гипотезы И.В. Пьянкова, о том, что «мифологические представления о грифах продукт античной мифологии» (13. 21).

По мнению А.П. Зопороженко и Д.В. Черемисина, участвовавших историю возникновения легенды о битве аримаспов с грифонами, данный сюжет возникла основе древнеиндийско-европейской мифологемы о путешествии героя в иной мир, т. е. в мир мёртвых. По архаическим мифам, между двумя мирами, существует «райский край», в котором живут хранители богатств мира мёртвых — такие как одноглазые, безносые люди, драконы и др. Поэтому, в этот мир могут войти лишь мифические птицы, умеющие сражаться и побеждать данных хранителей. В «скифской версии» этого сюжета грифоны превращены в хранителей золота (18).

Мы согласны с научной версией о том, что сюжет легенды о золоте грифов возник на основе мифологических верований об ином мире. Сохранившийся в узбекском фольклоре собаководный грифон — Семург служит проводником меж двумя мирами, т. е. помогает герою выбраться из недр земли на свет божий. Поэтому, мы думаем, что легенда о грифонах впервые появилась в устном народном творчестве народов, проживающих на территории Центральной Азии. Более того, мифологические представления о грифах, стерегущих золото, сохранился в узбекском фольклоре. В узбекской народной сказке (19. 152), записанной этнографом Г.П. Снесаревым, рассказывается, что однажды один богач нанял бедного жигита на работу, с условием, что он будет его кормить 39 дней, а жигит должен был всего лишь один день отработать. В условленный день богач шьёт мешок из бычьей шкуры и засунув бедняка в мешок зашивает его. После этого прилетает огромная птица и уносит мешок с парнем на вершину горы. Птица расклеивает мешок, но увидев парня улетает. А парень выйдя из мешка видит, что вокруг очень много золота и драгоценных камней.

А в узбекской народной сказке «Ходжа Бозиргон и дровасек Хасан» рассказывается, что старик кормил мальчика 39 дней, а на сороковой день зарезал бычка и сшил из его шкуры бурдюк и попросил мальчика залезть в бурдюк и посмотреть нет ли дырок. Когда мальчик влез в бурдюк он крепко-накрепко связывал конец бурдюки. Привез этот бурдюк под гору. Через какое-то время появляется огромный орел и уносит бурдюк в небо. Достигнув вершины горы бурдюк падает из ногтей птицы. При падении бурдюк лопаётся, и мальчик выходит на свет. Под ногами он видит большие слитки золота. Профессор Ж. Юсупов правильно отмечает, что «мифологические рассказы о ми-

фических птицах охраняющих сокровища принадлежат фольклору народов Средней Азии» (20. 87).

Это указывает на то, что сказка возникла на основе мифологического сюжета о золоте грифов у древних бактрийцев. Хотя, как отмечал Филострат, «эти суще-

ства были поднесены солнцу». Образ грифона или собака-птицы является архаическим персонажем узбекской мифологии. Поэтому мифы и легенды о летающих собаках или собаках вылупившихся из птичьего яйца сохранились и поныне в фольклоре народов Средней Азии.

Литература:

1. Мифологический словарь. — М.: 1965. — с. 79.
2. Русча-ўзбекча лугат. 1-том. — Ташкент, 1983. — с. 222.
3. Akalin, L. Turk folklorinde kuslar. — Ankara, 1993. — s. 140.
4. Ремпель, Л.И. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. — Ташкент, 1987. — с. 40–42.
5. Альбаум, Л.И. Грифон из Фаяз-тепе // История и археология Средней Азии. — Ашхабад: Ылым, 1978. — с. 63.
6. Массон, М.Е. Городища Старого Термеза и их изучение // Труды УзФАН ССР. Сер. 1. Вып. 2. — Ташкент, 1941. — с. 46 (рис. 19–21); Шишкин В.А. Архитектурная декорация дворца в Варахше // Труды восточного отдела государственного Эрмитажа. Т. 4. — Л., 1947. — с. 254 (табл. 2); Толстов С.П. Итоги двадцати лет работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции (1937–1956) // Советская этнография. — М., 1957. — № 4. — с. 49 (рис. 15).
7. Толстов, С.П. По следам древнехорезмской цивилизации. — Ташкент, 1964. — с. 307.
8. Толстов, С.П. Итоги археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1953 г. // Вопросы древней истории. — М., 1955. — № 1. — с. 198.
9. Шишкин, В.А. Варахша. — М., 1963. — с. 153.
10. См.: Орбели И.А., Тревер К.В. Сасанидский метал. — М.-Л., 1935. — Табл. 22.
11. Кюннер, Н.В. Китайские известия о народах. — М.: Наука, 1961. — с. 109.
12. Древние авторы о Средней Азии. — Ташкент, 1940. — с. 20.
13. Пьянков, И.В. Бактрийский гриф в античной литературе // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). — М., 1976. — с. 22.
14. Пугаченкова, Г.А. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии // Советская археология. — М., 1959. — № 2. — с. 73, 78.
15. Альбаум, Л.И. Грифон из Фаяз-тепе. — с. 60–62.
16. Leach, M. Standart dictionary of Folklore, Mythology and Legend. 1. — N. York, 1949. — P. 467.
17. Геродот. История. Кн. 1. — М., 1957. — с. 325.
18. Запороженко, А.В., Черемисин Д.В. Аримаспы и грифы: изобразительная традиция и индоевропейские параллели // Сибирское археологическое обозрение. — 2002. Вып. 6. («Hol@mail. Archaeology. nsc.ru»).
19. Снесарев, Г.П. Хорезмские легенды, как источник по истории религиозных культов Средней Азии. — М., 1983. — с. 152.
20. Юсупов, Ж. Хоразм эртаги ва ҳаёт ҳақиқати. — Ташкент, 1997. — с. 87.

Эпические традиции и культурные контакты народов мира (на основе героических эпосов тюркоязычных народов)

Сариев Санъат Матчонбоевич, кандидат филологических наук, доцент
Ургенчский государственный университет имени Аль-Хорезми (Узбекистан)

В духовном развитии каждого народа большую роль играют этнокультурные контакты. В настоящей статье основное внимание уделяется культурным и литературным связям тюрко-язычных народов, имевшим издревле огромное значение в их общественной и духовной жизни. Данный вопрос освещается на основе анализа эпосов тюрко-язычных народов.

Ключевые слова: героический эпос, «Гёроглы», эпосов тюрко-язычных народов, этнокультурные контакты.

The main role in the development of spirituality of every nation plays ethnocultural contacts. The matter is brightened on the basis of contacts Turkish epos, which is considered as an oral art of turkic peoples.

Key words: «Gorogly», manuscripts and lithographic, Turkish epos, ethno cultural contacts, history and development of study of the epos «Gorogly».

Если обратиться к социально-культурной истории народов мира, в особенности, близких друг к другу с этнической точки зрения, то становится очевидным то обстоятельство, что они с древних времен осуществляли взаимные контакты. В частности, это наглядно проявляется на примере тюркских народов, относящихся к одной языковой семье — древнетюркскому языку. В мировой цивилизации невозможно представить ни одного явления, формирующегося и развивающегося само по себе, без внешнего воздействия. Любое явление или процесс формируется под непосредственным влиянием другого явления или процесса. В данном месте следует отметить огромную роль взаимных контактов в социально-культурной жизни этих народов. Известно, что эти тюркские народы с древнейших времен проживают в дружбе и согласии, проживая в одном из главных пунктов Великого Шелкового пути, имели на данной основе прочные контакты с общественно-культурной точки зрения. Данный аспект особенно проявляется в художественной литературе, искусстве и фольклоре. Указанные сферы особым образом связаны с творческим подходом, который, в свою очередь, требует вдохновения, а последнее, разумеется, вызывается сильными эмоциями. Следовательно, источником вдохновения могут быть какой-либо процесс или явление.

Если обратиться к прошлому, то мы станем свидетелями тому, что в тысячелетней мировой цивилизации данные народы запечатлелись в качестве субъектов, обладающих высочайшей духовностью и просвещением с интеллектуальной точки зрения, их яркий талант нашел закономерное отражение в литературе, искусстве и других сферах жизни. Этнокультурные связи оставили свой неизгладимый след в фольклорных образцах. Причем не только оставили яркий след, но и послужили своеобразным толчком для появления новых фольклорных образцов. Данное явление наглядно проявляется на примере рукописных, литографических и устных экземпляров несравненного образца эпического мышления героических эпосов тюркоязычных народов. Эпическое мышление человечества имеет древ-

нейшую историю. С данной точки зрения эпос каждого народа представляет собой его своеобразную летопись.

Известно, что жестокие захватнические походы иноземных завоевателей, различные общественные противоречия, мечты и чаяния о благополучной и счастливой жизни, привели к созданию образов непобедимых героев, ведущих борьбу за мир и спокойствие своего края. И эпос «Гороглы», в центре которого находится образ главного героя Гороглы, в данном отношении представляет собой эпическое произведение, возникшее на основе жизненной необходимости. «Эпос «Гороглы», получивший распространение от берегов Аракса до Амударьи, от Малой Азии до горной цепи Урала и Сибири, от Ближнего Востока до Средней Азии и Казахстана...» (1) встречается в фольклоре свыше 20 тюркских и нетюркских народов. Данные дастаны образуют своеобразные циклы в эпическом творчестве узбекского, таджикского, туркменского, азербайджанского, турецкого, казахского, каракалпакского, армянского, грузинского, курдского народов. Гороглы является одним из любимых эпических героев сибирских татар, болгарских турков. Как отмечает видный фольклорист Тура Мирзаев, «Отдельные отрывки цикла были записаны и от арабов Средней Азии (Бухара). Мировой фольклор не знает ни одного эпического произведения, получившего распространение на такой огромной территории, в основном, среди тюркских племен и, частично, среди нетюркских народов, и вобравшего в себя различные виды циклизации» (2).

«Любой национальный эпос, являясь органической частью культуры данного народа, будучи естественным порождением этой культуры, выражением исторического опыта, взглядов, идеалов народа, отвечая сложившимся бытовым традициям и эстетике народа, одновременно составляет часть единого мирового эпического фонда» (3). Эпос каждого народа, наряду с отражением в себе национальной специфики, своими обобщенными, народными идеями обогащает эпический фонд народов мира.

В источниках отмечается, что формирование и развитие эпоса «Гороглы» происходило в азербайджано-туркменской среде. Существует ряд суждений о возникновении эпоса, этапах его развития. В частности, в качестве первоначального сведения отмечается восстание Джалалидов, начавшееся в начале XVI века в Южном Азербайджане, Малой Азии и Ираке, и продолжавшееся до начала XVII века. Согласно азербайджанской версии, Короглы указывается в качестве современника иранского шаха Аббаса I (1585–1628). Согласно сведениям армянского историка Аракела Тебризи (умер в 1670), записанным в 1662 году, одним из руководителей восстания Джалалидов, направленном против шаха Аббаса и турецкого султана, была личность под именем Короглы. «Это именно тот Короглы, сочинивший множество песен, которые сейчас исполняют бахши», пишет Аракел Тебризи.

Согласно сведениям, начало работы по записыванию, изданию и исследованию дастанов «Гороглы» («Короглы») приходится на 1 четверть XVIII века (4). Остановимся на наиболее ранних сведениях в данном аспекте. Когда в Астрахани был захвачен в плен в качестве политического шпиона армянский купец из Ирана Элиас Мушегян, при нем был обнаружен сборник «Песни». В данном сборнике содержались, помимо образцов из произведений Низами, Физули, пословиц и поговорок, тринадцать самостоятельных песенных сводов из дастана «Короглы», записанных от ашугов Южного Азербайджана в 1721 году в армянской графике на азербайджанском языке (5).

После этого эпос перекочевал к другим народам мира, в частности, получил распространение среди народов Средней Азии, далее стали появляться их собственные версии. От возникшего в Азербайджане эпоса «Гороглы» осталось одно лишь название, и у каждого народа стали формироваться свои версии. Каждый народ создавал своего «Гороглы», прививая ему свою психологию, воззрения и ценности, обычаи. Эпос приобрел популярность устным путем посредством репертуара множества бахши.

У народов Средней Азии, в частности узбекского и казакского, записывание отдельных образцов дастанов «Гороглы» приходится на середину XIX века. Рукопись, записанная в 1853 году арабской графикой на основе письма наста'лик и хранящаяся в настоящее время под инвентаризационным номером 321 в коллекции К.П. Кауфмана фонда Рукописей Петербургского отделения института Востоковедения АН России, а также еще одна рукопись, найденная в 1936 году Ходи Зарифовым (6).

Указанная традиция представляет собой традицию развивающейся с древних времен узбекской дастанной школы, одной из ответвлений которой является искусство киссаханов (сказителей). В особенности, данная традиция во многом связана с творчеством киссаханов и сказителей-халфа. Не будет преувеличением сказать, что запи-

сыванием дастанов узбекского «Гороглы» занимались, в основном, сказители и грамотные бахши. Очевидно, что узбекские бахши в поздние времена изучали дастаны, в основном, посредством письменных текстов, а затем переходили к устному исполнению. Из приведенных фактов видно, что в Средней Азии, в частности, в Хорезмском регионе обращение к письменным вариантам дастанов превратилось в традицию не только для киссаханов и халфа, но и бахши. Следовательно, исполнение дастанов посредством книги стало для бахши своеобразной традицией.

В рукописных экземплярах дастанов эпоса «Гороглы» Хорезма также наблюдается данная особенность. Здесь брак между Гороглы и Ога Юнус пери считается экзогамным, то есть между человеком и сверхъестественной силой. Согласно преданиям, ноги пери похожи на ноги птиц. По этой причине пери облачаются в длинные платья, скрывающие их ноги от человеческого взгляда. Данным свойством обладает и Ога Юнус пери, «она, хотя и не предвещала, но, взглянув на свой ноготок, была в курсе всех происходивших и происходящих событий, а также тех, которые произойдут в будущем». Следовательно, представители верхнего мира из Олонхо также обладают аналогичными способностями.

Ибо, только при соответствии национального мировоззрения фольклорный эпос способен обогатить духовность другой нации и занять место в ее фольклоре. Если же обратиться к вопросу соответствия в эпосе народов мира эпического героя, его коня, оружия, первого подвига и, в целом, эпической биографии, данный аспект неразрывно связан с первобытным этапом жизни человечества. Сходный жизненный уклад порождает и сходные идеи. Появление странствующих мотивов в эпосе неразрывно связано с данными типологическими общностями.

В процессе освещения лингвоэтики рукописных экземпляров эпоса «Гороглы» и их анализа следует, в первую очередь, обратить внимание на лексическую структуру дастанов. Лексика рукописных экземпляров существенно отличается от соответствующей лексики устных вариантов. Устные варианты, вбирая в свой состав новые слова, входящие в язык в процессе общественного развития, меняют сложные для народного восприятия устаревшие слова, вводят в свою структуру их новые эквиваленты. Хотя данные вопросы, на первый взгляд, относятся преимущественно к лингвистике, анализ этой проблемы может внести определенный вклад в разрешение отдельных аспектов, имеющих отношение к фольклористике. В структуре дастанов из рукописных экземпляров изобразительный прием обладает своеобразием, здесь, прежде всего, нашли свое отражение эпизоды, связанные с мифологией, в которой нашло воплощение анимистическое мировоззрение народа. Бахши в процессе эпического повествования начинают с создания портрета своих героев и при оценке каждого их действия обращаются к сравнениям.

Литература:

1. Петросян, А.А. История народа и его эпоса. — М.: Наука, 1982, с. 73.

2. Мирзаев, Т. Достонлар зубдаси // Дастаны «Гороглы». В 4 томах. Том 1. Рождение Гороглы. — Ташкент: Ёзувчи, 1996, с. 3.
3. Путилов, Б. Н. Героический эпос и действительность. — Л.: Наука, 1988. с. 4.
4. Хикояти Ёруғли султон. Подготовил к изданию Т. Мирзаев. — Ташкент: Адабиёт учқунлари, 2013, 171-б.
5. Тахмасиб, М. Проблема народности азербайджанских дастанов и современное состояние исследования их // Вопросы изучения эпоса народов СССР. — М.: Наука, 1958, с. 180.
6. Зарифов, Х. Т. К изучению узбекского народного эпоса // Вопросы изучения эпоса народов СССР. — М.: Наука, 1958, с. 122.

Волшебные предметы помощники героя в структуре волшебной сказки

Странадко Марина Владимировна, учитель русского языка и литературы
МБОУ г. Астрахани «СОШ № 64»

По мнению Е. М. Мелетинского, происхождение сказки из мифов не вызывает сомнений, что касается волшебной сказки, то ее происхождение связывают с мифологическими мотивами, сопряженными с ритуалами посвяtitельного типа. Как отмечает В. Я. Пропп, «волшебная сказка обязана посвяtitельным ритуалам рядом важнейших символов, мотивов, сюжетов и отчасти своей общей структурой». Помимо ритуальных источников на жанровую форму волшебной сказки и на своеобразие сказочной фантастики оказали влияние первобытные фетишистские, тотемические, магические представления. Е. М. Мелетинский вычленяет следующие ступеньки трансформации мифа в сказку:

- десакрализация;
- ослабление строгой веры в истинность мифических событий;
- развитие сознательной выдумки;
- потеря этнографической конкретности;
- замена мифологических героев обыкновенными людьми, мифологического времени сказочно-неопределенным;
- ослабление или потеря этиологизма;
- перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные, с космических событий на социальные.

Появление в волшебной сказке предметов, наделенных волшебными свойствами исторически связано с первобытными верованиями, скорее всего, с фетишизмом. Фетишизм — религиозное поклонение материальным предметам — фетишам, которым приписываются сверхъестественные свойства.

При неудачах и бедах древние люди пытались обращаться к иным силам. Не имея возможности добиться этого естественным путем, люди начинают возлагать надежды на помощь сверхъестественных сил. При определенных обстоятельствах любая вещь могла показаться первобытному человеку обладающей, кроме обычных свойств, еще и сверхъестественными свойствами.

Наделение сверхъестественными свойствами обычной вещи чаще всего было связано с простой случайностью. Например, отправляясь на охоту, первобытный человек встречал на своем пути какой-либо бросающийся в глаза предмет, предположим камень. Если после этого охота была удачной, он приписывал удачу помощи данного камня, который с того времени становился для него фетишем.

В дальнейшем всякий раз перед охотой человек поклонялся этому камню, задабривал его. Вера в чудодейственные свойства этого камня укреплялась еще больше, если после очередного поклонения ему вновь следовала удача.

Отголоски фетишизма сохранялись во всех современных религиях и в обыденном сознании религиозных и суеверных людей. Так, одним из составных элементов христианской религии является вера в «чудодейственную» силу различных «священных» предметов — «чудотворных» икон, мощей, крестов и других предметов культа.

Как отмечает Е. М. Мелетинский, сказочный герой не имеет тех магических сил, которыми по определению наделен мифологический герой, эти силы приобретаются героем в результате приобретения волшебных предметов. Среди предметов, наделенных волшебными свойствами следует отметить такие, как:

Тип предмета по функции	Название волшебного предмета
Предметы, говорящие правду и показывающие, что делается на белом свете	золотое блюдечко и наливное яблочко. волшебная книга
Предметы, способные за малое время перенести героя через большое пространство	Ковер-самолет, сапоги-скороходы
Предметы, возвращающие здоровье, молодость, оживляющие мертвых.	Живая и мертвая вода, молодильные яблочки

Волшебные предметы действуют в сказке совершенно как живые существа и с этой точки зрения условно могут быть названы «персонажами». Так, меч-самосек сам рубит змея, клубочек катится и указывает путь и т. п..

Нет такого предмета, который при известных обстоятельствах не смог бы играть роль волшебного. Тут и орудия (дубины, топоры, палочки), и разное оружие (мечи, ружья, стрелы), и средства передвижения (лодочки, коляски), и музыкальные инструменты (дудочки, скрипки), и одежда (рубашки, шапки, сапоги, пояса), и украшения (колечки), и предметы домашнего обихода (огниво, веник, ковер, скатерть) и т. д.

Эта особенность сказки, а именно функционирование предмета как живого существа, наряду с другими ее особенностями, определяет собой характер ее фантастичности.

Ко всему сказанному надо прибавить, что не каждый, не всякий предмет каждого рода может быть волшебным, а только добытый известным образом. Передача волшебного средства могла происходить при решении поставленной перед героем задачи, просьбы, или схватки с героем — антагонистом. При существовании обряда посвящения таким был предмет, полученный от старших. В сказке таким является предмет, данный мертвым отцом, ягой, благодарным похороненным мертвецом, животными-хозяевами и т. д. Короче говоря, волшебным является предмет, взятый «оттуда». «Оттуда» — это для более ранней стадии означает «из леса» в широком смысле этого слова, а позже — предмет, принесенный из иного мира, а по сказочному — из тридесатого царства.

Из природных объектов, встречающихся в астраханской сказке, волшебным является *дуб и облако*. В сказке «*Казань*» дуб — это дерево — дом, в котором живут разбойники. Дверь в дом открывается с помощью волшебного заклинания. Внутри дуба-дома много комнат и «всякого добра навалом».

В этой же сказке обычное облако становится средством, на котором спускается святая, решившая помочь герою «*Тут с неба спустилась к нему святая на облаке и говорит...*» [1] Изображение облака как средства передвижения не случайно. Быстронесущее облако представлялось народу и ковром-самолетом, и птицей, и окрыленным конем и летающим кораблем. Представление облака и тучи кораблем возникло одновременно с представлением неба — морем [2].

Из одежды, встречаемой в астраханской сказке волшебными свойствами обладают *шапка, платок, волшебный костюм*. Как волшебное средство, с помощью которого превращенная в быка девица вновь превращается в человека, шапка выступает в сказке «*Шел солдат со службы*»:

«Подойдешь к быку, который будет пить воду из озера — снимешь с себя шапку, размахнешься и кричи: «Хватит, а то лопнешь!» И сильно по боку ударишь быка, чтобы бык лопнул... Ваня сделался человеком,

ударил быка шапкой по боку. Бык лопнул и превратился в Аленушку».

В сказке «*Шел солдат со службы*» платок дочери Морского рака выполняет функцию волшебного средства. Из него появляются волшебные помощники, которые помогают герою выполнить трудную задачу: «...*Махнула платком один раз, махнула другой — и вмиг появилось много-много работников, которые вспахали за одну ночь поле и посадили деревья*».

В другой сказке «*Иван и богатая вдова*» из платочка появляется огромное пламя, которое помогло спастись герою от погони чародея: «...*Но через некоторое время слышат, что их настигает чародей. Тогда мальчик говорит: «А мне дедушка подарил платочек*». В этой же сказке из расчески, брошенной героями, вырастает сплошной лес.

В сказке «*Алпамыс*» противники героя одеты в волшебные костюмы, от которых отскакивают копья и стрелы. Вождя можно было убить, разрубив его пояс. Герой узнает секрет костюма и убивает врагов.

Предметом, наделенным волшебными свойствами, является клубок ниток. В сказке «*Шел солдат со службы*» герою подарен волшебный клубок, указывающий дорогу. Эту же функцию клубок выполняет в сказке «*Про падчерицу*». Следует отметить, что волшебный клубок, указывающий дорогу — это классическое волшебное средство.

Одним из волшебных предметов является живая и мертвая вода. Многие из русских народных сказок начинаются с одинакового зачина: «*На море — океане, на острове Буяне*...» В сказках вода встречается в различных образах: реки, моря, дождя, воды живой и мёртвой. В сказках у воды важная роль: она то представляет собой грозную стихию, а то, наоборот, помогает героям произведения. Мы наблюдали за ролью воды в нескольких народных и авторских сказках.

Так, в народной сказке «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» вода наказывает героя: «Не послушался Иванушка и напился из козьего копытца. Напился и стал козлёночком». [3]

В другой не менее известной сказке, «Гуси-лебеди», девочке помогает молочная река [3]:

«— *Речка-матушка, спрячь меня!*

Выпей моего молочка!

Нечего делать, выпила. Речка ее посадила под бережок, гуси пролетели». [4]

Из «Сказки о волшебной водице» узнаём, что вода может мирить ещё не воскрешает его, только окропление живой водой возвращает ему людей: «*И с тех пор перестали они ссориться и стали жить, как в молодые годы. А всё потому, что как только старик начнёт кричать, старуха сейчас за волшебную водицу. Вот сила — то в ней какая!*»

Именно в народных сказках впервые встретили мы воду живую и мёртвую, поэтому необходимо хотя бы кратко остановиться на этих понятиях. «Живая вода (сильная или богатырская) в народных сказках всех индо-

европейских народов является символом весеннего дождя, который воскрешает землю от зимнего сна. Она возвращает мёртвым жизнь и слепым зрение. Различие мёртвой и живой воды является только в славянских сказках и не повторяется нигде. Мёртвая вода называется иногда целительной: она заживляет нанесённые раны, сращивает рассечённые части мёртвого тела, но жизнь.

По Афанасьеву, мёртвая вода — это первый весенний дождь, сгоняющий с полей льды и снега и как бы стягивающий рассечённые части матушки-земли, а следующие за ним дожди дают ей зелень и цветы». [3]

В сказке «Иван-царевич и Серый волк» вода помогает воскресить главного героя: *«Серый волк sprysнул мертвой водою раны Ивану — царевичу, раны зажили; sprysнул его живой водою — Иван-царевич*

ожил». [5] Не всякая вода оживляет мертвого. Но вода, принесенная птицей из тридесятого царства, оживляет мертвеца. Отсюда видно, что есть группа предметов, волшебная сила которых основана на том, что они принесены из царства мертвых. Сюда относится вода, возвращающая жизнь или зрение, яблоки, дающие молодость, скатерти, дающие вечное питание и изобилие и т.д. Мы пока только регистрируем этот факт.

Среди этих предметов особого внимания заслуживает живая и мертвая вода и разновидность ее — сильная и слабая вода. Живая и мертвая вода — не противоположны друг другу. Они друг друга дополняют. *«Sprysнул Ивана-царевича мертвою водою — его тело срослося, sprysнул живою водою — Иван-царевич встал»*. Такова каноническая формула применения этой воды.

Литература:

1. Кизань // Народные сказки Нижней волги. — Астрахань, 1999. — с. 68.
2. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — с. 158
3. Сестрица Аленушка и братец Иванушка // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М., 1984. — Т. 1, с. 185
4. Гуси-лебеди // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах/изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М., 1984. — Т. 1, с. 149
5. Иван-царевич и серый волк // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах/изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М., 1984. — Т. 1, с. 323

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Реализация темы «Человек-Творец» на основе романа Мари Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей»

Глущенко Александра Николаевна, студентка
Кубанский государственный университет

В данной статье рассматривается тема «Человек-Творец» на основе романа Мари Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей». Несмотря на научно-фантастический жанр произведения, автор затрагивает философские вопросы, актуальные и в наши дни. Данный вопрос рассматривается с позиции философии и психологии человека.

Ключевые слова: Франкенштейн, Мари Шелли, Творец, Сверхчеловек, Ницше.

Роман Мэри Шелли «Франкенштейн или Современный Прометей» появился в то время, когда научно-фантастический жанр был только на начальной стадии своего появления и развития. Для 19 века рассказ о человеке, сумевшем создать живое существо не естественным путем, был, с одной стороны, колоссальным потрясением, а, с другой стороны, чем-то пугающим и наводящим страх. Но страх не самого создания, а страх гнева Божьего за посягательство на его права и попытки человека выступить в роли самого Творца. Мы считаем, что именно эта философская тема является основополагающей в данном научно-фантастическом романе.

Мы полагаем, что наиболее правильным будет начать непосредственно с анализа названия произведения. С первой частью названия все предельно ясно и логично — Франкенштейн — это фамилия самого ученого. А вот какое же отношение к данному произведению имеет Прометей, который, кстати, совершенно не упоминается непосредственно в тексте произведения. Здесь автор обращается к античной мифологии и её воплощению в литературе Древней Греции. [4] Поэма Эсхила (впоследствии интерпретированная супругом Мэри Шелли — английским драматургом Пирси Биши Шелли) «Освобожденный Прометей» повествует об одном из Богов Олимпа, посланном в вечное изгнание Зевсом за то, что сделал людей разумными, научил их ремёслам, даровал им огонь, дал им память и обучил всевозможным наукам. [4] Здесь и прослеживается связь Прометея с Виктором Франкенштейном — оба героя, подобно Творцу, пытаются улучшить род человеческий, за что в последствии получают наказание: Прометей навеки прикован к горе и ежедневно подвергается мукам, а учёный находится в вечном бегстве от своего творения, от руки которого в итоге и погибает.

Кроме истории из античной мифологии, источником сюжета романа также можно считать еврейскую легенду

о Големе, человекоподобном существе, созданном магическим путем из глины. Согласно легенде, его было позволено убить любому иудею, так как оно не обладало душой, было лишёно дара речи и полового влечения. Его создание приписывалось раввину Йегуда Леви бен Бецалаль — опытному каббалисту, сотворившему чудовище с целью работы в синагоге, и потом уничтожившему его.

По легенде раввин, создавший Голема, был человеком глубоко верующим и религиозным, и целью его было создать себе безотказного помощника, что в итоге у него и получилось — глиняный человек прослужил ему целых 13 лет. Но в конце концов монстр, задуманный как защитник, так же как и творение Франкенштейна, восстает против создателя. [3]

Вот и главному герою научно-фантастического романа Мэри Шелли «Франкенштейн или Освобожденный Прометей», ученому удастся воплотить в реальность то, что смогло бы потрясти умы не только современников автора, но и ученых века 21, а именно создание живого и функционирующего существа. Кто же такой Франкенштейн и каковы были его мотивы?

Виктор — житель Женевы, сын именитых граждан республики. Как рассказывает сам герой, детство у него было счастливым и полным радостей. Ещё в юном возрасте у мальчишки возникает страсть к познанию земли и неба, тайн человеческой души, физическим секретам мира. «Мой интерес был сосредоточен на метафизических или — в высшем смысле этого слова — физических тайнах этого мира». [1] Всё своё время он проводил за книгами по естественным наукам и уже тогда начал искать философский камень и эликсир жизни. Будучи уже молодым юношей, он отправился в университет, в котором он мог утолить жажду знаний. «С того дня естествознание, и, особенно, химия, в самом широком смысле слова, стало почти моим единственным занятием...Одним из предметов,

особенно занимавших меня, было строение человеческого и любого живого организма». [1] Так и начинается появление у Франкенштейна тяги к познанию человеческой природы и её пределам. Он начинает изучать тела мертвых людей, а также, «ценою многих дней и ночей нечеловеческого труда и усилия», постигает тайну зарождения жизни, более того — узнает, как самому оживлять безжизненную материю. Сам Виктор говорит о том, что эта «безмерная власть» вскружила ему голову. Таким образом, мотив его действий был прост и незамысловат — научный интерес и жажда всеобщего признания.

Но что же именно создает ученый? Существо, слишком безобразное и уродливое, для того, чтобы назвать его человеком, однако, разумное, поддающееся самообучению и познанию, что делает его далеким от животного. Почему же главный герой сбегает от своего творения и все возможными способами пытается скрыться от встречи с ним?

Мы считаем, что корень данной проблемы лежит в темах, далеких от науки и фантастики. Для начала стоит ответить на два вопроса: что есть человек и каковы цели и смысл его пребывания в мире.

Итак, согласно словарю Ожегова, человек — это живое существо, обладающее даром мышления и речи, способностью создавать орудия и пользоваться им в процессе общественного труда. [6] Если рассматривать этот вопрос со стороны психологии, то человек — это существо, наделённое чувствами типа любовь, сострадание, жалость, ревность и эмоциями типа радость, грусть, злость, агрессия. То есть, он способен строить свои отношения на основании высших, а именно любовных чувств, способен также сопереживать и в следствии помогать другим людям. Такие эмоции как грусть или уныние могут спровоцировать самоанализ и даже навязчивое депрессивное состояние, а радость, наоборот, может быть результатом какого-либо благоприятного события, может окрылять и придавать силы. Кроме того, человек — это само по себе существо, созданное благодаря любви двух людей, а не в результате животного инстинкта. Если рассматривать человека в религиозном аспекте, то это совершенное создание Бога, создание, подвластное силам, не только необъяснимым и недоступным, но и не подвластным человеку. Ф.М. Достоевский писал: «человек есть тайна, ее надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». [7] Он полагал, что разгадывание этой тайны есть выяснение специфики нравственной природы человека, отношения его с Богом, его положения в совокупности бытия и смысла его существования, а также раскрытия вечного, непреходящего в человеке, сосредоточенное на разгадывании тайн человеческого духа.

Каковы же цели и смысл пребывания человека в мире? Главные цели пребывания человека на земле — создание семьи, воспроизведение потомства, профессиональная самореализация, развитие личности, служение обще-

ству и миру, а для духовных людей — Богу, взаимоотношения с друзьями, родными, окружающими. Второстепенными же целями, или обеспечивающими, являются деньги, быт, отдых. [10]

Итак, на основании вышесказанного, можно сделать вывод, что человек — это существо одухотворенное, способное не только примитивно мыслить и функционировать, а испытывать различные эмоции, глубокие чувства, анализировать, отражать мир в понятиях и преобразовывать его по своим потребностям, интересам, идеалам, а также создавать семью и давать потомство.

Что же из себя представляет творение Франкенштейна? Во-первых — это существо, искусственно созданное человеком из частей тела усопших людей и отдаленно напоминающее самого человека. Во-вторых, это существо, поддающееся самоанализу, обучению, развитию, а также способное чувствовать.

Несмотря на человекоподобную сущность имеются все-таки признаки, которые сильно отличают его — это, безусловно, уникальность и, самое главное, неспособность к воспроизведению потомства. Если же рассматривать феномен творения Франкенштейна в философском аспекте, то можно проследить и его сходство с человеческим созданием. Человек — это единство материального (организм) и духовного (сознание). Сознание — это постоянно действующая и развивающаяся неврожденная способность организма быть человеком на основе индивидуального организма и трех элементов сознания (самосознание, мышление, язык), которые вырабатываются у новорожденного ребенка в процессе общения с родителями. [9]. Все три элемента присутствуют и у творения ученого, которые, однако, были выработаны у него не родителями. Мышление начало появляться у него еще практически с самого момента его создания, самосознание — в процессе его знакомства с природой и окружающим миром, который воспринимал его достаточно категорично, а язык — результат его наблюдений за обитателями хижины, вблизи которой он обосновал своё жилище. «Затем я сделал ещё более важное открытие. Я понял, что эти люди умеют сообщать друг другу свои мысли чувства с помощью членораздельных звуков... Это была наука богов, и я страстно захотел овладеть ею». [1]

Отсюда напрашивается отдельный и, пожалуй, самый главный вопрос — имеет ли право человек брать на себя полномочия создания себе подобных не традиционным биологическим путем? Монстр, а именно так называет его автор, является прекрасным примером того, что даже, если человеку удастся постигнуть науку воспроизведения других органических существ и даже, если это творение будет способно к развитию и проявлению чувств и эмоций, оно не будет способно постигнуть такие одновременно банальные и высокие человеческие чувства как счастье и любовь. Можно ли быть счастливым, когда ты одинок, когда, мало того, что тебе не с кем поговорить, так все пугают тебя и, если не пытаются убить, то в лучшем случае убегают в ужасе. «Если страдают даже такие пре-

красные создания, я уже не удивляюсь тому, что несчастен я — жалкий и одинокий». Мы считаем, что ответ будет однозначным для каждого — нет. Человеку не стоит брать на себя полномочия Бога, потому что более совершенного создания он сотворить не сможет, а тем более не сможет сделать его существование полноценным.

Так и ученый бежит от своего создания не по причине страха от ужасающего и даже омерзительного вида монстра, а по причине страха возмездия за то, что обрек уже живое существо на вечные и невосполнимые душевные муки и страдания, не способные быть восполненными ничем. «Мои злодеяния порождены вынужденным одиночеством, которое мне ненавистно». [1]

Говоря о самом Викторе Франкенштейне, мы считаем уместным также обратиться к концепту Ницше о Сверхчеловеке. Как упоминалось ранее, мотивом учёного было не только желание познать мир, человека и его природу, а также желание получить всеобщее признание. Но к чему же это может привести? Обретая известность, уважение, знакомства, человек прежде всего обретает определенную власть и даже силу, которые так или иначе способны оказать влияние на других. Стремление к власти (доминирование над другими), в соответствии с теорией Адлера, — основная движущая сила поведения и деятельности человека. [8] Согласно его теории субъект пытается компенсировать ощущение своей неполноценности, которая может выражаться в различных факторах, начиная от разнообразных телесных недостатков и заканчивая семейными обстоятельствами и личными проблемами. Мы считаем, что в случае Виктора Франкенштейна, немалое влияние на его стремление к власти оказывает его духовное одиночество. Так ещё при воспоминании юношеских лет главный герой говорит, что «жизнь моя была уединённой

и проникала всецело в домашнем кругу; это внушило мне непобедимую неприязнь к новым лицам... Мне казалось, что я не смогу находиться среди чужих». [1] А будучи уже взрослым человеком, он писал: «у меня нет друга, Маргарет; никого, кто мог бы разделить со мною радость, если мне суждено счастье успеха; никого, кто поддержал бы меня, если я упаду духом. Мне нужно общество человека, который сочувствовал бы мне и понимал бы с полуслова... но я с горечью ощущаю отсутствие такого друга». [1] Таким образом, мы видим, что с самого детства Франкенштейн испытывал нехватку отношений, наполненных духовным взаимопониманием, что может стать реальной проблемой для человека и достаточным толчком для проявления у него желания доминирования. Создавая себе подобного, Виктор ощущает себя всемогущим, Сверхчеловеком. Ещё одним подтверждением теории Ницше является тот факт, что учёный для достижения своей цели отказывается от морали. «Как рассказать об ужасных тех ночных бдениях, когда я рылся в могильной плесени или терзал живых тварей ради оживления мертвой материи?». [1] Ни есть ли вскрытие тел усопших и их расчленение самым, что ни на есть самым аморальным поступком? Но Виктор Франкенштейн был ослеплен своей «иступленной страстью». Он обращает внимание лишь на своё собственное состояние, подчиняется своим желаниям и инстинктам, о которых также упоминает Ницше.

Подводя итог, можно сделать вывод, что в основу романа Мари Шелли «Франкенштейн или Современный Прометей» заложен философский вопрос, а именно тема человека в роли Бога. Автор на примере двух главных героев своего произведения — ученого Виктора Франкенштейна и его творения — отрицает возможность выступления человека как создателя.

Литература:

1. Шелли, М. Франкенштейн или Современный Прометей. — М.: Художественная литература, 1989 г. — 256 с.
2. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. — М.: Астрель, 2013 г. — 320 с.
3. Бурлак, В. Н. Мистическая Прага. — М.: Вече, 2007 г. — 384 с.
4. Шелли, П. Б. Освобожденный Прометей. — К.: Мультимедийное издательство Стрельбицкого, 2013 г.
5. Эсхил. Прикованный Прометей: Трагедия. — М.: Детская литература, 2013 г. — 94 с.
6. Ожегов, С. Толковый словарь русского языка. — М.: Оникс, 2012 г. — 1376 с.
7. Достоевский, Ф. М. Письма. — С.-Пб.: 1839 г.
8. Адлер, А. Практика и теория индивидуальной психологии. — М.: За экономическую грамотность, 1995 г. — 240 с.
9. Грядовой, Д. И. Философия. — М.: Юнити-Данат, 2003 г. — 384 с.
10. Миание, М. Ю. Постановка целей в жизни человека. — Х.: Развитие человека.

Вариации на тему описания и представления категории времени в романах

Т. Пратчетта «Вор времени», «Мор, ученик Смерти», «Интересные времена» и др.

Громова Дарья Александровна, магистр, ассистент

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

Данная статья посвящена исследованию способов описания и представления концептуального понятия времени в романах британского писателя XXI века Терри Пратчетта, а также рассматриваются свойственные жанру фэнтези способы репрезентации этого концепта.

Ключевые слова: Терри Пратчетт, юмористическая литература, фэнтези, хронос, время, персонификация, развернутая метафора, перипетии, описание, «новая Вселенная».

Терри Пратчетт представил миру читателей XXI века собственную яркую и неповторимую философию в романах цикла «Плоский мир», создав, выражаясь современной терминологией, «новую Вселенную» и существ, её населяющих, на основе общественных реалий современной Англии. Среди них обнаруживаются как совершенно предсказуемые для жанра фэнтези персонажи (вампиры, маги, ведьмы, и др.), так и герои, считающиеся в реальном мире абстрактными понятиями (Война, Смерть, Время, Голод, Музыка, Хаос, Чума, и др.) Примечательно то, как сам Терри Пратчетт отзывался о своих творениях в литературе: «Плоский мир начался, как своеобразный антидот от плохой фэнтези, потому что у нас был большой бум фэнтези в конце 70-х и многое было очень вторично из-за того, что писатели не хотели привносить в жанр что-то новое. — Первые книги были наполнены маленькими отсылками на творчество других писателей, причем хороших писателей, я думаю, это тот случай, когда читатель может сказать: «Ах, вот здесь он «достал» Энн МакКефри!» Я быстро соединил вместе несколько типичных фэнтезийных вселенных в одну. Я припомнил описание из журнала *Mad* насчет «Флинстоунов» — «динозавры 65 миллионов лет назад в одном мире с идиотами из нашего «сегодня». Я попытался проделать что-то вроде этого и с Плоским миром. Не каждый в нем по-настоящему современный персонаж, но они узнаваемы для нас. Их взгляды также больше похожи на взгляды людей 21-го столетия». [4, 5]

В силу того факта, что Плоский мир представляет собой естественное отражение английского государства, становится вполне реальным оценить особый взгляд писателя Пратчетта на общеизвестные понятия, которые на протяжении веков встречаются в произведениях не только английских авторов, но и многих других писателей — классиков мировой литературы в самых разнообразных представлениях.

Одним из знаковых понятий, общеизвестных всему человечеству, и, несмотря на это, считающихся до конца неизученным, абстрактным и имеющим различные виды толкования, является термин «время». Его парадоксальность и необъяснимость вызывает немало споров, теорий, концепций и форм не только в науке, ежедневном обиходе людей, в философии и этике. Понятие о времени, его сущ-

ности и возможностях, о его роли в жизни как таковой считается одним из глубочайших и оспариваемых и в литературном отношении. Время было, есть и остается важным компонентом сюжетной составляющей произведения, оно также может выступать как фон, обстоятельство, необходимый элемент в истории, написанной автором; помимо прочего, время имеет функциональные признаки, и используется в качестве основы для всей концепции книги в целом. Однако наше исследование основывается на необычном восприятии концепта времени, который выступает в романе Т. Пратчетта как один из главных персонажей, и, что самое главное — имеет персонифицированную форму. Поэтому нам представляется необходимым раскрыть все возможные способы лексической, семантической и синтаксической передачи особенностей данного понятия, и соотнести данные примеры с той идеей, которую через такие приемы отображал Пратчетт, и каким образом найденные нами лексические единицы отображают видение писателя и его философско-жизненную позицию в соотнесении с концептом время.

Исходя из критических обзоров, статей и публицистики, охватывающих литературный процесс в Англии и Великобритании с 2000 года, представляется возможным заключить, что авторы довольно часто прибегают к использованию в рамках сюжета и в основе идейно-художественной компоненты мысли о несовершенстве, необычном протекании, о том, какой временной промежуток отведен человеку в данной реальности, об осмыслении и принятии факта упущенного времени, о жизни в иных временных пространствах и о необычных перемещениях во времени. Это связано в первую очередь с растущей и прогрессирующей в 2000х годах пропагандой постмодернистского влияния во многих сферах искусства. В литературе подобное видение художественной структуры произведений нашло свое отражение в творчестве прославившихся литераторов Дж. Барнса, Б. Бэйнбридж, С. Рушди, М. Эмиса, у которых также проявляется повышенный интерес к передаче восприятия концепции времени. Важно отметить, что их творчество подчеркивало необходимость рассматриваемого понятия как составляющего формальной стороны произведения, особенно яркими примерами такого представления о времени и пространстве считаются ра-

боты М. Эмиса «Стрела времени, или природа самоубийства» и Б. Бэйнбридж «Мастер Джорджи».

При условии выделения романов Т. Пратчетта в обособленную от всей британской литературы группу по принципу восприятия автором концепта времени и отображения этой идеи в текстах, выявляются следующие характерные особенности, определяющие стиль и новаторство работ Пратчетта:

— Время не является абстрактным явлением. Оно персонифицируется Пратчеттом в женском облике, этот образ является одним из уникальнейших внутри самого цикла «Плоский мир»;

— время признается как неотъемлемое связующее звено, без которого невозможны все прочие проявления жизни — люди, животные, предметный мир — без времени они не имеют доказательства существования;

— время передается имплицитно через описание особого восприятия жизненного процесса некоторыми персонажами, которыми населен Плоский мир;

— также представлено в ряде философских рассуждений самого автора, выраженных посредством некоторых персонажей из романа «Вор времени»;

Таким образом, рассматривая романы Т. Пратчетта «Вор времени», «Мор ученик Смерти», «Интересные времена», удалось выделить как минимум 2–3 примера, которые отражают приведенные выше позиции писателя относительно восприятия времени. Наибольшее количество приемов и описательных элементов о Времени было найдено в романе «Вор времени», поскольку в нем объясняется природа Времени по Пратчетту, и все приключения, связанные с ней и ее детьми. Она считается самой таинственной и загадочной антропоморфной персонификацией на Диске. Несмотря на то, что время присутствует в каждой точке пространственно-временного континуума, мало кто может похвастаться тем, что видел её. Она появляется в виде красивой молодой женщины с длинными темными волосами. Тысячи лет назад, монах по имени Когд Вечно Изумленный с таким увлечением изучал феномен времени, что она лично явилась к нему и они полюбили друг друга. Когд покинул монастырь Исторических монахов, который сам и основал, и они ушли жить в стеклянный дворец, с бесконечным количеством комнат, в каждой из которых содержится одно совершенное мгновение. У Времени и Когда родился сын в двух версиях, что возможно лишь в таком месте, как стеклянный дворец и у такой матери, как само Время. Оба ребёнка попали в главный город на Диске Анк-Морпорк и в результате событий книги «Вор времени» обе версии объединились в одну личность. Время отошла от дел, передав свои обязанности сыну. И с тех пор новая персонификация времени представляет собой молодого мужчину. [1, 4] Факт наличия истории развития, отношений и продолжения в образе детей доказывает индивидуальный подход Терри Пратчетта к такому понятию, как время.

Однако в процессе изучения этой материи по «законам жанра» Терри Пратчетта находятся иные способы отражения и ощущения времени, как неотъемлемой части

мира материального. Таким нам представлено время в романе «Вор времени» в описании важнейших персонажей этой книги — Аудиторов: «They were the observers of the operation of the universe, its clerks, its auditors. They saw to it that things spun and rocks fell. And they believed that for a thing to exist it had to have a position in time and space. Humanity had arrived as a nasty shock. Humanity practically was things that didn't have a position in time and space, such as imagination, pity, hope, history and belief. Take those away and all you had was an ape that fell out of trees a lot». [3, 28]

Юмористическое и одновременно с этим — философски значимое, время также отражено в мыслях другого персонифицированного понятия — Смерти. Он рассуждал о свойствах мира, его неподдающихся объяснениям проявлениям и о зависимости от времени многих событий: «The thing between Death's triumphant digits was a fly from the dawn of time. It was the fly in the primordial soup. It had bred on mammoth turds. It wasn't a fly that bangs on window panes, it was a fly that drills through walls». [2, 56] Метафорическим оборотом «заря времени», вложенным в слова, принадлежащие Смерти, Пратчетт показывает одновременно непознанность явления, но в тот же момент — иронизирует, демонстрируя уважительную снисходительность одного сверхъестественного создания к другому.

Третья особенность в раскрытии понятия времени затрагивается Пратчеттом при описании необычных персонажей — жителей Плоского мира. В волшебниках и ведьмах на Диске принято видеть могущественных мужчин и женщин, обособленных от всеобщей массы людей ввиду тех самых необычных свойств, которые им даны. Одним из них является особое восприятие хроноса, специфическое самоопределение себя во времени, и времени относительно их жизни. Следует учесть, что для некоторых магов Время является одним из самых важных союзников, т. к. основу их волшебства составляют именно временные перипетии и нестандартные решения, связанные с перемещением во времени и пространстве. Пример из романа «Вор времени» отражает положение дел одной из ведьм, и ее персональную зависимость от временных законов: «An edge witch is one who makes her living on the edges, in that moment when the boundary conditions apply — between life and death, light and dark, good and evil and, most dangerously of all, today and tomorrow». [3, 45]

Другой пример из того же романа демонстрирует конкретные способности внучки Смерти Сюзан управлять Временем, показывая тем самым противоречивость известного факта о превосходстве Времени над всеми остальными явлениями — здесь Пратчетт вновь использует мастерскую иронию, показанную в репликах обоих собеседников: 'Who are you? Time has stopped, the world is given over to...fairytale and monsters, and there's a schoolteacher walking around?' 'Best kind of person to have,' said Susan. 'We don't like silliness. Anyway, I told you, I've inherited certain talents.' 'Like living outside time?' 'That's one of them.' 'It's a weird talent for a schoolteacher!' 'Good for marking, though,' said Susan calmly. [3, 101]

Уникальность фэнтези Пратчетта раскрывается не только в искрометном и понятном практически любому читателю юморе, но в неподражаемой философской позиции писателя, выраженной в первую очередь посредством способности воспринимать мир и происходящее в нем через иронизирующую призму и окрашивать любые человеческие качества красками сатиры, доброго юмора и легкого сарказма. В отношении Времени как явления сложного и неконтролируемого, подчиняющего себе человека и обстоятельства, Терри Пратчетт оставил яркие комментарии, которые вложил в мысли различных героев, как положительных, так и спорно представленных, таких как Смерть: «EVERYTHING THAT HAPPENS STAYS HAPPENED. 'What kind of philosophy is that?' THE ONLY ONE THAT WORKS». [3, 67]

Та игра, которую Пратчетт ведет с читателем, теряется из виду по мере того, как при погружении в атмосферу Плоского мира пропадает ощущение реальности, поскольку во время чтения большинства его романов возникает новая ирреальность, в которой необычное и непознанное представляется в ином виде, и воспринимается как новое, но знакомое. Исходя из этого построения произведений, философские теории и законы Диска будут близки, а не странны и абстрактны, как это могло получиться в другом романе жанра фэнтези.

'...as you accumulate years, you will learn that most answers boil down, eventually, to «Because»'. [3, 188]

Пратчетт использовал различные приемы, показывающие тонкость и неуловимость материи Времени даже на волшебном Диске, где реальность преломляется, а Время остается за гранью этой реальности, порождая новую:

'Wen considered the nature of time and understood that the universe is, instant by instant, recreated anew. Therefore,

he understood, there is in truth no past, only a memory of the past. Blink your eyes and the world you see next did not exist when you closed them. Therefore, he said, the only appropriate state of mind is surprise. The only appropriate state of the heart is joy. The sky you see now, you have never seen before. The perfect moment is now. Be glad of it.' [3, 209]

Природа человека и природа Времени неразрывно связаны, этот закон продемонстрирован в следующей фразе, которой автор явно показывает парадоксальность жизненного процесса, а также выражает свой личный взгляд на сущность человека, на его зависимость от времени вообще, но и от своего отношения ко времени в частности. 'There is no doubt that being human is incredibly difficult and cannot be mastered in one lifetime,' said Unity sadly.' [3, 116]

Ироническая гиперболизация «становления человеком» представляется пугающе справедливой благодаря семантической составляющей фразы «one lifetime», которая умещает в себе не только онтогенез человека как вида, но и его нравственную эволюцию (или же деградацию), помимо этого, многозначность данного фразового единства в очередной раз наводит читателя на рассуждение о «времени на жизнь» — куда оно затрачивается, верно ли, меняется ли жизнь с изменением отношения ко времени, и т.д.

Терри Пратчетт по праву признан не только великолепным писателем, но и гением мысли, любителем жизненных парадоксов наряду с Оскаром Уайлдом и Бернардом Шоу — такими же неповторимыми интерпретаторами реальности и саркастически настроенными неконформистами снобизма и обывательского толкования жизни, как и он сам.

Литература:

1. «Терри Пратчетт» — о писателе». — Режим доступа: <http://www.pratchett.org/>
2. Т. Pratchett «Mort», 2012—197с./Режим доступа: <http://freenovelonline.com/242248-mort.html>
3. Т. Pratchett «Thief of Time», 2002—384с./Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/143538-thief-of-time.html>
4. <http://www.rulit.me/authors/pratchett-terri>

Особенности становления героя в романах Т. Моррисон и Э. Уокер

Долгиева Мадина Борисовна, ассистент
Ингушский государственный университет

Американская литература, представляющая собой ответвление английской, постепенно развиваясь и видоизменяясь, отвоевывала позиции и зарабатывала авторитет среди читателей, и довольно скоро приобрела самостоятельность и оригинальность; «самый момент ее возникновения означал два прямо противоположных по смыслу явления: отрыв, остановку развития и в то же время продолжение заданного историческим прошлым

движения <...> В изменившемся историческом контексте — географическом, духовном, социальном, бытовом — перенесенные на американскую почву и прижившиеся на новом месте традиции давали иные всходы, неизбежно трансформируясь сообразно окружающим условиям» [1:90,92].

Основу американской литературной традиции в первую очередь составляют легенды и обычаи колонистов из Ста-

рого Света, сочетающиеся с новшествами и порядками представителей Нового Света. Это, в первую очередь, неоднородный национальный, социальный и конфессионный состав самих колонистов, региональные различия и расовая пестрота. Первыми «ингредиентами расового винегрета» стали европейские переселенцы, аборигенное население американского континента и африканцы, доставленные через Атлантику на невольничьих судах.

Кроме того, важно отметить, что в последней четверти XX века афроамериканская литература переживала стремительное развитие. На литературную арену вышло много новых авторов (в том числе Тони Моррисон, Элис Уокер), которые быстро и уверенно завоевали мировое признание и известность, что позволило многим из них стать лауреатами престижных американских и мировых литературных премий. В США, не без влияния популярной идеи мультикультурализма, изучение афроамериканской литературы, в том числе и современной, перестало быть делом узкого круга ученых и превратилось в область масштабных научных изысканий.

Интерес к афроамериканской литературе также был и остается значительным как в России, так и в других странах СНГ. Необычайно глубокий анализ литературных произведений данного направления был произведен в 70–90-х годах прошлого века, после опубликования большого количества диссертаций, научных трудов, появления учебников, посвященных изучению литературных работ афроамериканских авторов под ред. В. Богословского, Я. Засурского и Н. Самохвалова. Особенно серьезный вклад в изучение литературы и культуры афроамериканцев был сделан в 1970–90-е гг., когда появляются диссертации Л. Башмаковой, Н. Высоцкой [2], И. Удлер [3], Т. Цинцадзе, С. Чаковского и монографии Н. Анастасьева, Т. Денисовой, А. Зверева, Г. Злобина, А. Мулярчика.

Это объясняется, прежде всего, тем, что ученые, работавшие над этой темой, гораздо большее внимание уделяли социальным аспектам творчества афроамериканских писателей, нежели художественным характеристикам их произведений. Однако, оставаясь объектом интереса литературоведов и прочих специалистов, афроамериканская литература пока еще мало популярна в России среди обычного читателя.

Отчуждение и стресс, характерные для США пятидесятых годов, нашли свое зримое выражение в шестидесятых в движении за гражданские права, феминизме, протестах против войны, активной борьбе национальных меньшинств за свои права и появлении контркультуры. Последствия всех этих событий до сих пор ощущаются в американском обществе.

К середине семидесятых годов началась эпоха консолидации. Окончился конфликт во Вьетнаме, и вскоре США признали Китайскую Народную Республику, а затем наступило празднование 200-летия Америки. Прошло еще немного времени, и в свои права вступили восьмидесятые годы — так называемая «эпоха эгоизма», когда люди стали больше заботиться о своих личных нуждах

и уделять меньше внимания серьезным общественным проблемам.

В области литературы сохранились старые направления, но чистое экспериментаторство сильно сдало свои позиции. Появились новые романисты, которые писали отличавшиеся прекрасным стилем произведения, рассказывая читателю волнующие истории о человеческих судьбах. Тщательная забота о выборе места действия, характеров своих персонажей и темы свидетельствовала о том, что творчество этих авторов знаменует собой возврат к реализму. Реализм, отброшенный писателями-экспериментаторами в шестидесятых годах, стал вновь завоевывать позиции, часто перемежаясь со смелыми, оригинальными приемами литературы. Этот период ознаменовался также расцветом литературы национальных меньшинств. Драма отошла от реализма, приобрела более кинематографический характер и стала намного динамичней.

Однозначно можно отметить тот факт, что афроамериканская литература последней четверти XX века является сложным сплавом, по меньшей мере, трех литературных традиций: собственно афроамериканской традиции, традиции нового латиноамериканского романа и, условно говоря, «западной» традиции (под которой подразумеваются традиции западноевропейской литературы и литературы США).

Переплетение эстетики постмодернизма и самобытность сюжетных линий, основанных не только и не столько на реальных событиях, а скорее на легендах представителей негритянской расы, все это наделяет афроамериканский роман противоречивостью и неоднозначностью.

Кроме того, данное противоречие приводит к тому, что проблема поиска героя становится наиболее актуальной и определяется, главным образом, той исторической ступенью развития, на которой находится этот народ. К примеру, в середине века, когда идея свободы, как никогда, актуальна для афроамериканцев, герои литературных произведений характеризуются своим стремлением к освобождению, несмотря на все невзгоды и тяготы, на которые они кажется обречены. Тем не менее, то отчаяние, которое охватывает героя, в конечном итоге помогает «горы свернуть» и достичь желаемого.

С течением времени смена поколений и накопленный опыт отводят на второй план идею освобождения и преодоления огромной культурной и просветительской пропасти между своей негритянской нацией и европейской. В этой связи в конце прошлого и в начале 21 века на сцену выходит герой-философ, которому не чужды размышления о смысле жизни, философско-саркастический взгляд на историю. Все эти моменты, несомненно, сказываются на жанре литературного произведения, поэтому возвращаясь к поиску героя афроамериканской литературы прошлого века, необходимо учитывать ряд факторов:

- 1) биографические данные автора произведения;
- 2) время написания того или иного романа;
- 3) условия написания литературного произведения.

Эти три пункта подчеркивают всю противоречивость и историческую зависимость афроамериканской литературы.

Обращаясь к вопросу поиска героя, следует остановиться на изучении ключевых моментов творчества наиболее признанных авторов афроамериканской литературы: Тони Моррисон и Элис Уокер. Принимая во внимание факторы, выделенные в ходе анализа, можно с полной уверенностью утверждать, что они задают основное направление сюжетной линии и характеры произведений. В этой связи стоит более подробно остановиться на жизни самих авторов, которые, несомненно, перекликаются с судьбами их героев.

Самая признанная и известная афроамериканская писательница Тони Моррисон родилась в штате Огайо в религиозной семье рабочих. С детства любила читать, среди её любимых авторов были Джейн Остин и Лев Толстой. Закончила Гарвардский и Корнеллский университеты. По окончании преподавала в университете штата Техас. Осенью 1964 получила должность помощника редактора в филиале книгоиздательской фирмы «Random House» в г. Сиракузы (штат Нью-Йорк), выпускающей учебную литературу, позже стала старшим редактором и переехала в Нью-Йорк.

По долгу службы редактировала книги знаменитых афроамериканцев (Мохаммед Али, Эндрю Янг, Анджела Дэвис и др.). Одновременно писала свой первый роман «Самые голубые глаза» (*The Bluest Eye*, 1970), который показывает трагическое воздействие межрасовых предрассудков на юную негритянку, мечтающую о голубых глазах — идеале красоты белых. Опубликованный в 1970 году роман был горячо встречен критикой. Продолжая работать в «Random House», Моррисон преподавала в должности доцента английский язык в Йельском университете. Тогда же начала писать роман «Сула» (*Sula*), опубликованный в 1972.

Роман «Сула» (1973 г.) рассказывает о взаимоотношениях двух женщин, одна из них со временем принимает строгие моральные нормы своей замкнутой негритянской общины, другая их отвергает. В этом произведении Моррисон отказывается от стереотипов и изображает женщин афроамериканского происхождения как уникальных, единственных в своем роде личностей. Роман попал в список бестселлеров, отбираемых клубом «Книги Месяца», в 1973 выдвигался на Национальную книжную премию США. Другие произведения писательницы, такие как «Песнь Соломона» (*Song of Solomon*), «Смоляное чулок» (*Tar Baby*), «Возлюбленная» (*Beloved*), представляют собой уникальные по сюжету и литературным приемам работы, в которых реальность тесно переплетается с таинственностью, легенды с фактами. Герои ее произведений — это персонажи, которые борются за свои идеалы и стремятся к независимости и самореализации в условиях, которые не благоприятствуют и порой препятствуют этому. Их стремления завораживают и вызывают уважение. Даже таинственность и некоторая нереальность

происходящего создает эффект правдивости, веры в чрезвычайные способности человека в экстремальных условиях.

Моррисон утверждала, что ее романы, являясь законченными произведениями искусства, в то же время несут в себе политический заряд. Она сама заявляла о том, что ее произведения должны быть политическими. Такую позицию, с учетом проведенного анализа, можно объяснить, прежде всего, периодом, когда писались романы, той исторической эпохой борьбы за независимость и признание национальных меньшинств Америки.

Примечательно и то, что женские характеры в книгах Моррисон если и не стоят в центре повествования, то существуют параллельно с характерами мужскими, составляя с ними единый образ афроамериканца, выступающего за самореализацию в мире «белых». Это можно объяснить, в первую очередь тем, что на тот момент в американском обществе проблемы национального самоопределения и самоутверждения выносятся на первый план, в то время как гендерные проблемы становятся второстепенными. Героини произведений Тони Моррисон — настоящие женщины, живущие по национальным обычаям и традициям в сложных социально-экономических условиях мира «белых» американцев.

Через все творчество Тони Моррисон красной нитью проходит основная идея, которую словами героини ее произведений можно охарактеризовать следующим образом: «Очень немногие из них умерли в постели, как Бэби Сагз; и никто — по крайней мере, из тех, кого он знал, — не прожил сколько-нибудь сносно свою жизнь. Даже образованные, те, кто долго учился — чернокожие доктора, учителя, газетчики и бизнесмены, — оказывались перед слишком трудной задачей. Мало того, что им приходилось много работать головой, чтобы как-то продвигаться, они были вынуждены нести бремя всей своей расы. И умная голова тут не помогала. Белые люди полагали, что при любом образовании внутри каждого чернокожего непроходимые джунгли. Бурлят не пригодные для навигации реки, раскачиваются на ветках и выпускают дикие крики бабуины, спят ядовитые змеи. А красные десны чернокожих жаждут их сладкой белой крови. В какой-то степени, думал Штамп, они правы. Чем больше старались цветные убедить белых, что на самом деле негры — люди добрые, мягкие, умные, любящие, чем больше тратили сил, пытались объяснить, что некоторые из вещей, в которые верят негры, не подлежат сомнению, тем глубже и непроходимей становились джунгли. Но эти джунгли черные не привезли с собой со своей бывшей родины, из другого мира. Нет, эти джунгли насаждали в них белые. И они разрастались, прорастали вглубь, сквозь их жизни; и даже после их смерти джунгли продолжали расти, пока не захватили и самих белых, которые дали им жизнь. Каждого из них джунгли изменяли до неузнаваемости. Они сделались кровожадными, бессмысленно жестокими — какими даже сами они не хотели быть, — ибо смертельно боялись тех джунглей, что насадили своей рукой. Тот вопящий

на ветке бабуин жил, оказывается, в их собственной душе, под их белой кожей; и те страшные красные десны были их собственными деснами» [5:211].

Это емкое высказывание очень хорошо характеризует беспокойное стремление афроамериканцев закрепиться и найти свое место в мире «белых». С одной стороны, оно объясняет, как изменялся не только сам человек с «цветной» кожей, но и мир вокруг него, с другой стороны, предупреждает о том, что человек, живущий в мире других людей, подвержен внутреннему и внешнему влиянию, и это определяется условиями и обстоятельствами. Люди одинаковые от природы, но жизнь расставляет все по местам и первопричину добра и зла нужно искать внутри, а не снаружи.

Другая современница Моррисон — Элис Уокер, также писательница афроамериканского происхождения, была восьмым ребенком в семье рабочего фермы и служанки. Ещё в детстве Элис столкнулась с расизмом и несправедливостью. Трагические события детства, которые привели к слепоте на один глаз, оказали сильное влияние на девочку. Насмешки и чувство собственной неполноценности сделали её очень застенчивой. Элис находила утешение в чтении и сочинении стихов. Истории, рассказанные дедом, побудили ее к писательству, а свое первое произведение она написала в 8 лет. Позже она стала самой популярной девочкой в школе, поскольку научилась быть внимательной к каждому. Элис приписывает этот успех изменению в её мировоззрении, сформированному из-за раны.

Отличная учеба в школе позволила Элис продолжить обучение в колледже Спелмана в Атланте, где она стала активисткой борьбы за гражданские права. Познакомившись с Мартином Лютером Кингом младшим и вдохновившись его идеями, она стала политической активисткой в борьбе за гражданские права человека. Позже Элис переехала и впоследствии окончила колледж Сары Лоуренс, где среди ее учителей была другая политическая активистка и поэтесса Мюриел Рюкисер. На творчество Уокер также оказали влияние писательницы Флэннери О'Коннор и Зора Нил Херстон.

Эти биографические моменты жизни писательницы оказали безусловное влияние на ее творчество. Помимо стремления к справедливости и равенству, произведения Уокер проникнуты большой верой в бога. Религия тесно переплетается с реальностью повествования, что придает произведениям автора душевную красоту на фоне бесконечной борьбы с несправедливостью и жестокостью мира, в котором живут ее герои.

В своем самом знаменитом произведении «Цвет пурпурный», которое получило мировое признание и было экранизировано, автор говорит: «Бог внутри тебя и вообще внутри всех. Ты только родивши, а уже Бог в тебе. Кто ищет внутри, тот и находит. Бывает оно является само по себе, даже тебе и искать не надо, коли ты вообще знаешь, чего тебе надо. Оно? я спрашиваю. Ну да. Оно Бог не он и не она, а оно» [6:185].

Несмотря на свою политическую устремленность в борьбе за гражданские права, Элис Уокер называет себя «женской» писательницей, поскольку на протяжении многих лет связана с феминистским движением, представляя в нем афроамериканку. Героини ее произведений — темнокожие женщины, которые проходят через насилие, расизм и несправедливость.

Примечательно, что название произведения «Цвет пурпурный» это не только и не столько цветы багрового цвета, которые растут на полях и описанием которых пестрит текст романа, а прежде всего это цвет синяков и кровоподтеков. Описание произведения представляет собой своеобразную энциклопедию домашнего насилия, которое не понаслышке было знакомо писательнице. Героинями произведения являются две сестры, чья любовь и преданность друг другу способна превозмочь любые невзгоды. Ярким приемом, используемым автором для описания характеров главных героинь — Сели и Нетти, являются письма, адресованные, как друг к другу, так и письма Сели богу. В них героини раскрывают проблемы взаимоотношений мужчин и женщин, отношение к афроамериканцам со стороны белого населения, говорят о проблемах миссионерской работы, рассуждают о разнице между истинным Богом и церковным, да и просто рассказывают о своей нелегкой жизни.

Главные героини произведений Уокер очень храбрые и целеустремленные девушки, становясь женщинами, они не сдают своих твердых позиций. Перипетии сюжета очень красочно и реалистично изображают жизнь темнокожих женщин, а счастливый конец амортизирует всю ту жестокость и несправедливость, с которыми сталкиваешься в романе. Читая роман, ужасаешься не повсеместному «кулачному праву», а тому, что темнокожая женщина не имеет ничего, ни статуса, ни социального положения и такое состояние циклично, сначала в семье отца, потом мужа. Однако сильный дух и твердость позволяет героиням произведения обрести гармонию и найти счастье в этой жизни.

Если в романах Моррисон образ героя не несет четко выраженных гендерных отличий в борьбе за самоопределение, то для Уокер единственно гармоничным представляется мир женщин. Если у Тони Моррисон афроамериканцы и афроамериканки ведут одинаковую борьбу с диктатурой белых, то в романе «Цвет пурпурный» мужчины изображаются как существа, в основном не понимающие нужд и положения женщин, и цвет кожи не имеет принципиального значения.

Подобно Тони Моррисон, Джамайке Кинкейд, Тони Кейд Бамбара и другим признанным темнокожим романисткам Уокер придерживается подчеркнутого лирического реализма, чтобы лучше передать мечты и неудачи доверчивых и заслуживающих доверия людей. В ее произведениях подчеркивается борьба за человеческое достоинство.

Проанализировав все вышесказанное, очевидным приходится признать тот факт, что в конце восьмидесятых

и начале девяностых годов в американской литературе прочную позицию заняли произведения представителей национальных меньшинств.

Еще одной тенденцией в афроамериканской литературе последней четверти XX века стало появление большого количества женщин-писателей, которые раньше были на периферии литературного процесса, а теперь претендуют, и успешно, на лидирующие роли в литературе. Они открывают в своих книгах прежде второстепенные для афроамериканской литературы проблемы: материнство, взаимоотношения матерей и дочерей, женская дружба. Познание женщиной своего «я» — это основная тема произведений многих афроамериканских писательниц, например, Элис Уокер (роман «Цвет пурпурный»), Тони Моррисон («Сула»). Образы их произведений напрямую и в реалистичной манере отражают чувства, эмоции и переживания обычных людей. В этом заключается их реализм и легкость восприятия.

Если оценить роль произведений афроамериканских авторов шире, а героев их произведений поставить во главе борьбы за независимость и самоопределение, то очевидным становится стремление писателей донести до читателя-обывателя свои идеи о добре и зле, гармонии и жестокости мира, в котором мы живем. Все, начиная с рождения и заканчивая жизненными достижениями, оказывает непосредственное влияние на становление личности. Неслучайно биография и судьба писателей тесно переплетается с судьбами героев их произведений.

«Афроамериканская женщина в представлении негритянских писательниц США конца XX века — это основа «черной» общины, хранительница ее устоев и традиций. Она является продолжательницей рода, она же растит и воспитывает детей, прививая им те идеи, в которых ее саму воспитывала мать. Именно женщина передает знания, накопленные предками, последующим поколениям» [7:15].

В конце XX века афроамериканская литература переживала бурный подъем, писатели раскрывали повседневные темы, которые волнуют современного читателя, каждый раз по-новому, но, тем не менее, очень близко и понятно каждому, обращаясь к традициям, пересматривая и переосмысливая все то, что создали их предшественники.

Глостанова в своей диссертации «Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века» пишет

о том, что «В последние 2–3 десятилетия литература, чувствительная к проблемам культурного многообразия, вышла в американской национальной традиции на первый план, явившись одним из самых интересных явлений, приведших к установлению и выявлению некоторых неожиданных и ранее нехарактерных для американской культуры взаимосвязей» [8:378].

Вслед за Глостановой можно считать преувеличением утверждение некоторых теоретиков американской культуры о конце художественности в американской литературе последних десятилетий. «За всю историю американской словесности она переживает, вероятно, одно из самых серьезных покушений на свою целостность, поскольку в нем совпали несколько факторов разного порядка — от субкультурных, национальных до глобальных, мировых, цивилизационных сдвигов. Мультикультурализм и литература «культурного разнообразия» оказались в центре этих процессов, меняя представление о традиции, оказываясь зеркалом (иногда кривым) национальных американских идентификационных проблем. Близкое будущее, по-прежнему, дорогое сердцу американца, пусть порой и неузнаваемо изменившего свой облик, покажет судьбу мультикультурной парадигмы очень скоро. Мультикультурализм в наиболее открытом и космополитическом своем варианте перейдет, вероятно, целиком в сферу культурного бытования и теоретизирования и станет органичной частью и особым пространством схождения переосмысленной национальной и глобальных мировых традиций. Очерченные тенденции в развитии американской культуры и принципов ее репрезентации в последние десятилетия нельзя оценить в полной мере в силу незавершенности тех процессов, которые лежат в их основе. Однако, «дискурс «разнообразия», во всех его противоречиях и со свойственной ему немедленной стереотипизацией основных понятий и метафор, во многом определяет культурную ситуацию конца XX века в США, и, по-видимому, несмотря на многочисленные пророчества о его скором изживании, перейдет и в наступившее XXI столетие» [8:380].

Все это в последующем окажет значительное влияние на выбор героя в литературе как американской в целом, так и представителей литературных кругов среди национальных меньшинств. В этой связи стоит принимать как неизбежное то, что мультикультурализм, как понятие, проникает не только в культуру, но и во все сферы жизни.

Литература:

1. История литературы США. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, Наследие. 1997.
2. Высоцкая, Н.А. Концепция личностной сущности афроамериканца 1960–1980-х годов // Американский характер. — М., 1991.
3. Удлер, И.М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII–XIX веках. Челябинск: Энциклопедия, 2009.
4. Стулов, Ю.В. «Невольничье повествование» и современный афро-американский исторический роман // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология, 2010. Выпуск 4.
5. Моррисон, Т. Возлюбленная. М., 2005.

6. Уокер, Э. Цвет пурпурный. М., Российская политическая энциклопедия, 2004.
7. Гусарова, И. В. Литературная традиция в творчестве афроамериканских писателей последней четверти XX века. Автореферат дисс.... канд. филол. наук. — М., 2003.
8. Тлостанова, М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца века. Дис.... д-ра филол. наук. М., 2005.

William Faulkner and his contribution to world literature

Идиева Лола Исмаевна, преподаватель

Бухарский областной институт переподготовки и повышения квалификации работников народного образования (Узбекистан)

Idiyeva Lola Ismatovna, English teacher

Bukhara Region In-service and Retraining Institute of Public Educators

William Faulkner is one of the famous American realist writers. His works have their own place not only in American, but also in world literature. In this chapter information about William Faulkner and his works is given. We also characterized and analyzed his heroes, case in the works and gave chronological chain of novels and short story collections. A deep analysis shows that Faulkner was one of those men who were equal both in poetry and prose. His poetic abilities also were shown as a new part of our research.

Our studies also give characteristic features of William Faulkner's works where we deeply investigate morality, cultural and social background, the American lifestyle, especially; we learnt Faulkner's personal opinion about most of his works.

Throughout the novel the reader is rarely aware of a pure present, nor is a pure past very often exclusively given. The particular time-perspective of Sartoris, the fact that the events of the Civil War are recorded not as they happened but as they are recalled after more than fifty years, makes it possible for them to be recounted endlessly until the facts are transformed into myths.

The relativity of subjective time was familiar to the traditional conventional novel, but modernism brought about an essentially different modeling of the space/time relationship. The former only stated the fact, whereas the latter tends to express an arrested motion in time in the literary text, creating an illusion of stasis and thus turning it into aesthetic phenomenon.

Faulkner creates stasis by a number of artistic devices. On the lexical level it is expressed by a cluster of related images, words and phrases repeated time and again and often gaining a symbolic value. For example motionless, arrested, frozen, immobile, or suspended.

In the realism of American literature, William Faulkner is a giant. More than simply a renowned Mississippi writer, the Nobel Prize-winning novelist and short story writer is acclaimed throughout the world as one of the twentieth century's greatest writers, one who transformed his «postage stamp» of native soil into an apocryphal setting in which he explored, articulated, and challenged «the old verities and

truths of the heart.» During what is generally considered his period of greatest artistic achievement, from «The Sound and the Fury» in 1929 to «Go Down, Moses» in 1942, Faulkner accomplished in a little over a decade more artistically than most writers accomplish over a lifetime of writing. It is one of the more remarkable feats of American literature, how a young man who never graduated from high school, never received a college degree, living in a small town in the poorest state in the nation, all the while balancing a growing family of dependents and impending financial ruin, could during the Great Depression write a series of novels all set in the same small Southern county — novels that include «As I Lay Dying», «Light in August», and above all, «Absalom, Absalom!» — that would one day be recognized as among the greatest novels ever written by an American.

William Faulkner was born in New Albany, Mississippi, the oldest of four sons of Murray Charles Faulkner and Maud (Butler) Faulkner. While he was still a child, the family settled in Oxford in north-central Mississippi. Faulkner lived most of his life in the town. While still at school, he began to write poetry. At the Oxford High School he played quarterback on football team and suffered a broken nose. Before graduating, he dropped his studies and worked briefly in his grandfather's bank.

After being rejected from the army because he was too short, Faulkner enlisted in the Royal Canadian Air Force and had basic training in Toronto. He served with the RAF in World War I, but did not see any action. Before he could make his first solo flight, the war was over. This did not stop him later telling that he was shot down in France.

After the war he studied literature at the University of Mississippi for a short time. He also wrote some poems and drew cartoons for the university's humor magazine, «The Scream». «I liked the cartoons better than the poetry», recalled later George W. Healy Jr., who edited the magazine. In 1920 Faulkner left the university without taking a degree. Years later he wrote in a letter, «what an amazing gift I had: uneducated in every formal sense, without even very literate, let alone literary, companions, yet to have made the things I made». [1]

Faulkner moved to New York City, where he worked as a clerk in a bookstore, and then returned to Oxford. For a time Faulkner supported himself as a postmaster at the University of Mississippi, but he was fired for reading on the job. He drifted to New Orleans, where Sherwood Anderson encouraged him to write fiction rather than poetry. In July 1925 he sailed out of New Orleans for Genoa, Italy, and from there he traveled to Paris. During his four months stay, he visited the famous bookshop Shakespeare & Co., but didn't meet Sylvia Beach. Just to get a glimpse of James Joyce, he made a habit of hanging out at the Cafe Voltaire that Joyce frequented. Faulkner also toured the WWI battlefields and spent ten days hiking in England.

The early works of Faulkner bear witness to his reading of Keats, Tennyson, Swinburne, and the fin-de-siècle English poetry. His first book was «The Marble Faun» (1924), a collection of poems. It did not gain success. After a hiatus in Paris, he published «Soldier's Pay» (1926). The novel centered on the return of a soldier, who has been physically and psychologically disabled in WW I. It was followed by «Mosquitoes», a satirical portrait of Bohemian life, artist and intellectuals, in New Orleans.

With «The Sound and the Fury» (1929), his first masterpiece, Faulkner gained recognition as a writer.

While working at an electrical power station in a nightshift job, Faulkner wrote *As I Lay Dying* (1930), about the illness, death, and burial of Addie Bundren. The book consists of interior monologues, most of them spoken by members of the Bundren family. The deceased herself has one monologue; her dying wish is to be buried in her home town. Struggling through flood and fire the family carries her coffin to the graveyard in Jefferson, Mississippi. Ultimately, the journey becomes Addie's curse. «Now you are aware of me! Now I am something in your secret and selfish life, which have marked your blood with my own for ever and ever». Cash, Addie's son, breaks his leg, Darl, another son, attempts to cremate his mother's body by setting fire to the barn, and Dewey Dell is raped in the cellar of a pharmacy. Addie is buried next to her father in the family plot. Darl's sanity dies with her mother and he is taken finally to an asylum. Anse, the father, appears with a woman, introducing her as the new 'Mrs. Bundren'.

Sanctuary (1931), dedicated to Sherwood Anderson for services rendered, was according to the author «deliberately conceived to make money». In the story a young woman is raped by a murderer. She finds sanctuary in a brothel, but none of the sexual acts there is described in detail. *Sanctuary* was one of nine novels identified as obscene in the criminal proceedings in the Court of Quarter sessions in Philadelphia County, Pennsylvania. The other allegedly obscene novels were Harold Robbins's *Never Love a Stranger*, James T. Farrell's *Studs Lonigan Trilogy*, and *A World I Never Made*, Erskine Caldwell's *God Little Acre*, Calder Willingham's *End as a Man*, and Faulkner's *Wild Palms*.

In 1933 Faulkner started to take flying lessons and he bought his own plane. To earn money and support Estelle,

their three children, and some of the Oldhams, Faulkner worked over the next 20 years in Hollywood on several screenplays, from *Today We Live* (1933) to *Land of the Pharaohs* (1955). His own stories were for the conservative producers too daring: they dealt with rape, incest, suicide etc. Moreover, Faulkner experimented with methods of narration, using page-long sentences, and forcing the reader to hold in mind details and phrases that are meaningful only at the end of the story.

Between scriptwriting Faulkner published several novels. «*Pylon*» (1934) was a story of four adults and a child, who travel from air show to another. «*Absalom, Absalom!*» is focused on Thomas Sutpen's attempts to found a Southern dynasty in the 19th-century Mississippi. «*The Wild Palms*» (1939) was a story of the Snopes family, in which the character McCord is based on Ernest Hemingway and parallels *A Farewell to Arms*. «*Go Down Moses*», and *Other Stories* (1942) contained 'The Bear,' one of his most celebrated pieces of short fiction.

«He wrote *A Fable* in my house. He'd be typing away in the middle of the night. Worked right on the typewriter, typed all night. I walked in on him, asked him what he was working on there in the middle of the night. He said, «Oh... on a novel». «Well... what's it about?» He said, «Oh, it's about Jesus Christ coming to earth during the World War». [3]

By 1945, when Faulkner's novels were out of print, he moved again to Hollywood to write under contract movie scripts, mostly for director Howard Hawks. He had read Faulkner's 1926 novel *Soldier's Pay* when it had just appeared and recommended it to his friends. In the early 1930s Faulkner had written for the director an adaptation from his short story 'Turn About'. Their first meeting ended in heavy drinking, and started a long friendship. «Just a year apart in age, with Hawks the senior, both were reserved to the point of non-communicativeness; Johnson was astonished by the sight of the two of them just sitting together not saying a word. When they did talk, they did so slowly, in a drawling manner». [4] When Hemingway had turned down Hawk's offer to work with his own book, the director had said, «I'll get Faulkner to do it; he can write better than you can anyway».

Faulkner's second period of success started with the publication of *The Portable Faulkner* (1946), which rescued him from near-oblivion. However, Faulkner's physique and mental functioning was weakened by hard drinking. «When I have one martini I feel bigger, wiser, taller», he confessed. «When I have a second I feel superlative. After that there's no holding me». Besides problems with alcohol his wife's drug addiction and declining health shadowed his life. «I will always believe that my first responsibility is to the artist, the work», he wrote in a letter; «it is terrible that my wife does not realize or at least accept that». Their daughter Jill later said that «Nothing about the marriage was right».

Faulkner published in 1951 *Requiem for a Nun*, and badly received magnum opus *A Fable* in 1954. *The Town* (1957) and *The Mansion* (1959) continued the story of the Snopes family, which he had begun in *The Hamlet* (1940).

With *The Rivers* (1962), set early in the 20th century, Faulkner nostalgically revisited his childhood, and extends the world of *Sanctuary*. On June 17, 1962, he was thrown from a horse, and a few weeks later, on July 6, Faulkner died of a coronary occlusion. The *New York Times* cited his critics in his obituary and stated that «Mr. Faulkner's writings showed an obsession with murder, rape, incest, suicide, greed and general depravity that did not exist any-

where but in the author's mind». (July 7, 1962) Forty-three years later, in his review of Jay Parini's book *One Matchless Time: A Life of William Faulkner* (2004) the Nobel writer J.M. Coetzee defined Faulkner not only as «the most radical innovator in the annals of American fiction», but «a writer to whom the avant-garde of Europe and Latin America would go to school». (*The New York Review of Books*, April 7, 2005)

References:

1. Singh Lata. An Approach to Recurrent Themes in William Faulkner's Selected Works.//VSRD Technical and Non-technical Journal. Vol. 2 (11), 2011. — P. 581–586
2. «Books: Baudelaire with Loving Care*», *Time*, Monday, Feb. 16, 1931
3. A. I. Bezzerides in *The Big Book of Noir*, ed. by Ed Gorman, Lee Server and Martin H. Greenberg, 1998
4. Todd McCarthy in *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, 1997
5. Block, Ned. «Conceptual Role Semantics». *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Forthcoming.
6. Blotner L. William Faulkner's library. A catalogue. Charlottesville: Univ. press of Virginia, 1964. — XI, 143 p.

Актуальность драмы А.Н. Островского «Бесприданница»

Меденцева Наталья Петровна, ассистент

Ташкентский университет информационных технологий (Узбекистан)

А. Н. Островский работал над созданием пьесы «Бесприданница» гораздо дольше, чем над многими другими своими произведениями. И результатом этого упорного труда стал истинный шедевр, явившийся прекраснейшим образцом реалистической прозы девятнадцатого века. Автор буквально почувствовал назревшую необходимость создания драмы подобной тематики. Это было обусловлено сложившейся в семидесятые годы социально-экономической и нравственно-духовной атмосферой.

Являясь выходцем из купеческой среды, Островский не мог не заметить, что нравы и принципы патриархального купечества уступают место понятиям и ценностям новоявленных «миллионщиков». «Хищные» дельцы попирали мораль и нравственность, если у них «перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты». Понятие купеческой чести незаметно растворялось, как и понятие чести вообще.

Один из героев пьесы, Сергей Паратов, произносит: «У меня ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно». И эти слова не циничная бравада. Герой искренне так считает, и абсолютно уверен в правильности линии своего поведения.

Практически все персонажи «Бесприданницы» разделяют эту точку зрения или хотели бы разделять (Карандышев), но им не позволяет это сделать низкое социальное положение. И вот в этом мире дельцов-купцов-предпринимателей появляется светлая мечта о счастье Ларисы Огудаловой.

Несоответствие мечты и действительности становится основой развития драматургического конфликта в этой социально-психологической драме Островского. Музыкальный талант, утонченная красота и душевные качества Ларисы в жестоком мире купли-продажи становятся товаром. «Всякому товару цена есть», — говорит Вожеватов о Ларисе. Социальный конфликт усложняется еще и психологическим: борьба в душе Огудаловой, не желающей становиться вещью, поражает своей остротой и драматизмом.

Развитие конфликта происходит очень динамично: все события разворачиваются в течение одного дня. Но мы понимаем, что созревание проблемы началось задолго до начала действия, уже сто раз было обдумано и прочувствовано Ларисой. Но она не могла самостоятельно найти выход из сложившейся ситуации, потому что по-девичьи надеялась на помощь более сильных. Отчаянно пытается Лариса найти если не опору, то хотя бы поддержку со стороны окружающих ее мужчин. Одно за другим терпит она разочарования в любви (Паратов), дружбе (Вожеватов), замужестве (Карандышев).

На протяжении всех четырех актов мы чувствуем эмоциональное напряжение, которое приводит измученную Ларису Огудалову к трагической гибели. Композиция драмы построена таким образом, что позволяет автору максимально точно передать все фазы развития драматургического конфликта. В первом акте заключаются экспозиция и завязка: зрители узнают о положении Огу-

даловой и о приезде Паратова. Во втором происходит развитие действия. В третьем — момент наивысшего напряжения в пьесе — кульминация: позорное поведение Карандышева и согласие Ларисы ехать на прогулку с Сергеем Сергеевичем. В четвертом — трагическая развязка (осознание Ларисой того, что она «вещь, а не человек» и смерть от выстрела ревнивого жениха).

Раскрытию развернутой картины нравов современного Островскому обществу способствует и продуманная система образов пьесы. А. Н. Островский наделяет персонажей «говорящими» именами. Так, «паратый» означает хищный, ненасытный зверь, а «Лариса» с греческого языка переводится как «чайка». Чайка — символ бесконечной свободы, полета, простора. И вот эта чайка попадает в когти «хищному» беспринципному Паратову. Кнуров происходит от понятия «кнур», т. е. огромный кабан. И действительно, «идол» миллионер Кнуров живет как заведенный, он уверен, что все в жизни можно купить, и уже давно забыл, что такое чувства. Имя «Юлий Карандышев» сочетает в себе имя великого Цезаря и фамилию со значением «коротышка» — указание на несоответствие притязаний героя и его реальных способностей.

Примечателен еще один герой — Робинзон. Из сюжета пьесы мы узнаем, что этот человек — актер, что его фамилия Счастливцев. Но об этом ни слова не упоминается в афише пьесы. Островский намеренно не дал этому образу никаких ремарок, как будто он какая-нибудь... вещь. А ведь действительно, Счастливцев — это своеобразная интерпретация Ларисы. Робинзон уже перешагнул невидимую грань и стал в глазах миллионеров забавной игрушкой, которую один хозяин может дарить другому.

Ремарки в драме «Бесприданница» играют очень важную роль. Не всегда в драматических произведениях столь очевидно мнение автора выражается ремар-

ками. Островский дает подробную инструкцию актерам, как стоит им передать психологические особенности героев, манеру поведения (вспомним сцену приветствия в чайной или прием у Карандышева). Примечательна и последняя ремарка: «Громкий хор цыган». «Красивая жизнь» дельцов Паратова, Кнуrows, Вожеватова уже не в состоянии изменить свое русло. Она несется по накатанной, и даже отчаянный крик Паратова: «Велите замолчать!» не способен остановить ее.

Еще одной особенностью драмы является предельно искренняя речь всех героев. Если для Ларисы эта искренность органична, потому что в не «хитрости нет», то для Кнуrows, Паратова и Вожеватова цинична. Они чувствуют себя хозяевами жизни и считают все, что они говорят и делают неоспоримо правильным. Прозрачна и речь Карандышева. Он не может скрыть своего уязвленного самолюбия, прикрываясь любовью к Ларисе. Герои поистине говорят то, что искренне чувствуют, хотя иногда это весьма неприглядно.

Не завуалировано и название драмы. Островский не назвал ее именем главной героини, не стал искать обтекаемых формулировок. «Бесприданница» — лаконично, прямо, до боли обнаженно звучит название, отражающее главную проблематику драмы. Коротко, как выстрел, оборвавший жизнь Ларисы. Это доказывает, что автор «прочувствовал» тему пьесы; она явилась «продуманным» и «пережитым» произведением.

А. Н. Островский стал тем драматургом, который сумел реалистично воссоздать действительность своей эпохи и предугадать ее страшные последствия для последующих. Век «хищных» дельцов затягивается уже на несколько столетий. И пред каждым человеком встает проблема нравственного выбора. Поэтому пьеса «Бесприданница» будет актуальной долгое время, заставляя людей размышлять о системе социально-нравственных ценностей.

Теоретические основы изучения иноязычных вкраплений в художественном тексте (на материале творчества Ф. М. Достоевского)

Морозовска Мирослава Павловна, студент
Московский педагогический государственный университет

В данной статье рассматривается использование иноязычных вкраплений в произведении Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». Приводятся основные попытки типологизации иноязычных вкраплений по различным классификационным признакам и изучается перспектива проведения исследования в данной области.

Ключевые слова: иноязычные вкрапления, Достоевский, французский язык.

Целью данной статьи является комплексный анализ феномена иноязычного вкрапления.

Данный феномен является относительно хорошо изученным в исследованиях по лингвистике и филологии. В рамках различных научных дисциплин таких, как социо-

лингвистика, психоллингвистика, лексикология, переводоведение, его разрабатывали А. А. Леонтьев, Л. П. Крысин, Ю. Т. Листрова-Правда, С. Влахов, С. Флорин и др.

Прежде всего, представляется необходимым дать определение понятию «иноязычное вкрапление».

Сам термин «иноязычное вкрапление» введен А. А. Леонтьевым, рассматривавшим его в качестве «сосуществования» двух текстов [1].

По мнению С. Влахова и С. Флорина, к иноязычным вкраплениям следует относить лексику и словосочетания на иностранном языке в иноязычном их написании и транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений, «введённые автором для придания тексту аутентичности, для создания колорита, атмосферы или впечатления начитанности или учёности, иногда — оттенка комичности или иронии» [2, с. 263].

Приведём ещё одно определение термина «иноязычное вкрапление», предоставленное в исследованиях Е. А. Проценко: «...элементы, иносистемные по отношению к основному в рамках данного сообщения коду, называемые иноязычными вкраплениями» [3, с. 8].

Ю. Т. Листрова-Правда, напротив, относит иноязычное вкрапление не к языковому элементу, а к стилистической категории литературной речи, обязанной своим появлением двуязычию носителей литературного языка [4, с. 119].

Также исследователь отмечает, что несправедливо было бы связывать знание иностранного языка говорящим и пишущим на нём и включение им иноязычных вкраплений в текст намеренно, с целью подчеркнуть стилистические и жанровые особенности речи [там же]. Следует согласиться с автором в том, что владение иностранным языком (билингвизм адресанта сообщения) является не причиной, а условием использования иноязычной лексики, причем основным условием, но не обязательным, поскольку практически возможно употребление иноязычной лексики монологично.

Следующий вопрос, который представляется необходимым осветить в данной работе, связан с построением типологии иноязычных вкраплений.

Иноязычные вкрапления неоднократно подвергались типологизации, а первая их классификация была предложена А. А. Леонтьевым в 1966 г. в статье «Иноязычные вкрапления в русскую речь», где он классифицирует их на основе независимых уровней — лексемного, морфемного, фонемного и уровня звукотипов. Данная классификация включает в себя 16 видов иноязычных вкраплений [1].

В концепции А. А. Леонтьева иноязычные вкрапления делятся на две категории — полные и частичные. Частичные вкрапления могут охватывать различные явления, представленные, с одной стороны, иноязычными лексемами или отрывками текста на иностранном языке с разной степенью ассимиляции в русской речи. Приведём пример из повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»:

— *Это же идея! C'est une idée comme une autre!* [Дядюшкин сон, стр. 416]

— *Это же идея! Эта идея не хуже других!*

Нужно отметить, что в данном случае иноязычное вкрапление является целым предложением, а его включение в текст нацелено на экспрессивное выражение мысли го-

ворящего, что подчёркивается восклицательной интонационной конструкцией предложения.

С другой стороны, частичные вкрапления могут представлять собой нерусские лексемы или предложения в русском звуковом, графическом или грамматическом оформлении. Примером тому представляется франц. «машерочка» — форма обращения институтков друг к другу, а также выражение фамильярности:

— *Мы у вас холоденького выпьем, да машерочек нет ли?* [Униженные и оскорбленные, стр. 132]

Контекстуальное употребление данной французской лексемы указывает на фамильярное отношение говорящего к объекту речи.

Приведём пример частичного вкрапления, представленного причастной формой, образованной от франц. глагола *frapper* — поражать:

— *Я страстно влюблен был в вашу родительницу, еще когда она в невестах была, — невестой друга моего.*

Князь заметил и был фразирован. [Идиот, стр. 98].

Нужно отметить, что употребление подобной глагольной формы в данном контексте подчёркивает влияние французского языка на повседневное общение русской интеллигенции того времени.

Исследователь подчёркивает, что причины использования иноязычных вкраплений в русской речи различны [1, с. 67]:

1. Недостаточность слов русского языка для выражения определённого контекста, например:

«*Марья Александровна всегда отличалась между нами своим безукоризненным comme il faut, с которого все берут образец. Насчет comme il faut она не имеет соперниц в Мордасове*» [Дядюшкин сон, стр. 391].

«*Марья Александровна всегда отличалась между нами своим безукоризненным умением себя держать, с которого все берут образец. Насчет этого она не имеет соперниц в Мордасове*»

Французское выражение *comme il faut* не имеет точного эквивалента в русском языке. В связи с этим, следует привести примерные варианты его передачи на русский язык: как следует, как нужно, как должно. Однако, в рассматриваемом выше примере, идёт передача значения этого выражения по контексту. Речь идёт об особенностях поведения героини, что передаётся близким по значению русским выражением *умение держать себя*. Функциональной особенностью употребления выражения *comme il faut* в данном примере является невозможность конечной передачи при помощи лексических средств русского языка характеристики персонажа.

2. Сознательное употребление иноязычного слова с выделением его семантически и синтаксически с целью привлечения внимания к данному контексту, например:

— *Когда я был в Кадуеве...А propos! ведь ты, кажется, кадуевским вице-губернатором был?* [Дядюшкин сон, стр. 413]

— *Когда я был в Кадуеве... Кстати! ведь ты, кажется, кадуевским вице-губернатором был?*

3. Употребление иноязычного вкрапления с прагматической точки зрения (иноязычные вставки могут играть стилистически различную роль — эффект комического, трагического и т. д.), например:

— *Quelle horreur!* [Дядюшкин сон, стр. 434]

— *Какой ужас!*

Позднее понятие «иноязычное вкрапление» значительно конкретизировано Л. П. Крысиным, который выделил его наряду с заимствованиями и экзотизмами в отдельный тип иноязычных слов, характеризующихся собственной структурой и функциональной спецификой [5].

В классификации Л. В. Крысина вкрапления разделены на 2 группы, первую из которых составляют элементы, имеющие интернациональный характер. Их отличительной особенностью является то, что они могут употребляться как в книжной, так и в разговорной речи. Вторую группу составляют элементы-окказионализмы, которые не могут быть названы устойчивыми или интернациональными. Их использование часто связано с художественно-стилистическими задачами, индивидуальным словоупотреблением автора [там же].

Кроме того, классификация иноязычных вкраплений, предложенная А. А. Леонтьевым, была расширена и уточнена в 1986 г. в монографии Ю. Т. Листровой-Правдой [6] по трем основным категориям:

1. с точки зрения соотношения вкраплений с системами языка-оригинала и принимающего языка;

2. по степени связанности иноязычных вкраплений с национально-культурным своеобразием содержания сообщения;

3. по способу введения иноязычных вкраплений в текст.

В своем исследовании Ю. Т. Листрова-Правда предложила собственные классификации иноязычных вкраплений, включающие в себя их типы и место в русском литературном языке. Автор также указывает на специфику их отбора, их стилистические функции, исходя из национально-культурной специфики содержания текста [там же].

Следует подробнее остановиться на двух классификациях, первая из которых представлена четырьмя группами иноязычных вкраплений:

1) Полное иноязычное вкрапление — отрезок текста на иностранном языке, включающийся в текст без каких-либо изменений.

— *Au revoir, madame, adieu, ma charente demoiselle,* — прибавил князь, обращаясь к Зине... [Дядюшкин сон, стр. 419].

— *До свидания, мадам, прощайте, моя милая барышня,* — прибавил князь, обращаясь к Зине...

Подобные иноязычные элементы текста позволяют судить о существенном влиянии французского языка на культуру русской интеллигенции того времени. Подчеркивается, что французский язык в то время дворянство

знало лучше, чем русский, поэтому в беседах могли употребляться целые фразы на французском.

2) Частичное иноязычное вкрапление — слово, словосочетание, которое частично ассимилировалось в языке или включено в синтаксические отношения с членами русского предложения.

«Ведь бывали же свадьбы, которые за два часа обдывались! Князю представить эту поспешность, это отсутствие всяких праздников, сговоров, девичников за необходимое *comme il faut*; внушить ему, что это будет приличнее, грандиознее» [Дядюшкин сон, стр. 467]

Как правило, вкрапления также используются автором для создания определённого экспрессивного эффекта, например, заволагования, привлечения внимания читателя к описываемой ситуации:

— *Не надо мне вашего шоколаду a la santé, по гри-веннику палка* [Дядюшкин сон, стр. 487].

— *Не надо мне вашего шоколаду для здоровья, по гривеннику палка.*

3) Контаминированное, или русско-иноязычное вкрапление, представляющее собой слово, словосочетание, предложение, употребленное по законам другого языка (или возможен вариант нарушения закона русского языка).

4) Нулевое вкрапление, которое представляет собой обычный русский переводной текст или отрывок такого текста, включенный в оригинальную русскую речь.

Основным положением второй классификации Ю. Т. Листровой-Правды является понятие связи иноязычных вкраплений с национально-культурными особенностями содержания текста как переводного, так и оригинального. Автор отмечает, что в текстах существуют переменные (вариативные) и стандартные речевые ситуации. В зависимости от того, переменная дана ситуация или стандартная, употребляется либо иностранный язык, либо иноязычные вкрапления:

«Марья Александровна жила *en grand*» [Дядюшкин сон, стр. 439]

Марья Александровна жила на широкую ногу;

«Но план этот был составлен вчерне, вообще, *en grand* и еще как-то тускло просвечивал перед нею» [Дядюшкин сон, стр. 441].

Но план этот был составлен вчерне, вообще, в главных чертах и еще как-то тускло просвечивал перед нею.

Автор использовал данное вкрапление для описания реалий, которые есть во французском, но нет в русском языке.

Анализ иноязычных вкраплений дополняется установлением способов введения вкраплений в текст (способов раскрытия их значения). Ю. Т. Листрова-Правда выделяет следующие виды вкраплений по данному классификационному признаку:

1) Вкрапления, значение которых раскрыто средствами контекста (например, прямой или косвенный перевод):

— Но она очаровательное дитя! *O ma charmante enfant!*... — И князь снова начал целовать ее руки [Дядюшкин сон, стр. 451]

— Но она очаровательное дитя! О, мое прелестное дитя... — И князь снова начал целовать ее руки [перевод наш].

2) Вкрапления, значение которых объясняется (автором или редактором) в сносах:

— ...*C'est délicieux!*... *C'est charmant!*... [Дядюшкин сон, стр. 410]

— ...*Это восхитительно!* ... *Это очаровательно!*

3) вкрапления, значение которых ни в тексте, ни в сносах не раскрывается:

— Ах, *mon ami!* Мало ли что мы говорим необходимого! [Дядюшкин сон, стр. 445].

— Ах, друг мой! Мало ли что мы говорим необходимого! [перевод наш]

Следует отметить, что обращение *mon ami* является самым часто употребляемым французским вкраплением в творчестве Ф. М. Достоевского.

Можно констатировать, что приведенные классификации иноязычных вкраплений являются чрезвычайно гетерогенными и требуют дальнейшего уточнения. Представляется, что работа по развитию типологии иноязычных вкраплений должна быть проведена на обширном материале из художественной литературы. Произведения Ф. М. Достоевского благодаря большому количеству иноязычных, прежде всего французских, вкраплений представляются оптимальными для исследования подобного рода.

Литература:

1. Леонтьев, А. А. Иноязычные вкрапления в русскую речь. // Вопросы культуры речи. — М.: 1966, вып. 7, с. 60—67.
2. Влахов, С. И., Флорин С. П. Непере译имое в переводе. — М., Валент: 2012.
3. Проценко, Е. А. Межъязыковое перекодирование в творчестве Ф. М. Достоевского: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.02.19. — Воронеж, 2002.
4. Листрова-Правда, Ю. Т. Иноязычные вкрапления библеизмы в русской литературной речи XIX—XX вв. // Вестник ВГУ. — 2001. — № 1. — с. 119—140.
5. Крысин, Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке. — М.: Наука, 1968.
6. Листрова-Правда, Ю. Т. Отбор и употребление иноязычных вкраплений в русской литературной речи XIX века — Воронеж: ВГУ, 1986.
7. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Том второй. Повести и Рассказы 1848—1859. — Л.: Наука, 1988.
8. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Том четвертый. Униженные и оскорбленные. Повести и Рассказы 1862—1866. Игрок. — Л.: Наука, 1989.
9. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Том шестой. Идиот. — Л.: Наука, 1989.

Трансформация литературной традиции в современной прозе о войне (на примере романа «Патологии» З. Прилепина)

Рылова Кристина Юрьевна, аспирант
Иркутский государственный университет

В статье рассматриваются концептуальные аспекты осмысления военной темы в современной прозе. Роман З. Прилепина «Патологии», в частности, отражая экзистенциальное переживание травматического опыта войны героем, демонстрирует трансформацию литературной традиции с позиций «чужой» войны, нивелирования идеи подвига, принципиально иной репрезентации образа врага. Очевидный «слом» военного сознания видится в изменении характера самой войны — бесцельной и безыдейной по своей сути. В контексте данной парадигмы особое звучание обретает мотив игры, актуализируемый в романе как способ бегства от страшной действительности и как сакральный акт защиты от смерти.

Ключевые слова: литературная традиция, «лейтенантская проза», новая военная проза, З. Прилепин, «Патологии», хроно́п войны, мотив игры, карнавальное начало, образ врага.

Тема локальных войн и межнациональных конфликтов в современной отечественной литературе приобрела несвойственную для мирного времени актуальность. Проза

об афганской и чеченской войнах представлена именами Олега Ермакова, Аркадия Бабченко, Дениса Гуцко, Александра Карасёва, Захара Прилепина — авторами, при-

нимавшими участие в военных действиях в Афганистане и на Кавказе. Но интерес к батальной тематике и психологии человека на войне проявили даже те писатели, которые знают о войне из прессы и по рассказам очевидцев: В. Маканин («Кавказский пленный», «Асан»), А. Геласимов («Жажда»), А. Иванов («Ненастье»). По-новому прозвучала тема Великой Отечественной войны в романе Г. Владимова в романе «Генерал и его армия».

Вхождение в литературу значительного корпуса художественных текстов о войне закономерно порождает вопрос о соотношении новой военной прозы с предшествующей литературной традицией.

В критике неоднократно отмечалась близость поэтики и пафоса военной прозы рубежа XX — XXI веков и «лейтенантской прозы» оттепельного периода. Так, В. Пустовая, рассматривая намечающийся «слом военного сознания» в произведениях А. Бабченко, Д. Гуцко, А. Карасёва, З. Прилепина, называет повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» «наиболее близкой сознанию современных «военных» прозаиков» [7, с. 152]. В. Бондаренко также соотносит роман «Патологии» З. Прилепина «с ранней фронтовой прозой Юрия Бондарева и Василия Быкова, Константина Воробьёва и Виктора Астафьева» [2]. Д. Аристов считает связующим звеном между «лейтенантской прозой» и военной прозой 2000-х «типологическую устойчивость приёмов поэтики, обусловленную сходством материала, интенцией творчества» [1, с. 5]. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий уточняют тот же тезис рядом конкретных наблюдений, выделяя, во-первых, контрастное соединение натуралистической поэтики и лирической экспрессии, парность «оппозиций натуралистических и лирических образов», реализующих идею «немыслимо противоречивого состояния мира» [4, с. 168]. В качестве одной из наиболее ярких иллюстраций к этому положению является повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка», соединяющая оглушительную неприглядность войны с романтической историей любви Бориса Костяева и Люси. Идеино-смысловой принцип контраста характерен и для поэтики современной военной прозы. В частности, в анализируемом романе Прилепина «Патологии» чересполосица кровавых военных эпизодов и идиллических «мирных» глав составляет основу композиции и концептуального уровня содержания.

Во-вторых, лейтенантской повести присуще изображение «пробуждения сознания бесценной ценности всего сущего» [4, с. 169]. Одна из последних повестей В. Астафьева о войне называется «Так хочется жить». К этой простой мудрости приходит и главный герой романа Прилепина Егор Ташевский: «*Так хочется жить. Почему так хочется жить? Почему так же не хочется жить в обычные дни, в мирные? Потому что никто не ограничивает во времени? Живи — не хочу...*» [6, с. 81].

Традиционна в современной прозе и концептуализация войны как «противоестественного состояния мира, концентрированного воплощения хаоса» [5, с. 120], что выражается как на уровне идеи, так и на уровне поэтики:

образов и символов войны, изображения психологии героев.

Вместе с тем в прозе рубежного времени нельзя не отметить трансформации литературной традиции, и в первую очередь — актуализации иных идейно-тематических аспектов. Д. В. Аристов подчеркнул, что «обнаруженная на разных уровнях общность творчества авторов «лейтенантской прозы» и современных прозаиков отнюдь не ведёт к полному сходству их идейно-эстетических принципов» [1, с. 7].

Переосмысление литературной традиции обусловлено изменением характера войны: ни афганская, ни чеченская кампания не несли в себе высокой идеи защиты родины, поэтому не способны объединить людей общей целью и не способствуют пробуждению национального духа, который во все времена обеспечивал русской армии непобедимость. Или, как отметила В. Пустовая, «у героев новой военной прозы — новые отношения с войной»: «человек воспринимает войну абстрактно, в отвлечении от её цели — защиты или нападения» [7, с. 153].

Роман З. Прилепина «Патологии» представляет интерес как с точки зрения репрезентативности отмеченных новых тенденций в прозе, так и с позиций оригинальности индивидуального авторского стиля. Соединение «доподлинной окопной правды» и «талантливое исполнение литературного замысла» позволило автору романа «войти в лидеры своего поколения» [2].

Война в интерпретации Прилепина — часть абсурдной бессмыслицы жизни вообще и одновременно масштабная государственная авантюра. Но если героя повести В. Быкова «Афганец» Сашу Ступака ещё можно считать жертвой идеологической пропаганды выполнения интернационального долга, то современные «солдаты удачи» вряд ли находятся в неведении истинной сути своей военной миссии. В Чечню попадают не только по армейскому призыву, но и добровольно: циники — из-за денег, прагматики — из-за чинов, романтики и авантюристы — из любопытства. А есть и такие, кому в мирной жизни попросту нечем жить.

Так, например, командир Сергей Семёнович Куцый, на первый взгляд, — «лицо героическое», «весь в медалях» [6, с. 20]. О нём бойцы рассказывают легенды: «*Говорят, в Афганистане он вместе с подбитой вертушкой грохнулся в горах. Потом в Чернобыле на самую высокую заводскую трубу советский флаг водрузил: в честь победы над ядерным реактором. За это ему квартиру дали. Потом у него волосы отпали, и не только. И жена ушла*» [6, с. 20]. Но война сделала из героя карьериста, жадного до чинов: «слишком хочет получить подпола» [6, с. 64].

Саню Скворцова дома тоже «никто не ждёт» [6, с. 211], он и женат был «около тридцати минут» [6, с. 212], пока жена при всех не дала ему пощёчину прямо на свадьбе.

По неясной причине чеченец Хасан после службы в армии не возвращается в родной город и в составе русских наёмников едет в Грозный, чтобы «быть может, по-

стрелять в своих одноклассников» [6, с. 15]. Без видимой логики в спецназе оказывается Монах, поступавший в семинарию.

Цель вступления в армию легионеров Егора Ташевского также не озвучена, есть только скупая констатация факта, свидетельствующая, скорее, о спонтанности, нежели обдуманности такого решения: *«Дашу дома не застал. Через два дня я был в Моздоке»* [6, с. 333]. Но с учётом биографических деталей из романов «Грех» и «Санька» можно сделать предположение о том, что основную роль в этом решении сыграл авантюрный «пацанский» характер героя, который мучительно долго ищет себя.

А вторая доминантная черта его натуры — нежность и восприимчивость к красоте — делает рефлектирующего персонажа особенно чувствительным к безобразию войны. Ташевский остро ощущает свою оторванность от «чужой» войны, с которой он не связан ни территориально, ни идеологически: *«Кто сказал, что этот город нам подвластен? В разных углах города спим мы, никому не нужные здесь, по утрам выбегаем в улицы, убиваем всех, кого встретим, и снова, как зверьё отлёживаемся...»* [6, с. 80]. Своё появление здесь он запоздало расценивает как случайное, ничем не мотивированное: *«Выходим в коридор, тащим в руках броники. С удивлением смотрю на грязные выщербленные стены — куда меня занесло, а? Сидел бы сейчас дома, никто ведь не гнал»* [6, с. 29]. *«Зачем я всё-таки сюда приехал?... Ладно, хорош... Ничего ещё не случилось...»* [6, с. 32]. *«Куда всё-таки нас, меня занесло? Сидим посреди чужого города, совсем одни, как на дне океана»* [6, с. 158].

Прилепин тщательно выписывает детали особого хронотопа чеченской войны, где «нет фронтовой полосы — есть дома, улицы и рынки, приспособленные под атаку и оборону» [7, с. 155]. Бои идут возле школы и маленького рынка, где «дородные чеченки» «жарят шашлык» [6, с. 116]. Всё здесь кажется «мирным, обжитым», но всё угрожает смертельной опасностью в пространстве, где нет чётких границ — ни территориальных, ни нравственных.

В условиях непонятной войны теряет авторитет военная стратегия и тактика. Если во время Великой Отечественной войны армию вдохновляла благородная цель освободить родную землю от врага, то здесь враг живёт на своей территории, где даже дети готовы взяться за оружие.

Поэтому, главная стратегия на такой войне — отбыть положенный срок и не погибнуть. Прошедшие дни «командировки» обводятся в кружочек и зачёркиваются фломастером в особом календаре. В первые дни своего пребывания в Чечне Егор мечтает «отсидеться», стать незаметным: *«Вот было бы забавно, если бы мы в этой школе прожили полный срок и никто б о нас не вспомнил»* [6, с. 35]. Абсолютные ценностные константы священной войны: «пядь земли», «любой ценой», «до последней капли крови» — здесь теряют свою зна-

чимость. Защита объекта боевого расположения, например, не является первостепенной задачей и вообще не имеет смысла: *«Быть может, отряду стоит уйти? А как же пост? Школа, что ли, пост? Да кому она нужна? Что мы вообще тут делали?»* [6, с. 274].

На такой войне нивелируется идея подвига. Во имя чего, например, здесь можно без сожаления отдать свою жизнь? Гибель отряда молодых омовцев при выполнении боевого задания не рассматривается в парадигме героизма, а, напротив, усиливает звучание мотива войны как бессмысленной и грязной работы. Для одних героев ключевым оказывается переживание травматического опыта, другие реагируют только на материальную сторону: *«Семёнычу же было всё равно — Хасан сказал, что они с Чёрной Меткой выбили на нас, на побитый отряд, деньги, много денег. И Семёныч зажал себе треть, и Чёрная Метка — треть»* [6, с. 347].

Отсутствие цели, идея «чужой» войны в нарративе репрезентируется при помощи мотива игры. Игры молодых людей, дающих себе отчёт в том, что оружие у них настоящее, не имеют ничего общего с естественными — из детства — играми в войну, какие отличают становление любого мальчишки, и где «наши» обязательно побеждают противника. На реальной войне забавы со смертоносным оружием воспринимаются как затянувшийся инфантилизм: *«Займите позицию...», — передразниваю я Куцего и ловлю себя на мысли, что всё происходящее как-то забавляет, кажется весёлым, неестественным. Война началась уже, а я всё ещё жив»* [6, с. 93]. На посту Егору «кажется забавным, что мы, здоровые мужики, ползаем по крыше» [6, с. 30]. Даже оружие становится своеобразной игрушкой в руках омовцев: «гранаты Егора «смешно валяются и покачиваются, влажно блестят боками, как игрушечные» [6, с. 31], «кто-то пристраивается к танцующим, держа автоматы в руках, как гитары, покачивая стволами» [6, с. 55]. «Плохиш ведёт себя так, как, верно, вёл себя в детском саду» [6, с. 49], и даже кажется, что командиры «по дороге сюда забыли воздушные шары, флажки и мыльные пузыри» [6, с. 48].

Ташевский и самого себя идентифицирует с игрушкой: *«И вообще чувствую себя расслабленно, не пытаюсь удержаться на поворотах и покачиваюсь из стороны в сторону, будто я плюшевая игрушка, усаженная на заднее сиденье»* [6, с. 217].

А в одном из эпизодов, мучимый «маторной тоской» напряжённого ожидания чеченского боевика, Егор предлагает: *«— Пойдём на качелях покачемся? <...> Забавно было бы... Выйти, гогоча, и, громко отталкиваясь берцами от земли, высоко раскачаться... Как тут все удивились бы...»* [6, с. 159].

Детство и детскость явно указывают на альтернативу войне, смерти, поэтому избыточность «детских» аналогий имеет и психотерапевтическую подоплёку: каждый представлял себе «командировку» в Чечню как приключение, но реальность превзошла все ожидания, и каждый боец испытывает потребность спрятаться в детство, перебе-

жать через мост, который отделяет опасное пространство от безопасного.

Границу между забавой и смертью отделяет невидимая грань: «*«Всё, что было до сегодняшнего дня, — такая ерунда, — думаю я. — Ну зачистки, подумаешь... А завтра кого-нибудь убьют наверняка»*» [6, с. 168]. Теперь гранаты не «смешно валяются и покачиваются» [6, с. 31], а «катятся по коридору, как живые» [6, с. 276]. Так мотив игры, общего лицедейства актуализирует в романе ещё один значимый мотив — страх смерти. Игра позволяет если не избежать мыслей о смерти, то, по крайней мере, остраниет её как ситуацию, принципиально невозможную по отношению к себе.

Показателен в этом плане финальный эпизод романа, в котором сапёры, осматривая территорию школы, снимают растяжки. Одна из них закреплена на качелях, на которых Егору так хотелось раскачаться. С трагической иронией теперь воспринимается фраза «как тут все удивились бы», потому что бойцы «*накинули верёвку на качели, потянули — и стульчик для качания улетел к воротам, покорёженный*» [6, с. 347]. Все они ходят по краю бездны, все перестают замечать границу между игрой и преступлением.

Но именно в контексте смертельной опасности карнавальное начало в поведении омовцев приобретает черты ритуального действия, направленного на защиту от смерти. Так, в начале романа герои, приехавшие в Чечню, затевают танец с характерным речитативом: «*Кизяков и Плохиш начинают странный танец вокруг костра, подняв вверх руки, ритмично топая берцами. Пацаны посмеиваются. — Буду погибать молодым! — начинает читать рэп Плохиш в такт своему танцу. — Буду погибать! Буду погибать молодым! Буду погибать! <...> Костя Столяр уверенно задаёт ритм, используя перевёрнутый железный бак в качестве там-тама...*» [6, с. 55]. Сакральное значение танца, направленного на утверждение жизни, находит отражение в шестой главе, в которой описывается операция сопровождения отрядом Ташевского колонны: «*Хочется слезть с бэтээра и весёлой шумной мускулистой оравой затолкать машину на холм. Хочется петь и кричать, чтобы отпугнуть, рассмешить духов смерти. Кому вздумается стрелять в нас — таких весёлых и живых?*» [6, с. 115].

У Егора Ташевского есть своё персональное заклинание, под которое он приспособил детскую считалку: «*Забравшись на броню, пою про себя какие-то пронзительно глупые кабацкие куплеты, неизвестно как образовавшиеся в моей голове. Я повторяю их по кругу столько раз, что смысл слов стирается полностью — становится тарабарщиной, дурацкой детской считалкой, каких я слышал десятки в интернате, одна нелепее другой, или, быть может, заклинанием, пришедшим из праязыка*» [6, с. 113].

Страх смерти и постоянное чувство опасности активизируют в романе образ врага. Энергетику ненависти

концентрируют в себе все местные жители — от мала до велика. В первой главе, описывающей приезд омовцев в Грозный, возникает образ чеченского мальчика. Безусловно, образ ребёнка не равен образу врага в этом контексте, однако именно он актуализирует мотив скрытой опасности, угрозы: «*Ближе к центру города, из-за ворот уцелевших сельских построек выглянул маленький чеченёнок, мальчик, показал нам сжатый кулачок, что-то закричал*» [6, с. 23]. И не случайно герою с первых минут пребывания в Грозном «ежесекундно мнится, что сейчас начнут стрелять» [6, с. 23].

Но особенно ярко у Прилепина проявляется ненависть в женщинах — носительницах создающего начала жизни. Традиционное милосердие и материнское сострадание в чеченках вытеснено жадой кровавого возмездия, маркируя те же самые издержки войны, что и с нашей стороны, — расчеловечивание: «*— Зачем вы приехали? — спрашивает она Саню, когда я подхожу. — Кто вас звал? Вы моих детей убили. Ваши дети будут наказаны за это*» [6, с. 136].

Образ противника подаётся «как глубоко чуждый концепции гуманистического осмысления бытия» [3, с. 313], что лишь подчёркивает абсурдность и «патологичность» действительности, где даже женщина воплощает в себе идею смерти: «*— Чего смотришь? — спрашивает девушка-продавец. — Скоро твои глаза не будут смотреть... Да-да, не будут, — речь её серьёзна, голос тих, но внятен*» [6, с. 112]; «*Случайно цепляю взглядом торговку, на которую Саня смотрел. — Санёк, глянь, как она ненавидит, — говорю, откупоривая пузырь. Торговка смотрит на бэтээр, глаза её источают животное презрение. Так смотрит собака, сука, если её ударишь в живот*» [6, с. 136].

Проклятья и пожелания смерти так искренни, что грозят осуществиться. И причина не в мнительности героя, а в том, что он внутренне ощущает неправоту — свою и товарищей. Может, поэтому сразу после проклятий Егор давится купленным у девушки шашлыком, а бэтээр на местном рынке неожиданно наезжает на мину.

Эти два «чеченских» эпизода в композиции романа вступают в символические отношения диалога с эпизодом мирной жизни из четвёртой главы, где возникает ретроспективное воспоминание о том, как Егор покупал хлеб для Даши в булочной Святого Спаса: «*Пока я выбирал хлеб и сопутствующие мучные товары, она, улыбаясь, разглядывала меня. Она очень хорошо на меня смотрела, и я останавливался, и прекращал шляться от витрины к витрине, изучая качество мелочи на своей ладони, и тоже очень хорошо смотрел на неё*» [6, с. 57]. Любимая, церковь Святого Спаса, хлеб как символ жизни и русская женщина с её приветливой улыбкой в чеченском аду представляются инореальностью утраченного по собственной вине рая.

Война, лишённая гуманной идеи и конкретной цели, не имеет финала — в этом заключается ещё одна особенность современной военной прозы. Возвращение домой —

лишь окончание срока командировки, но не победа. Символическое значение здесь приобретает эпизод отъезда омовцев: «При выезде из Чечни парни вылезли из машины и расстреляли знак, на котором было написано «Чечня». Всем почему-то казалось, что если по нему долго стрелять, то он упадёт. Но пули лязгали, а знак не падал. Тогда его выкорчевали и бросили...» [6, с. 347]. Уцелевший знак на выезде из Чечни становится для уцелевших бойцов олицетворением войны, не имеющей ни исторического, ни логического оправдания, не доведённой до логического конца, а значит бессмысленной и абсурдной.

В связи с этим центральное значение в романе отводится обретению личностной позиции в оценке войны, что автор оставил на самый финал романа: «В Моздоке парни уже протрезвели и несколько часов лежали на рюкзаках, глядя в небо так долго и так

внимательно, как никогда в жизни, наверное, не смотрели» [6, с. 348]. Экзистенциальная ситуация немого диалога с небом представлена как итог горького военного опыта и проецируется на онтологические проблемы жизни и смерти, вины и ответственности: «Бог наделяет божественным смыслом само рождение человека — появление существа по образу и подобию Господа. А свою смерть божественным смыслом должен наделять сам человек, — говорю я. «Тогда ему воздастся», хочу добавить я, но не добавляю. — «Иначе зачем здесь умирают наши парни...» — хочу я сказать ещё, но не говорю» [6, с. 293]. И пускай многие вопросы остаются открытыми, но первый шаг к истине главным героем сделан. А окончательная оценка автора чётко озвучена в названии романа: война, не имеющая связи с общепризнанным сознанием и идеей «праведного гнева», — патология.

Литература:

1. Аристов, Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Пермь, 2013. — 20 с.
2. Бондаренко, В. Иди и войой [Электронный ресурс]. — URL: <http://zavtra.ru/content/view/2004-12-2273/>
3. Задонская, Е. В. Захар Прилепин: модели и стратегии апелляции к литературной традиции // Вестник Тверского государственного университета. Филология. — 2014. — № 3. — с. 310–314.
4. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. — М.: Академия, 2003. — Т. 1. — 413 с.
5. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. — М.: Академия, 2003. — Т. 2. — 688 с.
6. Прилепин, З. Патологии. — М.: Изд-во АСТ. 2015.
7. Пустовая, В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель // Новый мир. — 2005. — № 5. — с. 151–172.

Философские категории света и тьмы в повести А. Платонова «Котлован»

Шестаков Владислав Владимирович, аспирант

Бирский филиал Башкирского государственного университета

В статье рассматриваются философские категории «света» и «тьмы» и их общие и отличительные черты в повести А. Платонова. Особое внимание уделяется художественным средствам, к которым прибегает автор при описании времени суток и других возможных «светотеневых» отношений, связанных со сменой эпох.

Ключевые слова: категория состояния, природа, концепт.

Онтологическая дихотомия «свет — тьма» является постоянным объектом исследований философии, психологии, религиоведения, лингвистики и литературы. В философии «свет» отождествляется со «знанием, истиной» [2: 281], «тьма», соответственно, — с «невежеством, незнанием» [3: 75]. Концепты «темнота» и «свет» взаимозаменяемы и антонимичны.

Традиционно, в литературе, концепт «свет» вербально реализуется лексемами «добро», «благо», «знание», «тепло», «истина» и др. Смысловое ядро категории «тьма» составляют лексемы «мрак», «холод» и даже «смерть».

Основными источниками света в литературных произведениях выступают небесные светила, которые выражают отношение к происходящим событиям, становясь голосом автора, желающего придать повествованию особую выразительность или скрыть свое явное присутствие. Для мировой литературы и русской, в частности, характерно использование искусственных источников света, которые, впоследствии, стали литературными символами и рассматриваются литературоведами как своеобразные указатели важности происходящих в произведении событий. Для мира поэзии свеча это один

из самых сильных образов: она встречается в стихотворении К. Бальмонта «Свеча горит и меркнет и вновь горит сильней...», в поэзии А. Ахматовой («Страх, во тьме перебирая вещи...») и Б. Ахмадулиной («Свеча»). В 1946 году Б. Пастернак напишет одно из своих самых известных стихотворений «Зимняя ночь», в котором образ свечи — «центр мироздания» [4]. Свет, излучаемый свечой, поглощает все вокруг и становится символом безграничной чистой любви. Используя свечу одновременно как обрамление и как ключевой символ, Б. Пастернак возвращается к ее первоначальному глубинному значению как предмету таинства, необходимому атрибуту человеческой жизни на всех уровнях (бытийном и духовном).

В романах И. С. Тургенева «Отцы и дети» и «Рудин» появление образа лампы не случайно. В момент гибели Рудин говорит: «Все кончено, и масла в лампаде нет... Смерть, брат, должна примирить наконец...». Главный герой романа «Отцы и дети» Базаров во время последнего свидания с Одинцовой произносит: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет». «Потухающая лампада или свеча — символическое изображение конца человеческой жизни» [5: 256]. Позднее этот образ встретится в финальной части «Анны Карениной».

В повести «Котлован» А. Платонов выступает продолжателем литературной традиции сопровождения кончины героя или момента сна и покоя исчезновением света и наступлением тьмы («припотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица» [1: 17]). Мать Насти, которую Чиклин неожиданно находит в помещении без окон, где единственным источником света служит керосиновая лампа, просит «потушить лампу и повернуть ее (женщину — В. Ш.) на бок», она хочет умереть [1: 73]. Заходя в здание сельсовета, первым предметом, который замечает Чиклин становится «самая большая лампа» [1: 103], предназначенная для проведения заседаний, но в этот момент она освещала мертвецов, лежащих на столе. А. Платонов уточняет, что лампа сельсовета горела до самого утра, и всем было все равно, «что свет, что тьма», тогда как матери Насти, которая готовилась покинуть земной мир, было важно «уйти» при абсолютной темноте. Многослойность повествования, двойственность смысла делают Платонова «одним из самых мистических писателей русской литературы» [6: 182]. В данном конкретном примере свет стоит понимать не только буквально, но и образно, как символ прозрения, мудрости, памяти. Новому человеку безразлично наличие или отсутствие света (т. е. памяти): в коммунистическом обществе все живут по готовому плану Генеральной Линии, в котором даны четкие однозначные указания жизни. Мать Насти, которую Чиклин и сама Настя неоднократно называют презрительно-уничтожительным (адресованным всему классу) словом «буржуйка», относится к дореволюционному типу или типу человека, который не находит свое место в новых формирующихся условиях существования. Воцев, напротив, «боится ночей», в сомнениях лежит без сна [1: 111]. Безвестность и ночь для главного

героя синонимичны, он стремится к свету, ищет в нем спасение и не находит его.

Лексическими доминантами, сопровождающими описание солнца, становятся эпитеты «неподвижное», «равнодушное», «чуждое». Если Платонов называет его ярким, то появляется дополнительный описательный оборот, смягчающий эту яркость, размывающий краски повествования («...было как-то не радостно на душе ... в поле простирался мутный чад дыхания ... стоял пар живого дыхания, создавая сонную, душную незримость» [1: 94]).

Особое место в творчестве А. Платонова занимает тема религии и мотив отречения от бога. Церковный огонь в «Котловане» предназначен только для закуривания трубки. Чиклин, прибывший в деревню для раскулачивания местного населения, отправляется в церковь по просьбе активиста. Дорога к церкви заросла «старой забвенной травой» [1: 123], из чего герой делает вывод, что в церкви никто не молился. В пустом храме горит много свечей, и свет «молчаливого, печального воска» освещал все помещение» [1: 123]. Художник прибегает к метафорическому переносу для того, чтобы передать внутреннее душевное состояние Чиклина, увидевшего подобное. Поп, оставшийся в церкви, занимался только продажей свечей, которые жители деревни ставили для усыления собственной совести. В повести А. Платонова, значительно усложняя и обогащая концепт «свет», описывает свет истинный и свет ложный, фальшивый. Там, где появляется свет истинный, обычно, царит пустота, атмосфера забвения. Ложный свет Платонов наблюдает в коммунистических лозунгах, которыми говорят политические деятели и жертвы режима. В таких случаях художник прибегает к гротеску. Гротеск как средство выразительности характерен для всей языковой ткани произведения. «Солнце новой жизни взошло, и свет режет ваши темные глаза» — говорит активист, привыкший использовать в речи фразы из директив, которые он изучал с особой тщательностью, желая угодить высшей власти. «Горящий свет социализма» [1: 127] находился только в планах Генеральной Линии, в действительности — «унылый вечер, рано наступивший над сырыми полями» [1: 128].

Описание природы, небесных светил в особенности, становится своеобразной «лакмусовой бумажкой» в определении характеров героев «Котлована». Как правило, если в повести душевное состояние героя гармонично сочетается с настроением природы, этот герой выражает позицию автора в отношении происходящего и симпатичен ему. В «Котловане» идеи А. Платонова воплощаются в речи Воцева (в большей степени), Чиклина и Прушевского. В моменты сомнения и желания обрести смысл всеобщего существования Воцев нередко обращает внимание на «вопрошающее небо» и «мучительную силу звезд» [1: 7]. Используя олицетворение и метафорические переносы, А. Платонов наделяет природу теми же чувствами и настроением, которые наблюдаются у главного героя повести: мучения от неопределенности испытывают не звезды, а сам герой, вопрошающим взглядом

Воцев смотрит на небо, пытаясь найти ответы, которых он не находит в мире людей, в живом мире. Стоит отметить, художник не проводит четкую грань между миром живых существ и вселенной неживой материи. «Люди нынче стали дороги, наравне с материалом» — подчеркивает автор [1: 21]. Овеществление абстрактных понятий — один из основных языковых приемов, характерных для стиля А. Платонова. Овеществление можно рассматривать на нескольких уровнях: 1) овеществление языка, появление знаменитого новояза; 2) овеществление духовных ценностей, другими словами, потеря изначального смысла и снижение степени их важности. Мысль как источник света в человеке не имеет никакого значения для остальных героев повести. А. Платонов подчеркивает: «...лампа освещала бессознательные человеческие лица» [1: 17]. Спокойно спят рабочие артели ночью. Тревожный сон или его полное отсутствие наблюдается только у Воцева, Чиклина и Прушевского. А. Платонов пишет: «Воцев боялся ночей ... его основное чувство жизни стремилось к чему-либо надлежащему на свете ... тайная надежда мысли обещала ему далекое спасение». Свет как надежда на спасение указывает на духовные поиски главного героя, его желание приблизиться к высшим силам мироздания. «Библией» активиста и жителей колхоза, напротив, является директива Генеральной Линии партии («говорил активист всегда точно и правильно, вполне по завету» [1:179]). Автор повести убежден, что «для сна нужен был покой ума» [1: 7], но беспокойный ум тянулся к «свету», тогда как «тьма» (обобщающий термин, характеризующий всю эпоху) усыпляла бдительность и сознание нового человека. «Собственный свет» [1:136] активиста не позволял ему видеть мелкие детали на лицах людей, иными словами, между активистом как представителем власти на местах и народом не было никакой связи. Желание угодить тому, кто стоял выше него в системе власти, и продвигаться по карьерной лестнице ослепляло «героя без имени» (аллюзия к крылатому библейскому выражению «имя им — легион»).

В качественном отношении тьма сильнее и «массштабнее» света. Гипербола становится основным приемом художественной выразительности в описании ночи и силы ее влияния на все живое. А. Платонов использует определения с яркой оценочной или эмоциональной

окраской. В повести наступление тишины усиливается «еще более тихим мраком» [1: 6]. Автор «Котлована» использует лексику «мрак» как в прямом, так и в переносном значении. Спящего Воцева рабочие артели называют «остатком мрака» [1: 18], мрака капиталистической системы, на смену которой должен прийти «горящий свет социализма» [1: 127] от ковра классовой борьбы.

В целом, палитра произведения представляет собой спектр бледных и темных оттенков ограниченного числа красок. Солнце в повести определяется эпитетами «унылое» и «холодное». Парадоксально, теплый свет (согласно философии автора — символ жизни и надежды) в «Котловане» излучается только от живых существ в момент гибели («из сарая наружу выходил дух теплоты» [1: 145], «...жар жизни выходил из них (коров — В. Ш.) в воздух, в общее зимнее пространство» [1: 143]). Живое тепло появлялось и тогда, когда Чиклин пытался согреть своим телом Настю, которой было холодно от «печальности замершего света и покорного сна всего мира» [1: 153].

В заключение стоит отметить, что поэтика «Котлована» — это конгломерат идей, сложных и неоднозначных образов искаженной реальности. Искаженной в том смысле, что новый человек оказывается на пороге новой эпохи, когда происходит подмена истинных значений «света» и «тьмы», когда все общество погружено в состояние беспробудного глубокого сна, когда утеряна связь с природой.

В «Котловане» природа наделяется человеческими качествами и отражает общее настроение и дух времени. А. Платонов, не желающий выступать глашатаем собственных идей, со свойственной ему позицией наблюдателя-рассказчика растворяется в безликом солнце, в «лунной чистоте» [1: 153], в одиноком дереве, листья которого «заворачивались с тайным стыдом» [1: 6].

В повести привычное представление диады «свет — тьма» как добра и зла размывается и обогащается дополнительными смыслами. А. Платонов акцентирует внимание читателя на отдельных ситуациях и деталях, при которых возникает «свет» для того, чтобы выделить «свет ложный» и «свет истинный», невольно вступая в конфронтацию с политическим режимом и становясь изгнанным из «пролетарского рая» пролетарским писателем.

Литература:

1. Платонов, А. Котлован. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 192 с. — (Азбука-классика).
2. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М.: АСТ, 2000. — с. 281
3. Мамардашвили, М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). — М.: Ad Marginem, 1995. — с. 75
4. Буслакова, Т. П. Русская литература XX века. Учебный минимум для абитуриента. — М.: Высшая школа, 2001. — 414 с.
5. Сухих, И. Н. Русская литература для всех. Классное чтение! (От Гоголя до Чехова). — СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. — 496 с.
6. Варламов, А. Н. Андрей Платонов/Алексей Варламов. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 546 [14] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биограф.; вып. 1450).

ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Ложные друзья переводчика в русском и английском языках

Бойцова Ольга Владимировна, студент;

Алиева Гюльтаб Мусабалаевна, студент;

Калинина Юлия Андреевна, студент

Тульский государственный педагогический университет имени Л.Н. Толстого

Перевод и переводоведение имеют долгую историю. Своими корнями перевод восходит к тем далеким временам, когда праязык начал распадаться на отдельные языки и возникла необходимость в людях, знавших несколько языков и способных выступать в роли посредников при общении разных языковых общин. [4, с. 6] Но, как известно, перевод начали считать самостоятельной наукой только лишь в начале XX века, в силу его востребованности: необходимость расширения международных контактов, обмен информацией. На сегодняшний день — это самостоятельная научная дисциплина со своей теоретической и практической базой. Переводоведение охватывает любые концепции, положения и наблюдения, касающиеся переводческой практики, способов и условий ее осуществления, а также ряд проблем и трудностей перевода и пути их решения.

К проблемам перевода можно отнести лингвистическую и культурную непереводаемость: безэквивалентная лексика, перевод реалий; неоднозначность понятий; «ложных друзей переводчика».

За последние годы возрос интерес к категории слов, называемых «ложными друзьями переводчика», что не случайно, так как количество неточностей и ошибок, допускаемых при переводе данной категории слов, как профессиональным переводчиком, так и начинающим, достаточно высоко.

Термин «Ложные друзья переводчика» от французского «*faux amis*» обозначает пару слов в двух языках, похожих по написанию и/или произношению, часто с общим происхождением, но отличающихся по значению. [1]

Ложные друзья переводчика привлекли внимание лингвистов еще в XIX веке, но только лишь в 1928 году французские лексикографы Кёсслер и Дерокины подробно изучили данное явление, которое объясняется ложным отождествлением, основанном на наличии у межъязыковых аналогизмов определенной графической, фонетической, грамматической и семантической общностей. Именно Кёсслер и Дерокины, проанализировав такие межъязыковые соответствия на примере французско-английских и англо-французских параллелей, ввели термин «ложные друзья переводчика» и определили, что существует два типа данного понятия:

Полностью ложные слова со сходной орфографией и различной семантикой. Можно привести примеры в английском и русском языках: *list* часто переводят как «лист», но на самом деле это «список», «лист» же по-английски будет *sheet*, *trace* (след) — как «трасса», правильный перевод которой — «*rout*», «*highway*», *actually* (в действительности) — как «актуально».

Частично ложные со сходной орфографией и в основном общей тематикой, например *territory* — территория, *strategy* — стратегия, *student* — студент.

В аналогичных отечественных исследованиях 60–70-х годов XX века мы можем наблюдать множество других названий для обозначения данной категории слов. А.Д. Швейцер называет эти слова «ложными аналогами», Л.К. Латышев — «лжеаналогами», А.А. Реформатский — «межъязыковыми омонимами», В.В. Акуленко — «диалексемами», А.В. Федоров — «ложными эквивалентами», Я.И. Рецкер — «псевдоинтернационализмами». [1]

В российском переводоведении закрепилось название «ложные друзья переводчика», которые по определению Р.А. Будагова «хотя и длинно и слишком открыто, чтобы стать термином, все же становится термином». [7, с. 972]

При сопоставлении лексического состава двух или нескольких языков можно обнаружить немало слов сходных по звуковому или буквенному составу, нередко эти слова являются источником ошибок и недоразумений при переводе, так как в большинстве случаев они представляют собой прямые или опосредованные заимствования, это может быть интернациональная или псевдоинтернациональная лексика, или производные от таких заимствований. Переходя из одного языка в другой эти слова могут развивать и изменять свои значения, таким образом, наблюдается явление межъязыковой асимметрии. Дело в том, что многие слова в обоих языках имеют только лишь формальное сходство, но контекст не всегда дает переводчику понять, что напрашивающееся по аналогии «сходство» ложно. Чаще всего это происходит, когда разноразличные «аналоги» принадлежат к одному кругу понятий, например английское слово «*decade*» и русское «декада» обозначают определенный отрезок времени, но в первом случае это «десятилетие», а во втором — десять дней. Ан-

глийское «biscuit» и русское «бисквит» относятся к гастрономической сфере, но первое обозначает «сухое печенье», а второе — «сладкую выпечку из сдобного теста». Примеры предложений: «Well, he must be a lunatic» — «Он должно быть сумасшедший», а не «лунатик».

Еще большую опасность для переводчика представляют слова, которые при наличии общего значения с соотносимыми с ними русскими словами, имеют еще ряд значений, не присущие последним. Так, например, «fiction» это не только «фикция», но и «художественная литература»; «false» это не только «фальшивый», но и «ошибочный», «искусственный» (если речь идет о волосах, ногтях, зубах и т.д.); «officer» это не только «офицер», но и «полицейский», «чиновник», «капитан на торговом судне» и т.д.

Исследователи сталкиваются с проблемой отбора различных категорий лексем и отводят значительное место случаям межъязыковой омонимии и паронимии.

В русском и английском языках ложные друзья переводчика насчитывают несколько тысяч слов и встречаются в пределах четырех частей речи: существительных (magalade — джем), прилагательных (accurate — точный), глаголов (lift — поднимать) и наречий (originally — первоначально).

Что касается межъязыковой омонимии, то она может быть обратимой, то есть восприниматься как таковая двумя носителями языков: family как «фамилия», artist как «артист», «актер», character как «характер». Межъязыковые паронимы реже бывают обратимыми, чаще всего они односторонние, например смешение слов intelligence (разум, разведка, разведывание) и intelligentsia (интеллигенция), mayor (мэр города) и major (майор) не возможно для англичанина, но часто наблюдается у русского.

Исследователи уделяют особое внимание «ложным друзьям переводчика» в письменной речи, так как при письменном переводе велика вероятность орфографических ошибок, например в английском: group — группа, official — официальный, attack — атака, mannequin — манекен.

Сложнее дело обстоит с устойчивыми выражениями, фразеологическими оборотами, схожими по лексическому составу, но тем не менее существенно отличающимися по значению. Довольно часто фразеологизмы вызывают ошибочные, ложные ассоциации как фразеологического, так и не фразеологического характера: Throw dust into eyes — «пускать пыль в глаза», но если русская идиома означает попытку с помощью эффектного поступка представить себя лучше, чем это есть на самом деле, то английская идиома подразумевает «сбить с толка», «обмануть».

Встретив устойчивый оборот to pass the time of the day, невнимательный переводчик может пойти по самому легкому пути и по аналогии с русским, формально напоминаям его «соответствием», передать как «проводить время, проводить день», особенно, если в контексте не имеется никаких оговорок, как, например, в предло-

жении: He was passing the time of the day with one of his secretaries.

На самом деле фразеологизм означает следующее:

1. здороваться, обмениваться приветствиями с кем-л.;
2. поболтать, коротать время с кем-л.

Лингвисты с многолетней практикой преподавания перевода отмечают, что выражение to wait on smb. нередко принимается за схожее сочетание с послелогом — to wait for smb, и в результате простейшая фраза «A beautiful girl was waiting on me in this cafe может быть переведена неправильно:

«В этом кафе меня ждала (а надо: обслуживала) довольно таки красивая девушка. [6, с. 54]

Проблема ложных друзей переводчика становится тем сложнее, чем тоньше нюансы различий значений сталкивающихся слов. Сходство формы психологически давит на переводчика, притупляет его бдительность, не стимулирует его обращение к словарю. [3, 36] Особенно это актуально для устного перевода, при котором самым важным навыком профессионального переводчика является навык переключения с одного языка на другой. Переводчик, особенно начинающий, находясь под впечатлением знакомой графической и фонетической формы слова, нередко допускает в переводе «буквализмы», нарушает нормы языка перевода, особенно сочетаемости слов. [7, с. 973] Термин «буквализм» в середине XX века рассматривался Я.И. Рецкером как перевод по внешнему — графическому или фонетическому — сходству [6, с. 40], но в конце XX века В.Г. Гак выделил такие типы буквализма как: лексический, фразеологический, грамматический и стилистический, считая их переводческой ошибкой в результате дословного воспроизведения форм подлинника. [6, с. 44] Р.К. Миньяр-Белоручев в свою очередь считает, что ограничивать понятие «буквализм» неправильным воспроизведением формы подлинника нельзя. Если исходить из признаков, лежащих в основе этого явления, то необходимо различать: [5, с. 67]

Элементарные буквализмы, при которых устанавливаются ложные связи между сходными буквенными и графическими знаками двух языков в результате доминирования семантических связей: magazine — «магазин» вместо «журнала»;

Семантические буквализмы, при которых устанавливаются ложные звуковые связи двух языков, чаще всего в результате перевода основного значения слова без учета речевой ситуации: to take the chair — «занять стул» вместо «председательствовать»;

Грамматические буквализмы, которые наиболее ярко иллюстрируют явление языковой интерференции.

При всем при этом нельзя считать, что ошибки этого рода свидетельствуют о недостаточном владении иностранным языком. Как признается в современной теоретической лингвистике, владение иностранным языком в большинстве случаев не бывает вполне безукоризненным, а равно свободное абсолютно правильное параллельное использование двух языков — лишь теорети-

чески допустимая абстракция. [2, с. 81] Отсюда следует вывод, что допускать ошибки в словоупотреблении является нормальным явлением при переводе, и только лишь практика перевода обуславливает исследование данного явления.

В настоящее время существуют словари «ложных друзей переводчика». Самым известным и самым распространенным считается англо-русский и русско-английский словарь В.В. Акуленко, где изложены 900 английских

слов в сравнении со сходными по звучанию русскими словами, а также приведен краткий анализ полного или частичного несоответствия сходных и отождествляемых английских и русских слов. Данный словарь был составлен в 1969 году. В настоящее время многие языковеды пытаются его дополнить и модернизировать.

Не стоит забывать о том, что страховкой от ошибок при переводе может быть довольно внимательный анализ контекста и проверка всех значений слова по словарю.

Литература:

1. Акуленко, В.В. О ложных друзьях переводчика [Электронный ресурс]/В.В. Акуленко. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://linguistic.ru/index.php?id=79&op=content> (Дата обращения 19.11.2015)
2. Алимов, В.В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации [Текст]/В.В. Алимов. — М.: КомКнига, 2006. — 158 с.
3. Ермолович, Д. И. «Ложный друг» оказался вдруг и не друг, и не враг, а так [Текст]/Д. И. Ермолович // Журнал переводчиков «Мосты». — 2007. — № 4. — с. 33–40
4. Крупнов, В. Н. В творческой лаборатории переводчика [Текст]/В. Н. Крупнов. — М.: Прогресс, 2000. — 50 с.
5. Миньяр-Белоручев, Р. К. Теория и методы перевода [Текст]/Р. К. Миньяр-Белоручев. — М.: Московский лицей, 1996. — 208
6. Рецкер, Я. И. Пособие по переводу с английского на русский [Текст]/Я. И. Рецкер. — М.: Наука, 1982. — 215 с.
7. Тураева, Д. М. Ложные друзья переводчика [Текст]/Д. М. Тураева, С. О. Шукурова // Молодой ученый. — 2015. — № 3. — с. 972–974.

Names of substances belonging to professional lexis in Khorezmian dialects from borrowed from Iranian languages

Норбаева Шукуржон Хайитбоевна, ассистент-преподаватель
Ургенчский государственный университет имени Аль-Хорезми (Узбекистан)

Norbaeva Sh.H., Senior scientific research investigator
Urgench State University, Uzbekistan

The professional lexis in Khorezmian dialects is discussed and some hypotheses on the principles of naming them have been suggested in by this article.

Key words: professional lexis, Persian-Tajik words, Khorezmian language, a dialect, borrowing, factors of borrowing, principles of naming.

В этой статье обсуждено слово профессиональной лексики в Хорезмийских диалектах, и предложены некоторые гипотезы о принципах названии этих слов.

Ключевые слова: профессиональная лексика, персидско-таджикские слова, хорезмийский язык, диалект, заимствование, факторы заимствования, принципы наименования.

A number of research investigations have been done at Persian borrowings in Uzbek vocabulary stock (3:103–115, 11), they were explained by the terms of 'Persian borrowings', 'Persian-Tajik words' and 'Tajik-Persian words'. Special attention has been paid to the phenomenon in investigations at the lexis layer of Khorezmian dialects. (1:140; 7:46; 5:111–117) While studying professional lexis layer of Khorezmian dialects taking into consideration

the lexical level of the language, we found out that the explanation of these words as from Persian origin or those might be called as 'Persian borrowings', 'Persian-Tajik words' and 'Tajik-Persian words' couldn't justify fully itself. Khorezm being the region of crossroads of different ethnic groups, even there are several some professional terms of Iranian origin, they couldn't be found in Persian and Tajik languages, besides, once Khorezmian language belonged to

the western branch of Iranian languages, we prefer that such dictionary units should be called as 'the names belonging to Iranian languages'. We can classify professional lexical units in Khorezmian dialects initially into the following groups:

- Names belonging to general lexis of the Iranian languages.
- Words common for all Iranian languages but differentiating in meaning.
- Names explained as the matter of Khorezmian languages.
- In this article we discuss some words belong these groups in Khorezmian dialects.

Names belonging to general lexis of the Iranian languages

Padash. There are several words which can be called Iranian origin, but couldn't be found in Persian dictionary, and this is the important fact that the word is the element of Khorezmian language. The word 'padash' is one of them. This word means the bottom leather has the collocation of 'qayish padash' which means bottom leather of thong (1:126).

At first one might say that the word is the wrong pronunciation of the Russian word 'подошва' which also means bottom leather (9:97) in regional dialect. But in Khorezmian dialects the word is used in form of 'padosh' and it has been mainly used in recent years. We can see that it is not a Russian word, as, while explaining the meaning of the word «рынт» F. Abdullayev gave the following definition to it 'the edge part of the leather sewn to the 'padash' (bottom leather) leather'. In Persian there is a word 'padash' (podosh) but it means 'prize', 'punishment'. Even the form and pronunciation of words padosh in Khorezmian dialect and 'padash' in Persian similar they denote different notions. Persian 'podosh' originated from pakhnavian 'pat dashin' (therefore it has the version of 'podashan'). Its first element 'pati' is a prefix, second element 'dash (i) n' means 'prize', 'gift'. Therefore in modern Persian it saved the meaning of 'prize' and 'punishment'. In Zoroastrian religion, the charities, serves, and gifts served on holidays were also called 'dash (i) n' (12:347). In our opinion this word has the same root with 'deh' present form of the verb 'dodan' which means 'to give'.

We can say that the Khorezmian word padosh has two constituent parts. The first element is 'pa' (po) which means 'foot', the second element is 'dash' which means 'dish', 'jar', 'vase', 'mug'. The meaning of the word 'dash' here is the place of settling, the place. According to it the denotative meaning of the word 'padosh' is 'the seat for the foot'. We can come across with the existence of the word 'pa' with the meaning of foot in Khorezmian language in the names of places such as 'Voyxon'. In Khorezmian topology, the word 'payapil' (small bridge) also. Besides in Khorezmian dialects there is another collocation of the word padosh «palasmas padash» 'bottom part of the footwear made of rubber'. (1)

Peshkir//peshgil//peshgyr. These words are also considered as the words etymologically related to Iranian languages. Even F. Abdullayev explained that the word

'*peshkir*' means the capenter's apron and the word '*peshgil*' means 'apron'. These two words are the phonetic variants of the same word. A. Ishaev explained the word '*peshkir*' as apron or lower part of the dress. (6:146) As a separate word 'pesh' it can be used as apron part of the dress and barrier. As in the sentence «Хэмэа шинелдинг пеши минен тутты.» (6:146)

F. Abdullayev explains the word 'pesh' — as the robe, apron of winter coat, apron. (1:126)

The word 'pesh' exists in modern Persian with the meaning of 'front, foreground, previous' (8) the word existed in Khorezmian languages also. That was explained by Z. Dusimov in the studies of units of toponymy such as 'pishkanak' and he perceived that the formant of 'pesh' has special role in the study of geographical names in Khorezm. (4:50) The second component of the word is 'gir' the stem of the verb 'гирфтан' means 'to take, to handle, to hold' (8)

It means that the word 'peshkir', or 'peshgil' means 'holding in front', 'taking in front'. In Khorezmian dialects we can come across with the word 'atashgir// atashkir' - 'аташкыр-аташгир' which means 'the steak used to move or dig the fire'. F. Abdullayev pointed out the 'chuqmor, so'yil' meaning of the word 'peshgir' which shows that the meaning is saved as "holding in front", 'taking in front' because in dangerous roads the crook or walking («chuqmor or so'yl») (1) people walked taking the crook in front. In Khorezm even in recent ages, there were jungles, reed-beds (with morass), or in general if we remember that the fauna was quite different from now, there was a need to take the crook or walking steak in front.

R nt. F. Abdullayev explained this word as in followings. 1. The part of the leather fastened to the 'padash' (bottom leather). 2. Border or margin for the footwear (1).

At first the word meant and was used as the word denoting the tool or planer of the carpenter. But in originally, the Uzbek word 'randa' originated from the word.

R nt' by adding the substantive forming suffix 'a', as in Uzbek words 'dast-dasta' (4). It means that the meaning of 'planer' of the word and its meaning in Khorezmian dialect has logical generality. On basis of the word ***R nt*** the collocations developed, such as "R nt pichoq" (the knife used to cut the edge of the leather), 'a: q R nt biyiz' (a kind of awl). (1)

The analysis of words belonging to Iranian layer in Khorezmian dialects shows that considering these words as borrowing from Iranian languages is suspicious. For example, in Persian the word 'cho'p' (in modern Persian 'chub') which meant 'a wood, a tree', in Uzbek dialects means 'a small withered sprout of bush or branch of a tree'. In Khorezmian dialects the word is used with this meaning also. But the term word 'чопт паш' in Khorezmian dialects with the meaning of large thick knife (5) with wooden handle shows that the word had the meaning of wood as in Persian. The dialect word combination 'chop mixi' which means 'wooden nail' can be an example to the point.

Reshp l — a dialect word means a file with large teeth. (1) Historically this word has two constituent parts. The first el-

ement is, '*rish*' which is connected with the modern persian word denoting 'stem, tributary, root and beard' (8), the investigators correctly explained the relativity of the regional dialect word '*rash*' which means the same as in Persian tributary of the canal or river. (10) The second component is verb '*bur*' or the present stem of the verb '*buridan*' (10) which meant to tear, to pull out, to take, to cut. The word '*bur*' exists in the word '*kisavur*' (pickpocket). From dictionary point of view the word '*reshp l*' denotes 'the cutter of the odds higher than the flat level of the thing', 'the cutter of the rough parts' and the name of the tool originated to denote the function of it.

Pota. At present the word is used to denote a large shawl for women, usually made of fur or wool and also it has the collocations to denote the kinds of shawl, such as '*pukh pota*', '*sheris pota*'. According to F. Abdullayev, before 1950–60th it was used with the meanings of '*belbog*', '*qiyiq*' (waistband, small triangled kerchief) (1). It has the same meaning as the

main word '*fota*' which A. Navai used in his literary works. Alisher Navai used the word '*fota*' with following meanings: 1. a silk spire sash (sometimes it can be used to make turban as a headwear) 2. A towel wound-round to lower part of the waist at bath-house. (2:644)

In Persian *futa* (*fute*) meant turban, shawl, a large towel at bath-house, and the word '*muarrab*' is its Arabic version.

In our opinion, the etymology of the word goes back to the Persian word '*pud*' (*pod*). As a textile term word '*pud*' denotes weft, woof, woof rope. (8)

In order to express possessiveness to it, the suffix '*a*' was added and as result the word '*pota*', '*poda*'. In historical dictionaries of the Persian language the word was explained as the thread sewn on the dress across its width length. (12) At present the word '*fota* (*fute*)' is used to denote the towel wound-round to lower part of the waist at bath-house in Persian. (8)

References:

1. Абдуллаев Ф. Хоразм шевалари. — Тошкент: Ўзбекистон Фанлар академияси нашриёти, 1961.
2. Алишер Навоий асарлари тилининг изоҳли луғати. — Тошкент: Фан, 1983.
3. Бегматов Э. Ҳозирги ўзбек адабий тилининг лексик қатламлари. — Тошкент, 1985.
4. Дўсимов З. Хоразм топонимлари. — Тошкент: Фан, 1985.
5. Ишаев А. Из лексики узбекских говоров Каракалпакии // Вопросы тюркологии. — Ташкент: Фан, 1965.
6. Ишаев А. Қорақалпоғистондаги ўзбек шевалари. — Тошкент: Фан, 1977.
7. Мадрахимов О. Ўзбек тилининг ўғуз лаҳжаси лексикаси. — Тошкент: Фан, 1973.
8. Персидско-русский словарь. Том I, II. — Москва: Русский язык, 1983.
9. Русско-узбекский словарь. Том 2. — Ташкент: 1983.
10. Тиллаева М. Хоразм ономастикаси тизимининг тарихий-лисоний тадқиқи. («Авесто» ономастикасига қиёслаш асосида): Филол. фанлари номз. дисс. автореф. — Тошкент, 2006.
11. Усмонов С. Ўзбек тилининг луғат составида тожикча — форсча ва арабча сўзлар // Навоийга армуғон. — Тошкент: Фан, 1968.
12. شمس الدين محمد بن خلف تبریزی. برهان قاطع. با اهتمام دکتر محمد معین. تهران. امیر کبیر. ۱۳۸۶. جلد ۱. ص ۲۲۸

Дескриптивный или описательный перевод как способ перевода контекстов с ФЕ невербального поведения человека из сказок братьев Гримм с немецкого языка на русский и белорусский языки

Пархомик Владимир Владимирович, магистр филологических наук, преподаватель английского языка
Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

Фразеология — лингвистическая дисциплина, изучающая устойчивые идиоматические (в широком смысле) словосочетания — фразеологизмы; множество самих фразеологизмов того или иного языка также называется его фразеологией [14].

Термин фразеология (от фр. *phraséologie*) введен швейцарским ученым Ш. Балли [Bally 1905] в значении «раздел стилистики, изучающий связанные сочетания». Он включил главу о фразеологии в свой учебник по стилистике, систематизировал словосочетания в двух своих

книгах: «Очерки стилистики» и «Французская стилистика» [Bally 1905, 1909]. Во второй книге Балли выделяет лишь две принципиально отличные группы сочетаний:

1. свободные сочетания, не обладающие устойчивостью и распадающиеся сразу после их образования;
2. фразеологические единства, то есть сочетания, компоненты которых неизменно употребляются в данных сочетаниях для выражения одной и той же мысли, утратив при этом свою самостоятельность [13].

В лексическом составе языка фразеологизмы занимают значительное место, так как они образно и точно передают мысль, отражают различные стороны действительности. Фразеологизмы по большей части не только обозначают определенное явление действительности, но и характеризуют его, дают ему определенную оценку. «В смысловом отношении они соответствуют единым понятиям, выражая значение предметности, процесса, качества, свойства или способа, имеют грамматические категории, определяющиеся морфологическими формами и синтаксической функцией в предложении, и выявляют закономерности в соотношении с общей системой языка, которые проявляются в лексической сочетаемости, стилистической и эмоционально-экспрессивной окраске значения и синонимических связях» [5, с. 49].

Сфера фразеологии в разных теоретических концепциях задается по-разному. Большинство исследователей сходятся в том, что фразеологизмы должны характеризоваться тремя важнейшими параметрами: неоднословностью, устойчивостью и идиоматичностью. Первый из этих параметров можно считать единственным относительно ясным и операциональным понятием, хотя и здесь возникают проблемы, связанные с наличием или отсутствием в том или ином языке орфографической традиции, различием слов и словосочетаний, слов и предложений в данном морфологическом типе языка и т.п. Категория устойчивости оказывается уже существенно менее определенной, но наибольшие вопросы вызывает понятие идиоматичности. В самом общем случае идиоматичность означает некую осложненность способа выражения содержания — осложненность не в смысле максимального усложнения языковых форм как таковых, а «концентрированности» выражения и сложности понимания. Фразеология оказывается лишь одним из проявлений идиоматичности [14].

Языковеды исследовали различные аспекты фразеологии, но до сегодняшнего дня нет единого мнения по вопросу об объеме фразеологии, нет единой классификации фразеологизмов русского языка с точки зрения их семантической слитности. Н.М. Шанский в книге «Фразеология русского языка» классифицировал фразеологизмы с точки зрения их семантической слитности, состава, структуры, происхождения, экспрессивно-стилистических свойств.

Признаки фразеологизма рассматривает исследователь русской фразеологии В.П. Жуков, говоря, что «фразеологизм наделен целым рядом существенных, определяющих признаков: устойчивостью, воспроизводимостью, семантической целостностью значения, расчлененностью своего состава (раздельнооформленным строением), незамкнутостью (открытостью) структуры» [4, с. 28].

Фразеологизмы разных языков сегодня являются востребованными объектами современных антропоцентрических исследований. Перевод фразеологизмов представляет собой непростую задачу, потому что очень часто

фразеология содержит особенность несоответствия плана содержания плану выражения, что определяет специфику фразеологической единицы, придает гибкость и глубину ее значению.

Перевод — это, несомненно, очень древний вид человеческой деятельности» [7, с. 3]. С самого начала перевод выполнял важнейшую социальную функцию, делая возможным межкультурное общение людей. Распространение письменных переводов открыло людям широкий доступ к культурным достижениям других народов, сделало возможным взаимодействие и взаимообогащение литератур и культур [7, с. 133].

Средством достижения эквивалентности перевода служат переводческие трансформации. Л.К. Латышев указывает, что переводческие трансформации представляют собой особый вид перефразирования — межкультурное перефразирование, которое, имеет существенные отличия от перефразирования (трансформаций) в рамках одного языка. Эквивалентность двух единиц устанавливается в первую очередь на основе значительного совпадения их денотативного (предметного) значения.

При выборе эквивалентной ФЕ, особенно в соматических ФЕ, необходимо учитывать понятие устойчивости ФЕ, которая исследуется в каждом конкретном случае методом соотношения общей (целостной) семантики фразеологизма с семантикой слов, входящих в одноименное свободное словосочетание, если оно теоретически возможно, или путем соотношения общего (частично целостного) смысла фразеологизма с системой смыслов соответствующих слов в их свободном употреблении.

Как отмечает А.Л. Семёнов, перевод не может быть абсолютным аналогом оригинала, поскольку главная задача переводчика — это создание текста, который максимально приближен к оригиналу по своей семантике, структуре и воздействию на пользователя. Так как в языке перевода не всегда существуют языковые параллели соответствующих единиц языка оригинала, то переводчик обязан найти такие способы передачи информации, которые обладают теми же функциями воздействия на реципиента, как и исходный текст. Такие межкультурные преобразования в теории перевода называются переводческими преобразованиями или переводческими трансформациями.

Средством достижения эквивалентности перевода служат переводческие трансформации. «Переводческая трансформация — это творческий процесс, связанный с глубинным пониманием смысла текста на одном языке и свободное владение выразительными средствами другого языка» [9, с. 61].

Основоположниками немецкого языкознания XIX века были братья Якоб и Вильгельм Гримм, издавшие Немецкий словарь, который был закончен в 1960 году. Братья Гримм создали ряд других научных работ в области грамматики языка. Братья Гримм стояли у истоков немецкой фразеологии, т.к. они были знаменитыми путешественниками, и, путешествуя, Братья Гримм начали вести регу-

лярные записи сказок с 1807 года, во время своего путешествия по Гессену, затем продолжили в Вестфалии. Они много слышали народных выражений, устойчивых фраз, которые затем были отражены в словаре.

Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью переводов контекстов с ФЕ невербального поведения человека, выбранных из сказок братьев Гримм с немецкого языка на русский и белорусский языки.

Цель исследования — проанализировать переводы контекстов с ФЕ, выражающих невербальное поведение человека с немецкого языка на русский и белорусский языки, осуществлённые таким трансформационным способом, как дескриптивный перевод.

Дескриптивный или описательный перевод — ФЕ языка — источника воспроизводится в языке-рецепiente развернутым словосочетанием или предложением и позволяет достаточно точно воспроизвести сигнификативно — денотативный макрокомпонент значения [15]:

1) *Früh Morgens, ehe die Kinder erwacht waren, stand sie schon auf, und als sie beide so lieblich ruhen sah, mit den vollen rothen Backen, so murmelte sie vor sich hin 'das wird ein guter Bissen werden.'* («Hänsel und Gretel»)/рус. Рано поутру, когда дети еще спали, она встала, посмотрела, как они спят спокойно да какие у них пухлые и румяные щечки, и пробормотала про себя: «То-то приготовлю я себе лакомое блюдо» (Гензель и Гретель)/Рана-ранічкай, калі дзеці яшчэ спалі, яна паднялася, зірнула, як яны спяць спакойна ды якія ў іх пухлыя і ружовыя шчокі, і ўсцешылася: «Будзе-будзе для мяне смачны сняданак!» (Гензель і Грэтэль). Русский и белорусский переводчики применили описательные конструкции: «То-то приготовлю я себе лакомое блюдо» и «Будзе-будзе для мяне смачны сняданак!»

2) Нем. «*Sachte, sachte, mach dich nicht so breit; so stark wie du bin ich auch, und wohl noch stärker*» (Mähr-

chen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen)/рус. — *Потише, потише, нечего руки протягивать! Если ты силен, то и я не слабей тебя, а может, и посильней буду* (Сказка о том, кто ходил страху учиться). Русский переводчик использовал сравнительное предложение: *Если ты силен, то и я не слабей тебя, а может, и посильней буду*, в то время как в оригинале отсутствует восклицательное предложение и использованы простые сравнения. Белорусский переводчик также использовал сравнительное предложение, перед тем включив восклицательное предложение: — *Цішэй, няма чаго рукі распускаць! Калі ты моцны, то і я не слабы*. Но он опустил сравнение в конце предложения, которое есть в немецком и русском языках: нем. *und wohl noch stärker*/рус. *а может, и посильней буду*.

3) Нем. *Was habt Ihr an mir kleinen, schwächlichen Kerl? Ihr spürt mich nicht zwischen den Zähnen; da, die beiden gottlosen Mädchen packt, das sind für Euch zarte Bissen, fett wie junge Wachteln, die frisst in Gottes Namen*». (Schneeweisschen und Rosenrot)/рус. *Ну на что я вам, такой маленький и щупленький? Вы даже не почувствуете меня на зубах. Возьмите лучшие этих скверных девчонок! Вот это будет для вас лакомый кусочек. Вы же сами видите, что они жирнее молодых перепелок. Съешьте их обеих на здоровье!* (Белоснежка и Краснозорька)/бел. *Ну на што я вам, такі маленькі і шчупленькі? Вы нават не адчуеце мяне на зубах. Вазьміце лепш гэтых дрэнных дзяўчатак! Вось гэта будзе для вас смачны кавалачак. Вы ж самі бачыце, што яны больш тлустыя, чым малядыя перапёлкі. З'ешце іх абедзвюх на здароўе!* (Беласнежка і красназорка). Здесь в переводах делается акцент в начале предложения на описание внешних данных, где это подчёркивает ключевое слово — прилагательное *такой/такі*: рус. *Ну на что я вам, такой маленький и щупленький?* и бел. *Ну на што я вам, такі маленькі і шчупленькі?*

Литература:

1. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. — М.: Издательство Союз, 2000. — с. 123.
2. Горденко, Н. В. Сложности перевода английских фразеологизмов на русский язык // Успехи современного естествознания. — 2008. — № 3 — стр. 77–78.
3. Дзенис, Н. И., Перевышина И. Р., Кошкарров В. А. Теория и практика перевода: учебное пособие. — М.: Высшая школа, 2007. — с. 324.
4. Жуков, В. П. Русская фразеология. — М.: Высшая школа, 1986. — с. 28.
5. Иванникова, Е. А. Синонимические отношения между фразеологическими единицами и словами. // Очерки по синонимике современного русского литературного языка. — Москва — Ленинград: 1966.
6. Латышев, Л. К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. — М.: Академия, 1981.
7. Паршин, А. Теория и практика перевода/А. Паршин. — М.: СГУ, 2004. — 203 с.
8. Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика. — М.: Международные отношения, 1974. — с. 149.
9. Семенов, А. Л. Современные информационные технологии и перевод. — М.: Академия Год, 2008. — с. 61.
10. Смит, Л. П. Фразеология английского языка. — М.: Учпедгиз, 1959. — 24.
11. Телия, В. Н. Фразеология в контексте культуры. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 285 с. — с. 11.
12. Шанский, Н. М. Лексикология современного русского языка. — М., 1964.

13. Bally, C.A. *Precis de stylistique*. — Geneve, 1905. Bally, Ch. *Traite de stylistique francaise*. — Heidelberg, 1909. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. — London, 1971.
14. http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/FRAZEOLOGIYA.html
15. http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2011/Philologia/6_88289.doc.htm

Проблемы использования машинного перевода в вузах Узбекистана

Тилиходжаева Фазиля Мухамеджановна, доцент
Кокандский государственный педагогический институт (Узбекистан)

Как известно, машинный перевод (МП) уверенно и мощно начал завоевывать мир, время их работы, естественно, подешевело и доступ к ним можно получить в любую минуту. А значит, МП наконец-то стал экономически выгодным. Однако некоторые проблемы МП остались нерешенными и по сей день. Потенциальную аудиторию электронных словарей в Узбекистане можно определить совершенно точно — это учащиеся и студенты, использующие словарь как одно из пособий при изучении иностранного языка, а также бизнес — пользователи, которым нужен универсальный и простой в применении словарь-справочник для эпизодического перевода деловых бумаг и корреспонденции.

На занятиях иностранных языков особенно домашнего чтения, а также немецкого языка, студентам вузов Узбекистана приходится переводить с иностранного языка на родной язык (русский или узбекский) художественные произведения и при этом студенты часто используют машинный перевод.

Для выяснения этих проблем было проведено анкетирование на факультетах английского языка, математики, русского языка и литературы, биологии, истории Кокандского педагогического института.

Как показали результаты анкетирования, машинный перевод входит постепенно в повседневную жизнь студентов в вузах Узбекистана, так как это такая прослойка

населения, которая больше чем другие используют МП на занятиях и при выполнении самостоятельных работ.

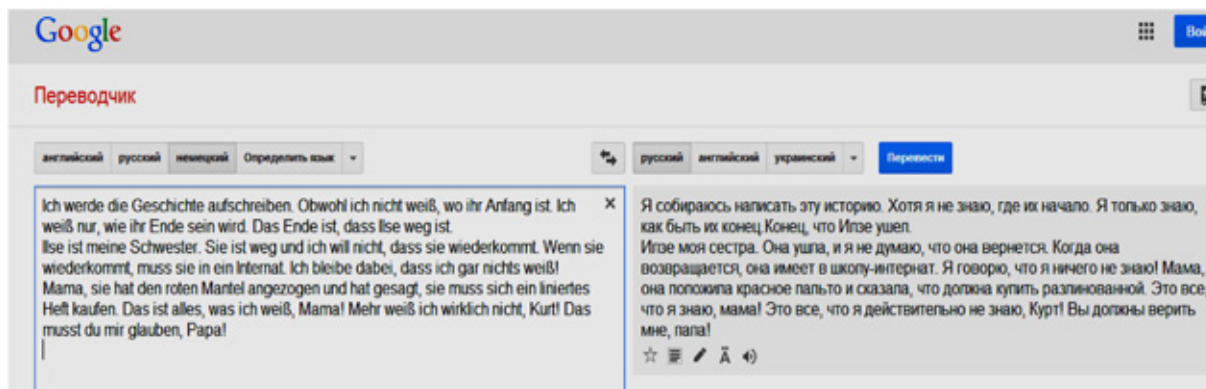
На факультете математики машинный перевод используется, во-первых, в основном для перевода отдельных терминов по специальности и особенно трудных слов. Во-вторых, чтобы понять содержание текстов.

Машинный перевод на факультете английского языка студенты используют для быстрого перевода, чтобы узнать другие значения слов, увеличить словарный запас.

Машинный перевод на факультете русского языка и литературы используется на занятиях иностранных языков для чтения и перевода новостей, биографий и произведений поэтов, которые изданы на другом языке. Студенты факультета истории используют МП для получения информации об исторических событиях при выполнении самостоятельных работ.

На факультете биологии на занятиях биологии и иностранных языков студенты используют машинный перевод для перевода статей, которые связаны с биологией и химией.

Студенты факультета иностранных языков считают, что качество перевода зависит от тематики и **стиля** исходного текста, а также грамматической, синтаксической и лексической родственности языков, между которыми производится перевод.



Чтобы прибегнуть к помощи того или иного переводчика, действующего в режиме онлайн, как правило, требуется выполнить 3 несложных действия: ввести исходный текст в соответствующее окно онлайн-переводчика, указать необходимую языковую пару и тематику и нажать на кнопку «Перевести/Translate». В течение нескольких

секунд программа предоставит готовый перевод введенного текста.

Как видно из примера, качество произведённого машинного перевода далеко от идеального и что получение адекватного перевода возможно только при вмешательстве человека. Только поверхностный анализ показывает,

что онлайн-переводчик не учитывает такие грамматические явления как 1) отсутствие настоящего времени глагола быть (sein) в русском языке; 2) не может согласовать род действующего лица со сказуемым;

Ilse ist weg — Ильзе ушёл

hatte Oma Becker sehr viel Angst — *бабушка Беккер очень боялся*

Die alte Frau fühlte sich — *Старуха чувствовал*

Oma Becker freute sich — *Бабушка Беккер был счастлив*

Gertrude Becker bekam es — *Гертруда Беккер по-лучил его*

Sie war bitter enttäuscht. — *Она был горько разочарован.*

3) не различает местоимение ты и Вы.

Du hast Recht, sagte Frau Becker. — *Вы правы, сказала г-жа Бекер.*

Опыт использования МП на занятиях показывает, что сбор и систематизация ошибок при переводе создаст предпосылки для разработки упражнений по развитию навыков постредактирования текстов для достижения качественного перевода.

В заключении необходимо подчеркнуть, что современный специалист должен обладать навыком использования машинного перевода в своей профессии, особенно если это будущий педагог, которому приходится постоянно совершенствовать своё мастерство.

Литература:

1. Zubov, A. B., Zubova I. I. Информационные технологии в лингвистике. — М., 2004.
2. Баранов, А. Н. Введение в прикладную лингвистику. — М., 2001.
3. Peter Schütt. Notlandung in Turkmenistan. — Asendorf, 1996
4. Christine Nöstlinger. Die Ilse ist weg, — München, 2000
5. О. С. Кулагина. О современном состоянии машинного перевода // Математические вопросы кибернетики, вып. 3, М.: Наука, 1991
6. http://books.academic.ru/book_nsf/59599654/%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4, (2012)

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

II Международная научная конференция
Краснодар 2016 г.

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.02.2016. Формат 60х90 ¹/₈.
Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,17. Уч.-изд. л. 6,88. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый»
420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.