НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ»
НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА
ФАКУЛЬТЕТ ЗАРУБЕЖНОЙ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА УЗБЕКИСТАНА

МОНОГРАФИЯ

УДК 82
ББК 83/84

Ответственный редактор:
Камилова С.Э. – доктор филологических наук, профессор

Рецензенты:
Шереметьева А.Г. – доктор филологических наук,
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека
Пардаева З.Ж. – доктор филологических наук,
Джизакский государственный педагогический институт

Русскоязычная литература Узбекистана / под общ. ред. Камиловой С.Э. Нижний Новгород: НИЦ «Открытое знание», 2022. 133 с.

ISBN: 978-5-6046205-1-9

Коллективная монография «Русскоязычная литература Узбекистана» отражает основные научные тенденции филологической школы Узбекистана, действующей на базе кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека. Ведущие специалисты кафедры русского литературоведения занимаются вопросами русскоязычной литературы Узбекистана, узбекской и зарубежной литературой. Ключевая категория, получившая всестороннюю характеристику в настоящем монографическом исследовании – русскоязычная литература Узбекистана. Закономерности развития данного феномена показаны на материале творчества таких писателей, как Сергей Бородин, Тимур Пулатов, Сухбат Афлатуни, Александр Файнберг и др.

Коллективная монография предназначена для специалистов-филологов, учащихся вузов, а также для всех, кто интересуется современными тенденциями литературоведения, общими и частными вопросами поэтики художественного текста.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
НИЦ «Открытое знание»

УДК 82
ББК 83/84

ISBN 978-5-6046205-1-9
9 785604 620519

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2022

© Коллектив авторов, 2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ……3

АЛИМОВА Н.Х. ПАМЯТЬ ПЕРСОНАЖА КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ГЕРОЕВ……6

БАЛТАБАЕВА А.М. СИМВОЛИКА В ПОВЕСТИ Т.ПУЛАТОВА «ОКЛИКНИ МЕНЯ В ЛЕСУ»……18

БАТЫРОВА Р.М. ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР А.ФАЙНБЕРГА……28

ГИБРАЛТАРСКАЯ О.Н. РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА УЗБЕКИСТАНА: МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА…….....40

КАМИЛОВА С.Э. XX ВЕК ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОГО РАССКАЗА: ОПЫТ РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ……..55

КАМИНСКАЯ Е.М. ПОЮЩАЯ ГЛИНА СУХБАТА АФЛАТУНИ И ТРАДИЦИИ ОБРАЗА МАСТЕРА ПТИЦ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УЗБЕКИСТАНА……67

МИРКУРБАНОВ Н.М. СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА КОРЕЙСКОЙ ДИАСПОРЫ СНГ В ПОИСКАХ ОТВЕТОВ НА «ВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ»……..81

НИЗАМОВА М.Н. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО «ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РОМАНА» (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Д. МИТЧЕЛЛА «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС»)……....96

ПУЛАТОВА В.И. НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ АНТИУТОПИИ ДЖ. ОРУЭЛЛА…….112

ЭГАМБЕРДИЕВА Г.М. А.Н.САМОЙЛОВИЧ О ПЕСНЕ «ХОРЕЗМ-НАМЭ»……...124

Введение

Среди феноменов, занявших одну из ведущих позиций в современном литературоведческом дискурсе, следует назвать альтернативность. Посредством данного понятия определяется специфика современного типа научного мышления и стратегия исследования в различных сферах филологического, литературоведческого знания. Среди приоритетов Филологической школы Узбекистана – разработка уникального литературного и культурного феномена, представляющего собой альтернативную ветвь литературного процесса региона – «русскоязычной литературы Узбекистана». На сегодняшний день литературоведами НУУз создана полноценная теоретическая база для последующего многоаспектного изучения русскоязычной литературы Узбекистана. Разрабатываются такие аспекты, как компаративистский, герменевтический и аксиологический аспекты творчества наиболее ярких представителей русскоязычной литературы Узбекистана. Привлекают внимание исследователей вопросы жанровой эволюции, генезиса отдельных произведений, национальной картины мира. Исследование феномена русскоязычной литературы Узбекистана с точки зрения альтернативных черт в его структуре задает определенный вектор развития для узбекского литературоведения в целом.

Целью настоящей коллективной монографии является определение закономерностей развития современной русскоязычной литературы Узбекистана, выявление специфики связанных с данным феноменом литературных явлений, формирование представлений о наиболее заметных тенденциях в мировом литературном процессе.

Как известно, литература является важнейшей частью культуры народа, она отражает своеобразие национального культурно-философского дискурса, включающего в свой состав метафоричность языка и поэтичность мышления, формирование концептов, отражающих всю систему ментальных особенностей тех или иных народов. И поэтому изучение проявлений тех или иных особенностей межкультурного диалога в литературе отдельной страны или ряда

литератур является, безусловно, востребованным. Именно в данном ключе выстроена коллективная монография «Русскоязычная литература Узбекистана», статьи которой отражают значимые для литературоведческой школы Узбекистана направления в исследовательской деятельности.

Рассмотрение русскоязычного литературного процесса Узбекистана весьма актуально по ряду причин. Отметим широту интересов авторов монографического исследования, теоретическую обоснованность подхода к литературным и культурным явлениям. В исследовании С.Э. Камиловой представлена динамика развития жанра современного рассказа в русской и русскоязычной литературе на примере рассказов Л. Костюкова, Д. Галковского, А. Иличевского и С. Афлатуни. Методологический аспект получает достаточно емкую характеристику в исследовании О.Н. Гибралтарской. Выделяется необходимость выявления особенности диалогического образа мира, который формируется на основе альтернативного прочтения исторических событий в контексте восточных реалий.

Следует обратить внимание на разработку феномена корё сарам в исследовании Н.М. Миркурбанова. Цель исследования – осветить в литературной и культурной среде стран СНГ и Южной Кореи русскоязычной корейской литературы Узбекистана. Изучение путешествия А.Н. Самойловича в Хиву, и созданном на его основе перевода песни «Хорезм-намэ», мы наблюдаем в работе Г.М. Эгамбердиевой. В исследовании Е.М. Каминской разрабатывается индивидуально-авторская модель мира С. Афлатуни на основе образов «базар» и «мазар», отмечен один из традиционных для русскоязычной литературы Узбекистана образ «мастера птиц». Исследование Балтабаевой А.М. посвящено дефиниции жанрообразующих признаков повести в русскоязычной литературе Узбекистана 50-60-х гг. XX века. Выделяется расширение проблемно-тематического пласта жанра повести, расширяются жанровые разновидности русскоязычной повести.

Литературоведческий анализ творчества русскоязычного поэта А. Файнберга представлен в исследовании Батыровой Р.М. Ключевой темой в поэтическом мире А. Файнберга определена тема Востока.

Ряд закономерностей на уровне мирового литературного процесса был выявлен в работах М.Н. Низамовой, Н.Х. Алимовой и В.И. Пулатовой. В исследовании М.Н. Низамовой рассматриваются жанровые особенности «полифонического романа» современного английского писателя Д. Митчелла. Исследование В.И. Пулатовой посвящено выделению новаторских элементов, внесенных Джорджем Оруэллом в жанровый канон антиутопии в сопоставлении с классическими образцами – романами Е. Замятина «Мы» и О.Хаксли «О дивный новый мир». Категория память персонажа в контексте раскрытия внутреннего мира героя на примере творчества современного американского писателя Роберта Олена Батлера стала ключевой в работе Н.Х. Алимовой. Их разработка позволила выявить и описать ряд закономерностей на уровне современного литературного процесса.

Монографическое исследование дает целостное представление о тенденциях развития русскоязычной литературы Узбекистана, сходствах и отличиях, а также методологической базе их исследования. Немаловажную роль играет всестороннее изучение закономерностей развития мирового литературного процесса, культурного и литературного синтеза в рамках национальных литератур. Для литературоведческой школы Узбекистана, наиболее плодотворно развивающейся на базе Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека, данный монографический труд является новым этапом в научно-исследовательской деятельности кафедры русского литературоведения и отражает приоритетные направления в развитии филологической науки республики.

Алимова Наргиза Хамидуллаевна
доцент кафедры русского литературоведения
Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ПАМЯТЬ ПЕРСОНАЖА КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ГЕРОЕВ

Аннотация. В данном исследовании рассматривается категория памят персонажа в контексте раскрытия внутреннего мира героя на примере творчества современного американского писателя, представителя так называемых «новых американцев» Роберта Олена Батлера (Robert Olen Butler). Автор двенадцати сборников новелл и шести сборников рассказов, в том числе «Хороший запах со Стрендж-Маунтин», который удостоился Пулитцеровской премии в 1993 году. Конверсив современного мира Батлер рисует сквозь призму внутреннего осмысления, погружения в себя и подробного анализа идентичности личности в социуме. Одним из основных мемов обрисовки характеров становится «память персонажа». Эмпатия героя составляет сюжетную основу произведений, контент.

Категория «художественный психологизм» в современной литературоведческой науке на сегодняшний день является семантически недостаточно четким, однако он является одним из наиболее значительных и сложных явлений, находящихся в поле зрения ученых: «его специфика и многоаспектность обуславливается, с одной стороны, объективной наукоемкостью (психология, эстетика, философия, теория литературы), с другой – непосредственной связью со всеми кардинальными проблемами литературоведения» [5, С. 6]

Художественное произведение, будучи системой конкретных образов, создает образ целого мира – «художественный мир». Для обозначения внутренней цельности, самодостаточности изображенной реальности Д.С.Лихачев предложил термин «внутренний мир» художественного произведения, Н.Тамарченко отожествляет данное понятие с «миром героя».

М.М.Бахтин утверждает, что художественный мир определен «кругозором героя», поставленным автором в центр создаваемого образного единства, ограниченного в пространстве и времени точкой зрения героя. «Во внутреннем мире произведения действуют особые законы пространства, отражающие восприятие персонажа и рассказчика, но выступающие в авторском отстраненном видении – художественное пространство» [3, С.51]. Время и пространство в литературе представляют собой своего рода условность, от характера которой зависят разные формы пространственно-временной организации художественного мира произведения. «Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями бесконечно многообразными и глубоко значимыми» [3, С. 248].

Ключевые слова: конверсив, память персонажа, психологизм, поэтика, национальная идентичность, модель мира, контент, мем, хронотоп, контент художественного образа, интерация

Введение

В творчестве американских новеллистов конца XX столетия наметилась тенденция обостренного интереса к внутренней жизни человека. Объектом их внимания стал мир чувств героя, особенности восприятия окружающего мира, работа памяти и сознания. Многоаспектность действительности определяет поиск новых средств и приемов самовыражения и самоутверждения, психологии современников. По словам М.М. Бахтина, «центром мира эстетического видения является человек; все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотнесении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагается вокруг человека как центра и единственной ценности; все ... должно быть соотнесено с человеком, стать человеческим» [3, С. 509].

Рассматривая героя как «центр единственной ценности», авторы обращаются к психологизму: освоение и изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя (мысли, переживания,

желания, страхи, сомнения и т.д.), отличающийся подробностью, глубиной и разнообразием форм выражения. Одной из наиболее распространенных форм психологического изображения является «прямая форма» – мир героя рисуется посредством внутренней речи образов памяти.

Память–воспоминания героя – это не столько механическое суммирование прошлого, сколько эмоциональное и интеллектуальное толкование, отражающее его оценку личностью, а именно исследование места и роли памяти в духовно-практическом освоении мира личностью. Воспоминание оказывается интерпретацией, каждое изображенное воспоминание – «реинтерпретацией». В отличие от интерпретации, обуславливающей гармонию отношений, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. Это своего рода синоним лексем «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление». Процесс реинтерпретации представляет собой с одной стороны, возврат к прошлому, с другой – устремленность к будущему, познаваемое в реальности настоящего…Память как понятие психологии предпочитает трансформировать, а не копировать, при этом проявляется ее сходство с искусством, где нравственный аспект неотделим от эстетического. Об этом не раз писали академик Д.С. Лихачёв: «Принято делить время на прошлое, настоящее и будущее. Но благодаря памяти прошедшее входит в настоящее, а будущее предугадывается настоящим, соединённым с прошедшим. Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом величайшее нравственное значение памяти... Память о прошлом, прежде всего – «светла» (пушкинское выражение), поэтична. Она воспитывает эстетически» [7, С. 160, 161] и литературовед М.М. Бахтин: память «владеет золотым ключом эстетического завершения личности» [3, С. 267].

Оценивая свое прошлое, герои используют резервы автобиографической памяти, которая является «сердцем нашего интеллектуального функционирования, это средоточие того, что составляет личностный опыт

человека и – одновременно – разделяемый им с другими людьми его времени, его поколения, его социального и возрастного статуса и его картину мира» [6, С. 357].

Воспоминания героев литературных произведений, актуализирующие категории памяти, репрезентируются в эпизодах, отражающие этапные, важные и решающие моменты их жизни. Это «базовые элементы», из которых моделируется картина мира социума и персонажа.

Память, являясь первичным, естественным кодом восприятия действительности, истории, будущего, редко осознается сознанием человека. В определённой степени неразработанность данного феномена объясняет М.М. Бахтин: «память надындивидуального тела», «память противоречивого бытия не может быть выражена односмысленными понятиями и однотонными классическими образами», так как «в термине, даже и неиноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями» [3, С. 520].

Память – одна из самых широких и фундаментальных категорий в литературоведении, которая может восприниматься как метакатегория, так как художественная литература, как и культура в целом, есть один из способов коллективной памяти, ориентированный на специфическое сохранение, закрепление и воспроизводство навыков поведения, как в малом, так и в большом социумах. Однако, память не только «пассивное хранилище константной информации», но и творческий механизм ее сохранения. Поэтические функции памяти в художественном сознании различны. Особенность человеческой памяти заключается в том, что это уже не естественно-природная, а социально-культурная память, которая для каждого индивида складывается из суммарных фактов происхождения, семьи, предков, детстве.

«Единства времени и пространства являются организационными центрами основных событий в произведении, поэтому им принадлежит сюжетообразующее значение [3, С. 391-392]. Обращение к памяти персонажа

как внутреннему пространству для развертывания событий – один из приемов художественного времени и художественного пространства в современной американской новеллистике. Ход сюжетного времени мотивирован психологией припоминания героев, благодаря которым раскрывается их внутренний мир, с его проблемами, сомнениями, разочарованиями и страхами.

В современном литературоведении данная поэтическая категория представлена в работах литературоведов Узбекистана [1, 4, 8]

Основная часть

Роберт Олен Батлер (Robert Olen Butler) родился 20 января 1945 года в Гранит-Сити, штат Иллинойс, в семье Роберта Олена Батлера – старшего, актёра, театрального профессора и Люсиль Франсес Холл, исполнительного секретаря. Батлер закончил факультет драматургии в Университет I (MA, 1969). Он служил во Вьетнаме с 1969 по 1971 год, сначала специальным агентом контрразведки, а позже переводчиком. Дослужившись до ранга сержанта в Корпусе военной разведки армии, Батлер демобилизовался. В 1987 году он получил премию от вьетнамских ветеранов Америки за выдающийся вклад в американскую культуру ветерана.

После службы он сменил множество профессий: сталелитейный рабочий, водитель такси, учитель субтитров в старших классах школы. Позже Батлер становится сотрудником «Fairchild Publications» и нескольких торговых изданий, таких как «Electronic News». С 1975 по 1985 год – главный редактор «Fairchchild's Energy User News» (ныне «Energy & Power Management»).

Литературную деятельность Роберт Олен Батлер начинает в 90-е годы. Творческое наследие составляют романы, эссе, двенадцать сборников новелл и шесть сборников рассказов, один из которых «A Good Scent from Strange Mountain» был удостоен Пулитцеровской премии в 1993 году. В 2013 году он становится лауреатом премии имени Френсиса Скотта Фицджеральда, также Батлер номинировался на на литературные премии: 2017 год – Дейтонская

литературная премия за роман «Perfume River», 2019 год – Премия Дэшила Хэммета за роман «Paris in the Dark».

Малая проза Батлера печаталась в популярных американских изданиях: The New Yorker, Esquire, Harper's Bazar, The Atlantic Monthly. Многие рассказы включены в антологию «Лучшие американские новеллы».

Поэтическая особенность новеллиста – психологизм, представленный внутренним монологом, используемый как основной вид художественной речи. Посредством монолога реализуются воспоминания многих персонажей. Например, в центре новеллы ***«Женщина проигрывает в конкурсе на лучшее печенье и поджигает себя»*** из сборника «Таблоидные фантазии» (1999г.) – судьба немолодой женщины Герти, образ которой раскрывается через воспоминания. Главная героиня, находясь в состоянии глубокого душевного кризиса из-за смерти мужа, вспоминает события беззаботного детства, счастливой семейной жизни и материнства. Благодаря им образ Герти становится понятным, а совершенные ею порой «жуткие» поступки и внутренние размышления – логическими.

«В день, когда умер мой муж, я испекла печенье. Шоколадные ромбики «Держите меня крепче». Простое печенье, которое можно жевать целую вечность, которое вязнет в зубах и липнет к деснам, от которого начинают трястись руки и кажется, что язык вот — вот растворится бесследно. Я положила две чашки сахару. В моей жизни начался новый отсчет времени. Конец времени, и единственным известным мне способом получить от этого удовольствие было прожить его как всегда. Поэтому в тот вечер я положила две чашки сахару, три чашки шоколадной крошки и съела целый противень печенья. Я все еще тряслась от него через *три дня, во время похорон, и все думали, что от горя»* [2, С.130].

После похорон мужа пред нами воспоминания героини о том «трагическом» дне. Казалось, бесчеловечные, антигуманные на первый взгляд мысли главной героини в момент смерти мужа:

«*Он умер, и когда санитарная машина уехала, я замесила тесто для «Держите меня крепче» и, даже не успев смазать противень жиром, уже поняла, какие чувства испытываю в связи со смертью мужа. Не могу сказать, что именно такие, как я ожидала, но и неожиданностью они для меня не явились. Я знала, что не смогу ни с кем поделиться. Меня бы сочли жестокой и бесчувственной…»* [2, С.130] позже становятся понятны и читаемы. Потеря любимого человека превратила ее в «экзистенцию», ее жизнь в одну секунду потеряла всякий смысл, на смену которого приходит безразличие и «смазка жиром противня для выпечки». *«Я даже глаз не сомкнула. Я каталась, как кошечка, по двуспальной кровати, по обеим половинкам, и вся тряслась от сахара, но не только. Кровать была пустая. Я легла на спину, скрестив ноги, и стала водить руками, как делают на снегу, чтобы получился отпечаток «ангела», и никак не могла выкинуть из головы старые эстрадные мотивчики, и мурлыкала их в темноте, двигая в такт ногами и руками. «Старик – река», и «Оружием его не завоюешь», и про самую старую из идиотских нью – йоркских игр. Вся ночь прошла в песнях и танцах»* [2, С.130].

Наутро она просыпается с другими мыслями и перед читателем вместо убитой горем женщины предстает образ кричащего безразличием, апатии и глубокой депрессии, загнанного в угол «зверька», который последующими мыслями готовит себя к «финалу», ее монологи сродни «гопсековским», носят оправдательный характер. Она мысленно подводит итог своей жизни:

«Я встала посередине кухни и вдруг заметила, что тяжело дышу. Как я проживу оставшуюся жизнь? Это был насущный вопрос. Но ответа на него у меня не было, и я боролась с другим вопросом: как я прожила всю свою жизнь? Я стояла, задыхаясь, посреди кухни и слышала только собственное дыхание. Я не слышала тиканья часов. На улице ветер качал деревья и обязательно должен был греметь в водосточной трубе, но я и этого не слышала. Я слышала только свое собственное дыхание» [2, С.131].

Заключительный монолог новеллы дает окончательный смысловой образ героини: *«Я хотела вырасти и стать такой же, как они, вырасти большой,*

теплой и умной ... и, пока на моих щеках ещё оставались влажные следы поцелуев мамы и бабушки, я съедала под одеялом печенье, и оно было вязкое, и оно все длилось и не кончалось, и мне казалось, что я никогда его не проглочу и у меня во рту навсегда останется эта сладость. Но, конечно, я заблуждалась. На меня обрушилась другая жизнь, и теперь я знаю, что печенье, которое я прятала в рукаве, может, хорошо для ребенка, но предназначалось тому мужчине у камина… Это всегда для него (мужа). Вот чему меня учили две женщины которых я люблю. И я, само собой, пыталась внушить это своим дочерям. Мне ведь почти семьдесят лет…. Теперь в руке у меня спичка. И я зажигаю её, и фартук на мне из бумаги, и аэрозоль для выпекания смажет мне обратную дорогу» [2, С.133].

Крушение детских мечтаний, потеря смысла жизни после смерти любимого человека, чувство одиночества и тоски за ненужностью существования в этом мире, потеря духовной связи с дочерями толкают её на совершение смертельного греха – суицида. «Обратная дорога» для Герти – это уход от тягостного невыносимого настоящего в беззаботное, счастливое, теплое, уютное прошлое. Возможно, героиня поняла, что не смогла воплотить свои детские мечты в настоящем, вследствие чего появилось щемящее душу и сердце чувство вины. Хронотоп дома из прошлого потерял свое истинное звучание в реальности. Автобиографическая героиня новеллы (Герти) живет в своем субъективном времени, в пределах которого она свободно перемещается в любых направлениях.

Главная героиня другой новеллы ***«Женщина подглядывает за неверным мужем с помощью стеклянного глаза»*** Лоретта работает обычной стенографисткой на бракоразводных процессах в Суде. Ежедневно Лоретта невольно становится свидетелем выяснений отношений между некогда близкими людьми, копание в грязном белье и публичных взаимных оскорблениях. Живые сюжетные картинки социума, она проецирует на свою собственную жизнь. Размеренная, ничем не выдающаяся, вполне счастливая семейная жизнь с мужем Роем подвергается пристальному, иногда чрезмерно

критическому анализу героини. Отныне, мелочи, детали, некоторые моменты их жизни, которые прежде не замечались – становятся очевидными, подтверждающие в свою очередь не совсем благополучную обстановку внутри семьи.

«Он (Рой) умел говорить зло. И он мог лечь в постель с другой бабой. Это я знала благодаря тому опыту, который приобрела в суде. И еще он на днях стирал постельное белье и ничего мне не сказал. Я об этом уже слышала. Это плохой знак» [2, С.122]

Выражение «это плохой знак» героиня рассказа проговаривает много раз, с одной стороны, оно косвенно подтверждает неспокойный микроклимат в доме, а с другой стороны, нагнетает некоторую тревогу сначала во внутреннем мире Лоретты, затем в суждениях, выводах и поступках по отношению к собственному мужу.

«Как только их (мужчин) в чем-то заподозрят, они некоторое время стараются быть лапочками. Совсем недолго. Рой пару недель назад ни с того ни с сего подарил мне цветы.

– Чего это вдруг? - спросила я.

А он сказал:

- Ну, это потому, что мы муж и жена. И ты хорошая женщина».

Для героини это конверсив «плохого знака», она мгновенно воспроизводит очередную картинку с зала суда и просто не верит мужу. *«Я достаточно наслышалась рассказов, чтобы понять, какие это страшные слова.*

- Что за чушь Рой. Ты не дарил мне цветы… бог знает сколько лет. У него резко изменилось настроение. Он разъярился очень быстро и очень сильно. Тоже один из признаков. Он отнял у меня цветы и швырнул их в угол» [2, С.121].

Очередной спровоцированный больным воображением героини скандал в доме наводит её на воспоминания. Анализируя семейную жизнь в двух плоскостях настоящего времени: работа – проекция «сюжетов» на дом, героиня

переходит мыслями в прошлое. Судьбы одиноких, несчастных женщин изо дня в день приходящих с типичными проблемами, заставляют задуматься и Лоретту. *«Пока записываю слова всех женщин, которым нужно выговориться, ведь того, что у них когда-то было, уже не спасти. Это заставило меня задуматься над тем, что есть у меня»* [2, С.121]. Она вспоминает их первую встречу, знакомство, первое свидание, когда он еще, будучи пилотом, учил людей летать и говорил: *«Я хочу показать тебе Сидар-Рапидс так, как ты еще никогда его не видела»* [2, С.121]. Он поднимал её в воздух, и они летали над городом *«мы летим за город и вычерчиваем восьмерки над васильками, и мы опускаемся низко-низко и гоняемся за телятами по пастбищу, и мы сминаем верхушки каких-то черных дубов, и мы лениво кружим над элеватором, и он все говорит: посмотри сюда, посмотри туда, гляди. Что это там, Лоретта. А вижу я взрослого ребенка мужского пола»* [2, С.121]. Перед читателями два времени: прошлое и настоящее. Художественное пространство в этих мирах схожи: город, улица, дом, кровать, шкаф, телевизор, ангар, где он собирает свой собственный летательный аппарат. Но они уже не те, он не взрослый ребенок мужского пола с детской наивностью и непосредственностью и желанием объять необъятное, она – не хрупкая нежная девушка с врожденным увечьем (отсутствует один глаз) которую хочется защитить и уберечь от всего внешнего мира. Время превратило её в чопорную подозрительную особу со стеклянным глазом, вызывающая раздражение глупыми подозрениями и вопросами ограничивающие его мужскую свободу. Они уже не летают вместе над окрестностями города. Окружающее их пространство символизируется стеклянным глазом Лоретты *«что-то в этой жизни выскакивает из глазниц, и я должна все видеть»* [2, С.123]. Он перестал замечать цветы, «ему все равно». В их доме царит равнодушие, которое сделало из двух любящих людей одиноких квартирантов под одной крышей.

Особенностью реализации пространственно-временных отношений в произведениях американского новеллиста состоит в использовании памяти персонажа как одного из способов раскрытия внутреннего мира героев.

Психология припоминания, сопоставления, сравнения, обращения двух или нескольких временных отрезков составляют главным образом развитие сюжета и хода событий в его новеллах.

Заключение

Психологизм прозы Р.Батлера проявляется, прежде всего, в наличии внутреннего драматизма; в многоплановости новеллистической композиции, в тенденции к лиризации и сближению или даже слиянию автора с героем; в широком использовании внутреннего монолога; в умении отображать мир, преломляя его в сознании героя, в особенности стиля автора. Внутренний психологизм обусловлен проявлением национального колорита, который связан с этническим мировоззрением писателя.

Анализ новеллистики американского новеллиста позволяет отметить тот факт, что в художественной картине мира важная роль принадлежит феномену воспоминаний, таящих в себе ключ к постижению событий и ситуаций реальности. В центре мира эстетического видения автора стоит человек и его внутренний мир, его психология. Одновременно, общая для всей литературы тема хрупкости человеческого счастья, приобретает в его произведениях яркую эмоциональную окраску, особую экспрессивность и впечатляющую силу воздействия, что происходит благодаря психологизму прозы Р.Батлера.

Список литературы:

1. Алимова Н. Х. Повествовательная особенность новеллистики Реймонда Карвера //XIII Виноградовские чтения. – 2017. – С. 96-99.
2. Батлер Р. Рассказы. – М., ИЛ. 1999/4
3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., «Художественная Литература», 1986.
4. Гибралтарская О. Аксиосфера современной русскоязычной литературы //Polish Journal of Science. – 2021. – №. 36-2. – С. 49-51.
5. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе. – Гродно, 2009.
6. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира. –М., 2004.
7. Лихачёв Д.С. Письма о добром и прекрасном / Сост. и общая ред. Г. А. Дубровской. – 3-е изд. – М.: Дет. Лит., 1989. – 238 с.:
8. Эгамбердиева Г. Своеобразие мифологического образа пери в узбекских сказках и дастанах //Актуальное в филологии. – 2021. – Т. 3. – №. 3.

Балтабаева Азиза Маннабовна
Доктор PhD, ст.преподаватель кафедры русского литературоведения,
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

СИМВОЛИКА В ПОВЕСТИ Т.ПУЛАТОВА «ОКЛИКНИ МЕНЯ В ЛЕСУ»

Аннотация. Статья посвящена формированию русскоязычной литературы Узбекистана, выделяются жанрообразующие признаки повести в 50-60 гг. XX века: появляются новые жанровые разновидности повести: историческая, сатирическая, научно-фантастическая, сентиментальная, детективно-приключенческая, повесть-воспоминание; наблюдается расширение проблемно-тематического диапазона жанра. Анализируемая повесть Т. Пулатова «Окликни меня в лесу» отражает основополагающий признак повести- нравственный выбор героя, который как основная особенность произведения ситуативно обусловлен и реализуется на нескольких уровнях.

Ключевые слова: русскоязычная литература, жанр повести, историческая повесть, сатирическая повесть, научно-фантастическая повесть, сентиментальная повесть, детективно-приключенческая повесть, повесть-воспоминание, проблематика, тематика, нравственный выбор героя, символика.

Формирование русскоязычной литературы на территории Средней Азии непосредственно связано с возникновением и развитием экономических, культурных и политических связей между Российской империей и среднеазиатскими ханствами. Изучению формирования русскоязычной литературы посвящена статья Каминской Е.М. [2]

Русскоязычная повесть в контексте развития русскоязычной литературы Узбекистана прошла три стадии формирования, аккумулируя приемы и признаки русской классической повести:

Первый период (конец XVIII – начало XIX века) формирования жанра повести в Узбекистане обусловлен экономическим и социокультурным

взаимодействием России и Туркестана и характеризуется возникновением туркестанской темы в русской литературе и созданием художественных произведений на русском языке непосредственно на территории Туркестана.

Начальный период становления и формирования русскоязычной литературы Узбекистана и русскоязычной повести, отмечен в частности, созданием художественных произведений на русском языке непосредственно на территории Туркестана. С появлением произведений Б. Тагеева, И. Сорокина и Г. Каргрэм начался период формирования русскоязычной повести.

Второй период (20-е-30-е гг. XX века) характеризуется не только расширением жанровой палитры: появляются исторические (В. Ян «Спартак», «Огни на курганах»), лирические повести (С. Чуйков «Вершинная быль» – 1924 г., Б. Лавренев «Звездный цвет» – 1923 г.) и повести-путешествия на восточную тему (В.Ян «Финикийский корабль»), но и синтетическим характером сращения русской повести и восточной қиссы.

Третий период (1940-е – 1960-е гг. XX века) обозначен преобладанием исповедальной формы повествования, развитием и совершенствованием лирических (А.Удалов «Первый снег», И. Матюшкин «Звезды на земле», Г. Гульшин «Когда опадают листья»), приключенческих («Победители» Ш.Рашидова, «Сестры» А.Мухтара, «Воды Нарына» Н. Бирюковой, «По волчьему следу» [1, С. 56] и т.д.), юмористических повестей с фантастическим сюжетом (Т. Есенина «Женя – чудо XX века»).

Русская проза Узбекистана 50 – 60 гг. XX века – новый этап развития русскоязычной литературы, в частности, повести. В этот период наблюдается расширение проблемно-тематического диапазона жанра. Однако герои статичны, узбекский народ выступает в повестях этих лет в основном как фон для описания событий. Появляются новые жанровые разновидности повести: историческая, сатирическая, научно-фантастическая, сентиментальная, детективно-приключенческая, повесть-воспоминание. В этот период создаются повести: А Панова «Жизнь только начинается», «Валерий», М. Елесина «Последний экзамен», В. Александрова «Дом над рекой», К. Файзуллинаа

«Тигровый хвост», К. Босера «Ключи к воротам», Т.Пулатова «Не ходи по обочине», Ю. Ковалева «Годы мои», З. Тумановой «Сердоликовый ключ», С. Волгина «Лейтенант милиции Вязов», Г.Брянцева «Клинок эмира», Т. Есениной «Женя – чудо XX века», М. Палыновского «Конец Мадаминбека», К. Икрамова «Караваны уходят – пути остаются» и др.

Так, в повести В.Александрова «Дом над рекой» лирический сюжет строится на создании символического портрета девушки.

В пейзажных зарисовках, в описании нового дома Алексея отчетливо прослеживаются традиции русской литературы – И. Тургенева, К. Паустовского, что указывает на психологическую функцию пейзажа в повести. Лирическое повествование Александрова, тонкое и трогательное, особенно описания пейзажа в повести. В основе сюжета повести лежит духовная драма главного героя – столкновение двух нравственно и эстетически противоположных миров. Выявление мотивов семейной драмы позволяет Александрову представить героев ярко и убедительно. Автор индивидуализирует характеры своих героев.

Герой повести Алексей – сирота, после смерти матери он попал в Зареченск. Отец его погибает на фронте, мать зачахла от горя. Алеша попадает на воспитание к тете Клаве и ее мужу, там и сталкивается с новой реальностью: домашнее хозяйство, торговля, разговоры о деньгах, выгоде и богатстве. Вся жизнь тетки и ее мужа подчинена накопительству, герой задыхается от этой мещанской повседневности, в его семье всегда велись разговоры не о деньгах, а о космосе, о природе. Герой решает пойти работать на завод поступает в вечернюю школу. Автор не развивает героя во времени, а углубляется в раскрытие его внутреннего мира через описание его планов, переживаний, размышлений, чувств. Антипод Алеши – тетя Клава. Тетка героя, приютившая Алешу после смерти его родителей, пытается переломить сознание юноши, привить ему свои идеалы, навязать чуждые ценности. Алексей чувствует давление со стороны тетки и тяготиться жизнью в ее доме, бунтует, испытывает чувство негодования. Тетя Клава и ее муж – обобщенный образ «новых

мещан», живущих мыслями только о богатстве и личной выгоде. Тетя Клава искренне считает, что так и следует жить, так живет вся страна.

Ключевую роль в раскрытии образа главного героя играет встреча Алексея с девушкой Таей.

По дороге к тетке, в поезде, герой увидел дом над рекой и девушку в белом платье. Девушка изображена в повести с особой лиричностью: незнакомка задумчиво стоит у дома над рекой в белом платье (символ чистоты и невинности), как воплощение наивности первой любви. Эта случайная встреча перевернула жизнь героя. Под впечатлением от встречи Алексей, пишет портрет девушки, в первоначальном варианте это едва заметный набросок силуэта, символизирующий чистую, недостижимую мечту о любви. По мере развития отношений портрет Таи обретает более четкие черты, как и чувство Алексея. Разочаровавшись в чувствах возлюбленной, герой видит портрет уже другими глазами, не таким невинным и чистым. Этот символ– удачная форма выражения психологизма в повести: под воздействием обстоятельств герой меняется, меняется его восприятие. В изображении образа Таи, автор нарушает традиционную характеристику. Героиня – девушка бывалая, прошедшая через войну, у нее есть «история». Автор дает не традиционно положительный образ женщины на войне, а особенную героиню, ставшую жертвой сплетен. Он создает для своих героев такие эмоционально-психологические условия, в которых они полностью раскрывают свой внутренний мир.

Сосредоточенность героя на собственных внутренних переживаниях, наличие психологических деталей, символов, психологический пейзаж – специфические особенности лирической повести А.Александрова.

Русскоязычная повесть Узбекистана к 60-м годам XX века оформилась в полноценный литературный жанр, имеющий свою специфику: зачастую повести создавались на «местном материале», в произведениях ряда писателей использовались традиции восточной «қисса».

Русскоязычная повесть 60-80- годов, как правило, отражает оценочный ракурс повествования, направленный либо на этическую позицию героя, либо на этическое иносказательно-обобщенное значение посредством создания ситуации нравственного выбора, стоящего перед героем и отражающего этическую концепцию автора. Примером тому может служить повесть Т. Пулатова «Окликни меня в лесу» (1981 г.), выстроенная в традициях классической русской повести.

В повести мир представлен сквозь призму восприятия 7-8-летнего мальчика. Автор избирает перволичную форму повествования, позволяющую доверительно высветить значимые аспекты произведения. Вникнуть в психологическую мотивировку описываемого. Мир семилетнего Магди огромен: дом, улица, друзья, семья, виноградник. Мальчик наблюдает и познает мир «с высоты своего виноградника». Художественную ткань произведения составляют не только воспоминания, размышления, лирические отступления, но и огромное количество символов. Данному вопросу посвящены статьи Камиловой С.Э., Низамовой М.Н., Батыровой Р.М. [3]

Первым символом, связанным с семьей Магди, является виноград. Символ винограда неоднократно встречается на страницах повести. Так, впервые символ винограда встречается в страшный час получения письма о смерти дядя Фархада на войне: «*Куда ты пропал, Магди? — спросила мама строго. Она стояла на лестнице, срезала с виноградника синие ягоды на поднос.*

— Я… ничего, просто…

Походил вокруг виноградника и, когда стало скучно, протянул маме бумажку» [4]. На первый взгляд, виноград в данном контексте обозначает лишь традиционный для восточных семей признак дома: в каждом узбекском дворе рос виноградник, с одной стороны, как любимое лакомство для членов семьи и гостей, с другой, как средство для тени во дворе. Однако, именно в час получения страшной вести о смерти близкого человека, мама собирала виноград, срезая по отдельности ягоды. Виноград традиционно обозначает

символ единства. Плод винограда растет груздьями – ягодка тесно расположена рядом с другой - что интерпретируется как единство и сплоченность в семье Магди. В данном случае, мама, срезая ягоды, как бы ненароком, разделяет членов сплоченной семьи, так и Фархад, умер на войне, тем самым навсегда отделился от семьи.

Его отношение к близким, готовность защищать их – свидетельство любви, царившей в семье Магди. И сам он центр любви в повести.

Далее символ винограда расширяется. *«Спустя три дня он(почтальон) снова просунул голову в наши ворота, я сидел один под виноградником и очищал кишмиш для плова — ведь сегодня были дядины поминки»; «Отец подошел совсем неожиданно, неизвестно откуда.*

— Чего ты испугался, мальчик?

Я протянул ему бумажку и убежал в сад за виноградник. Кругом было тихо-тихо, как ночью, и страшно»; «Третий день дядиных поминок я уже не мог вынести — дядя сам, наверное, перевернулся в гробу от диких воплей. У меня закружилась голова, и меня вынесли во двор на свежий воздух и уложили возле виноградника»; Ночью, когда она наконец засыпала, я прятал отцовские вещи, его брюки, пижаму, шляпу, уносил их в сад, за виноградник; «Одна из фотографий мне особенно нравилась. Дядя сидит на стуле под виноградником, а я у него на коленях»; Я бросил альбом, выбежал во двор, залез на виноградник, в свой домик из веток и листьев, и спрятался… И вот тут-то я впервые и увидел тебя, Марат… [4]. Эти примеры иллюстрируют дополнительный смысл винограда в повести. В связи с тем, что виноградник использовали как полог над узбекским двором, то можно предположить, что виноградник служил неким защитным куполом дома от чужих глаз. Так, все, что находится под виноградником, является «своим», а за его пределами «чужим». В первом случае, мальчик сидел под виноградником, под защитой, когда пришел почтальон с повесткой на фронт для отца Магди. Мальчик прячется под виноградником, пытаясь спрятаться от нового страха- страха смерти отца. В последних примерах Магди, потерявшего сознание от слез, взрослые кладут

под виноградник, как под купол, защищающий сон мальчика от всех невзгод, пришедших на порог их дома. Также виноградник, служит для Магди своеобразным укрытием, тайным убежищем, куда мальчик может спрятаться от всех бед.

«Но все будет хорошо, мама. Раненые полюбят тебя, я знаю, только не надо бояться», — думал я, сидя на самом верху виноградника. Раз в неделю я забираюсь сюда, чтобы посмотреть бесплатное кино. Наша улица — большой экран, а артистов хоть отбавляй. Спрячьтесь где-нибудь и наблюдайте, только чтобы вас не заметили. И вы увидите интереснейшие вещи» [4]. Символ винограда в данном случае получает дополнительный смысл. Виноградник обычно рос на крыше двора, следовательно, это было очень высокое пространство. Мальчик всегда взбирался на виноградник, словно караульный на башне, для того, чтобы первым увидеть все новости и тем, самым обезопасить свой дом, свою семью от несчастий. Магди, забираясь на высокий виноградник, выполняет роль защитника семьи. Таким образом, виноград, получает новый смысл – трансформированная сторожевая башня.

Так, символ винограда имеет в данной повести многоуровневый смысл:

1. Символ единства семьи;
2. Символ защиты дома;
3. Символ убежища, укрытия для мальчика.

Другим, не менее значимым символом в повести является символ леса. Мифологизму в художественном тексте посвящена статья Эгамбердиевой Г.М. [5]. Важным элементом в восприятии мира и себя самого является символ «тёмный лес» из первого сна Магди. Герой осознает себя в двух пространствах: родное/чужое. Родное пространство – дом, семья, друзья. «Темный лес» – чужое, враждебное пространство в мироощущении героя. «Тёмный лес» – это «нечто неясное, совершенно непонятное, запутанное. Лес обладает многозначной символикой, выступая как «чужое», враждебное пространство, противопоставленное тому, которое близко, освоено человеком (дом). В лесу

легко заблудиться, в нем обитает нечистая сила, он подвластен духам, демонам...» [5].

В повести герой Магди неоднократно сравнивает войну с «тёмным лесом», в его восприятии – это что-то далекое, непонятное, за пределами его привычного мира, дома: *«Война. Война для меня тёмный лес. Везде только и слышишь война, война, но никто не может толком объяснить, что это такое» [4]*.

Далее в разговоре с отцом перед отправкой на фронт символ «темный лес» расширяется, обретает дополнительный смысл – смерть.

Еще более расширяется символ "темный лес" в сказке, рассказанной маленькому Магди дядей Эркином В основе сказки лежит «Легенда о Данко» Дядя Эркин модифицирует сюжет, добавив в него военный подтекст и заменив образ Данко командиром Данко. «*В лесу испуганный солдат кричит: мама, мама!» [4]*. На этот призыв солдата, немцы начинают обстреливать отряд, и смелый командир Данко, чтобы вывести войско из тёмного леса, вырывает своё сердце из груди и, освещая им путь, выводит отряд из леса. Посредством такой трансформации концепт «тёмный лес» расширяется, т.е. лес не всегда темный, усилиями смелых он может стать светлым.

Эпизодом, в котором расширяется символ «темный лес» становится и повествование о лжеписьмах умерших родственников. Мальчики писали такие письма поочередно. В одном из писем Магди практически пересказывает сказку о горящем сердце командира Анвара, своего отца. «Тёмный лес» постепенно становится собирательным образом войны. Кульминационным эпизодом, характеризующим Магди, является эпизод, в котором герой и его друг, разнося «черные бумажки» – письма о смерти людей на войне – оказываются перед сложным выбором – облегчить страдания матери, совершив обман, или рассказать правду и отнять надежду матери на возвращение сына. Автор использует прием психологического «проживания предстоящей ситуации»: *«Я пошёл. Сжимая в руке чёрную бумажку дяди Хакима, сильного, большого дяди Хакима, который ушёл и вернулся домой, став чёрной, злой*

бумажкой. И Лейла-опа будет плакать и рыдать, ей будет очень, очень плохо, и она будет звать сына, дядю Хакима, просить, чтобы он вернулся – оттуда, из лесов, и будет думать, что это она, мать, так обидела своего сына, что он ушёл от неё навсегда» [3]. Марат и Магди, пытаясь как-то облегчить боль утраты близких людей, придумывают план – заменить письма о смерти ненастоящими письмами с войны от якобы живых родственников: «*и вот каждую неделю мы пишем письма умершего сына, и Марат читает их ей (матери – она полуслепая и не видит, что почерк не дяди Хакима. Потом она диктует ответ, и Марат пишет умершему сыну от матери; <…> мы всегда злимся, когда сочиняем письма умершего сына матери. Каждый из нас почему-то чувствует себя виноватым в том, что его убили. Но как пойти и сказать матери, что ее сына больше нет, и зря она пишет ему письма, и он уже давно их не читает»* [3]. Герои берут на себя вину за смерть близких на войне, именно это чувство вины не дает покоя уже взрослому Магди. Маленький герой не знает: поступает ли он правильно, но он не в силах отнять надежду у матери на возвращение сына: *«мы так и пишем. Дарим матери мою сказку. Пусть ей будет легче жить и верить»* [2]. Мальчики идут на обман, совершают преступление с юридической точки зрения, но с человеческой позиции, ценностной концепции добра и зла – это ложь во спасение. Чтобы как-то восстановить справедливость и противостоять натиску войны, герои делают свой нелегкий нравственный выбор – дарят надежду матерям,

Нравственный выбор героя как основная особенность произведения ситуативно обусловлен и реализуется на нескольких уровнях. Во-первых, перед героем Магди возникает необходимость нравственного выбора в эпизоде с «черными бумажками». Вместе с другом детства Маратом герой совершает «неправильный» поступок, заменив похоронку письмом якобы живого сына, но именно в этой лжи во спасение и заключена истинная ценность, благородство и сострадание.

Список литературы:

1. Очерки истории русской литературы Узбекистана. – Т.2/ Под ред. Н.П. Малахова. – Ташкент, 1971. – С.56.
2. Камилова С.Э., Арустамян Я.Ю. Оригинальные проекции авторского «я» в современном русском и узбекском рассказе//Journal of Siberian Federal University - Humanities and Social Sciences- Volume13., 2020. – С.2012-2026.
3. Низамова, М. Н. Философская проблематика романов К. Уилсона 1960-х годов//XIII Виноградовские чтения. – Ташкент-Екатеринбург, 2017. – С. 153-155.
4. Каминская Е.М. Поэтика прозы С.П. Бородина. Текст. Контекст. Метатекст. – М., 2021.
5. Пулатов Т. Завсегдатай : Повести. Рассказы / [Послесл. А. Бочарова, с. 477-493. - М. : Известия, 1982. - 494 с
6. Гудков Д.Б. Темный лес// Большой фразеологический словарь русского языка/ под ред. Е.Н. Телия – М., 2006. –[Электронный ресурс] URL: https://phrase_dictionary.academic.ru/2579/%D0%A2%D0%81%D0%9C%D0%9D%D0%AB%D0%99_%D0%9B%D0%95%D0%A1? (дата обращения: 25.08.2020).
7. Эгамбердиева Г. М. К вопросу о синкретизме в фольклорных жанрах //Филология и лингвистика. – 2020. – №. 2. – С. 11-13.

Батырова Рано Махкамовна
преподаватель кафедры русского литературоведения
Национального университета имени Мирзо Улугбека

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР А.ФАЙНБЕРГА

Аннотация. Данная статья посвящена краткому обзору творчества Александра Файнберга, который является представителем русскоязычных поэтов Узбекистана XX века. В данном исследовании анализируется лирика А.Файнберга со всем ее тематическим многообразием: философскими, патриотичными, ностальгическими, ироничными, шутливыми размышлениями о жизни. Спектр тем поэта широк, однако, особенно значимой темой в творчестве А.Файнберга стала тема Востока, которой посвящены стихотворения «Родина», «Здесь и просторно, и высоко…», «Восточный двор с кривой луною…», «Ташкент. 1943» и другие.

Ключевые слова: лирика, поэт, русскоязычный, тема, тематика, Восток, Родина, Ташкент, идея, образ.

Введение

Александр Файнберг по праву считается одним из самых ярких представителей плеяды русскоязычных писателей и поэтов Узбекистана XX века. Его творчество многогранно и разносторонне: тринадцать сборников стихотворений, собрание сочинений в двух томах (вышедших посмертно), успешные переводы поэм Алишера Навои, а также других известных узбекских мастеров слова на русский язык, несколько сценариев фильмов и пара десятков сценариев мультипликационных фильмов.

В 1999 году А. Файнберг удостоился звания Заслуженного работника культуры Республики Узбекистан за многолетний плодотворный труд, достойный вклад в развитие науки, образования, литературы, искусства, культуры, здравоохранения, спорта и других сфер жизни, а также за активное участие в общественной работе, а в 2004 году Правительство Республики

Узбекистан присудило Александру Файнбергу звание Народного поэта Республики Узбекистан. Однако, стоит непременно отметить, что творческий талант замечательного поэта с широкой душой вышел за рамки одной страны: в 2008 году он получил Медаль Пушкина – за большой вклад в развитие культурных связей с Российской Федерацией, сохранение русского языка и русской культуры.

Кроме того, творчеству поэта посвящена кандидатская диссертация и первое серьёзное литературоведческое исследование кандидата филологических наук Г.В. Малыхиной «Поэтический прииск Александра Файнберга» [3, с. 180]. Творчество замечательного поэта привлекает исследователей своей актуальностью и злободневностью, поэтому научные искания по лирике Файнберга продолжаются по сей день. Багдасарова Г. высказывая свое мнение об авторе, пишет, что «Всё, к чему бы ни прикасался поэт, будь то «вольные сонеты», рубаи, поэмы «Струна Рубайата», «Струна скомороха» или по содержанию и форме «Прощальная поэта», – по своей стилистической манере было настолько ни с чем не сравнимо в плане содержания, строфики, ритмики и других элементов стихосложения, что они открывают необозримые просторы для будущих исследователей» [2, с. 1].

Основная часть

Александр Файнберг – поэт искренний, правдивый, душевный. Его поэзия – философский океан, каждое слово в стихотворении – самостоятельный образ. Автор так мастерски мог изобразить перед читателем картину повседневности, находя в простых, обыденных, каждодневных явлениях зерно человеческого бытия, превращая эти обычные понятия, затерянные в бытовой суматохе и потому ставшие привычными, в одни из самых чудесных, несравнимых, неизмеримых.

Лирика поэта скромна и смела одновременно, она не пестрит замысловатыми выражениями, громкими словами о любви и преданности к Родине, восторженными четверостишиями о смысле жизни, лирика поэта

проста и легка, понятна и увлекательна, глубока и искренна. Одним словом, автор мог одним предложением изобразить весь масштаб значимости описываемого. Вспоминаются строки из стихотворений: «Печальный край. Но именно отсюда я родом был, я родом есть и буду. Ау, Европа! Я не знаю Вас» или «Им три отчизны – не беда. Но мы такие, мы такие – единожды и навсегда» [1, с. 5].

Тематический пласт стихотворений поэта многообразен: он писал о преданности любви, о верности дружбе, о значимости Родины, о месте поэта в обществе, о предназначении художника слова, о быстротечности времени…Этот список можно продолжать еще долго, ибо круг поэтического интереса автора разнообразен. Рассмотрим несколько стихотворений поэта сквозь призму тематического многообразия.

В стихотворении «Дилемма» автор размышляет на тему смерти, задумывается о бессмертии души и о ее забвении. Здесь особенно выделяется своеобразие лирики Файнберга, заключающееся в том, что даже во время глубоко философских размышлений, автор привносит иронические, комичные нотки в стихотворение. Так, в «Дилемме», следом за четверостишием о дальнейшей судьбе человеческой души после смерти, автор с иронией пишет: «Ну хлопоты! Кто в рай спешит, кто в ад. А мой сосед разделывает туши. Он в мясниках живет себе, не тужит. Есть кость, есть мясо – вот и весь расклад» [1, с. 8]. Автор удивляется, разномыслию людей: некоторые люди заняты размышлениями о философии бытия, а некоторые разрезают туши, не думая о бренном. Автор с иронией подмечает два типа людей: духовно мыслящих и материально мыслящих. Также поэт с горечью восклицает о том, что необходимо «жить нам научиться по уму», а не загадывать о смерти, ведь человек тщетно старается постичь непостижимое.

В другом своем стихотворении «Дождь ошалел» Файнберг раскрывает тему безразличия людей к одиночеству человека, наполняя метафорическим смыслом каждую строку: человек, стоящий у обочины дороги, безрезультатно ловит попутку, машины мчат мимо, «проносятся, всей массою гудя»,

«бетонкою летящие колеса мне отвечают брызгами в лицо». Возможно, автор оказался в трудной жизненной ситуации и искал спасения («…из ночи забери меня»), упаднический настрой лирического героя автор отобразил при помощи природных сил: «дождь ошалел», «и не наступит утро», «…качаемая ветром, летит стена холодного дождя» [1, с. 9]. Поэт умоляет «Хоть кто-нибудь…Прошу вас…Я хороший», «Я им кричу», «Я матом крою» [1, с. 9], боясь остаться без помощи извне. Лирическое произведение показывает героя забытого, лишенного возможности двигаться дальше по дороге жизни, люди на машинах игнорируют его, бросая под проливным дождем, убивая героя равнодушием. Основной идейный смысл стихотворения заложен в строках «Не пропадать же мне среди лесов» [1, с. 9], которые наводят на мысль о тяжело пережитом периоде творческого забвения поэта. Так, автор убеждает, что может еще понадобиться «…в пути завтра», он будто вновь пытается, пока, к сожалению, безрезультатно, взойти на поэтический небосклон.

А.Файнберг в стихотворении «Зависеть от себя – счастливый случай» размышляет о месте человека в статусной цепочке: раб-господин, где пишет о высокомерии сильных и подлости слабых. Поэт задает вопрос собеседнику: «Куда же ты вколотишь свой шесток?» [1, с. 17], ведь выбрать свое место в жизни бывает порой довольно трудно, особенно когда «…налево-раб, направо-господин» [1, с. 17]. Здесь автор, скорее всего, имеет ввиду социальную иерархию и тот тип людей, который не относится ни к тем, ни к другим и обречен на одиночество «…вот корень одиночества, браток» [1, с. 17]. Если рассмотреть стихотворение несколько под другим углом, например, с точки зрения поэта и толпы, тогда становится возможным интерпретировать данное лирическое произведение как сокрушение автора о зыбком месте поэта в обществе, где «Зависеть от себя – счастливый случай» и нежелание становиться ни господином, ни рабом толкает поэта на одиночество.

С Ташкентом у поэта связана вся жизнь: Файнберг родился, трудился и умер в Ташкенте. Тема Востока, с его своеобразным национальным колоритом, завораживающими традициями и обычаями, загадочным менталитетом стали не

экзотической далью, а реальностью, среди которой поэт жил и впитывал в себя восточные образы и мотивы.

Тема Востока раскрывается автором в стихотворении «Здесь и просторно, и высоко…», где воссоздан узбекский национальный колорит при помощи предметно-бытового мира. Поэт с довольно метким авторским видением изображает восточный жизненный уклад, что при воображении вырисовывается будто живая, настоящая картина, словно написанная художником. Например, весьма своеобразно поэт описал узбекские саманные домики, построенные вразброс по направлению к чайхане, как к центру сбора старейшин, мужчин для бесед и чаепития: «И к чайхане на берегу сбегают мазанки посёлка и замирают на бегу» [1, с. 23]. Поэт пишет о чайханщике, как о некоем священнослужителе, ведь именно он становится хозяином стола и пиалы чая, которую с удовольствием раздаст гостям, а цветовая символика «небо голубое» и «зеленый свет от пиалы» еще раз подтверждает авторские мысли о значимости такого восточного обычая, как чайная церемония, которую поэт, совершенно справедливо, словно чувствуя всем своим нутром, приравнивает к восьмому чуду света. Здесь же, вечно в домашних делах, описывается и узбекская невестка «…присев на корточки, разводит дым под казаном» [1, с. 23], и тонко подмеченная домашняя утварь в виде плошек, ниш, низкого стола. Не забыта и изумительная царица восточного кушанья – лепешка: «…ложится свежая лепешка. Она по-прежнему кругла…» [1, с. 23]. Поэт заканчивает стихотворение словами: «Всё моей памяти знакомо. В снегу вершины. Этот быт. Калитка. Дворик. Номер дома. Лишь номер века позабыт» [1, с. 23] и в самом конце связывает тему памяти с незыблемыми традициями Востока.

Довольно часто поэт выбирает «местом действия» стихотворений дворик с топчаном, как правило, за пиалой ароматного чая, например, в стихотворении «Восточный двор с кривой луною…». Образ восточного двора приобретает в поэзии А.Файнберга яркое звучание, наполненное важным смыслом: во дворе на айване проходит вся жизнь ташкентцев от обычного завтрака до пышных

празднеств. Далее образ поля играет важную роль среди восточных образов творчества поэта: поле как символ труда, урожая, жизнеутверждающей силы отображает основную направленность восточного народа. Файнберг по-особенному воспринимал свою Родину: полно, самоотверженно, неподдельно. Во всех стихотворениях, посвященных Востоку, родному городу чувствуется авторское тепло, растекающееся по каждой букве. Файнберг чувствовал глубокое единение со своей Родиной, он был уверен, что «…зато светила мне всегда в проломе старого дувала моя не чья-нибудь звезда» [1, с. 52]. Эта звезда указывала правильное направление поэту, по ней он ориентировался по жизненному пути.

Поэт любил свою Родину, свой край, свой уютный домик на Жуковской. Известно, что как-то А.Файнберга пригласили в Израиль, его близкие друзья советовали ему переехать поближе к ним, но гостевая виза была рассчитана на 3 месяца. Однако поэт едва выдержал месяц. Он мечтал поскорее вернуться домой, на Родину. Такие важные понятия, как дом, семейный очаг были для Файнберга основными. Он называл Ташкент «печальным краем», но тут же добавлял: «но именно отсюда я родом был, я родом есть и буду». Поэт грубо заявлял в своих стихах, что никогда не примет Европу со всей ее изящностью и культурой, богатством и цивилизацией. Для автора «Велотреков» гораздо важнее были «убогие мазанки» без окон и дверей: «…я пил айран в той мазанке убогой, где и теперь ни окон, ни дверей» [1, с. 57], он прямо давал понять, что Европа никогда не станет ему домом: «Ау, Европа! Я не знаю Вас» [1, с. 97]. Восток настолько тесно вошел в жизнь Файнберга, что казалось он слился с самим поэтом. Примером тому служит описание узбекского плова, так точно и поэтично воспроизведенное Файнбергом: «…и вот на разрисованном лягане всплывает плов горою золотой…» [1, с. 34]. Поэт мастерски описывает восточное кушанье, возвышая его над всеми блюдами мира: «…пред блеском этой сказочной горы бледнеют президентские столы» [1, с. 34]. Вызывает восхищение выбранное сравнение: «…чеснок над ней восходит, как корона» [1,

с. 34]. Наивысшую оценку плову поэт дает лично: «…тебя достоин дрезденский музей» [1, с. 34].

Также, в стихотворениях Файнберга присутствует образ малой Родины: дома автора, где он рисует семейную идиллию: «Есть на свете один удивительный дом» [1, с. 60] и с поэтической легкостью изображает веселый стол, за которым собирается шумная толпа друзей, там тепло от зажженного камина, приятно пахнет весной, сиренью и жасмином. «Там душа не во мгле» [1, с. 60] пишет автор, добавляя: «Дай, Господь, чтобы помнили там обо мне» [1, с. 60]. Поэту важно, чтобы о нем не забывали, помнили.

Более подробно мы хотели бы остановиться на анализе стихотворения «Ташкент. 1943» как одного из самых известных, самых глубоких по содержанию лирических произведений поэта.

Стихотворение «Ташкент. 1943» с указанием даты сразу предупреждает о содержании произведения: речь пойдет о Ташкенте в военные годы. Известно, что к тому моменту автор был еще ребенком и не мог быть свидетелем героизма ташкентских жителей, которые приютили тысячи детей-сирот со всего мира. Ведь в те годы Ташкент стал убежищем для огромного количества народа, среди эвакуированных были А.А. Ахматова, Е.С. Булгакова, А.Н. Толстой, К.И. Чуковский, Н.Ф. Погодин и многие другие. В указанном стихотворении А.Файнберг воссоздает картину Ташкента в самые ужасные, беспощадные времена за всю историю человечества. Обратимся к тексту:

Над мастерской сапожника Давида
На проводах повис газетный змей.
Жара. По тротуару из камней
Стучит к пивной коляска инвалида.
***
Полгода, как свихнулась тётя Лида.
Ждёт писем от погибших сыновей.
Сопит старьёвщик у её дверей,
Разглядывая драную хламиду.

***

Плывёт по тылу медленное лето.

Отец народов щурится с портрета.

Под ним – закрытый хлебный магазин.

***

Дом в зелени. Приют любви и вере.

Раневскою добытый керосин.

Ахматовой распахнутые двери.

Автор передает, на первый взгляд, внешне мягкую, спокойную атмосферу Ташкента: без пальбы и перестрелки, без террора и кровопролитья. Однако весь внутренний трагизм народа, сопереживающего и мысленно участвующего в процессе войны, поэт передает через описание образов инвалида, тёти Лиды, Сталина.

Самая первая строка стихотворения задает враждебный, неприятный тон всему лирическому произведению в целом: «Над мастерской сапожника Давида / На проводах повис газетный змей…» [1, с. 74] – перед нами возникает образ обычного игрального воздушного змея, сделанного из газеты, повисшего на проводах. Основой для такой довольно безобидной строки стали достоверные сведения о жизни Иосифа Сталина и его родителей. Виссарион Джугашвили (отец Иосифа Виссарионовича Сталина), обычный сапожник из Грузии, имел агрессивный, деспотичный характер, за любую провинность, а иногда и без повода, жестоко избивал свою жену и единственного сына Иосифа. Мальчик вырос драчливым, задиристым. Эти факты, синтезировавшись с литературным вымыслом, отобразились в сборнике рассказов Якова Шехтера «Любовь и Смерш», в одном из которых («Обида») он повествует о сапожнике, тайно называвшего себя Давидом, который мечтал о сыновьях-защитниках родной земли от иноземцев, притеснявших их. Имена на протяжении всего рассказа не фигурируют, настоящее имя сапожника Виссариона заменено на имя Давид, а его единственный сын появляется в конце рассказа, где мы понимаем исходя из

диалога, что отца зовут Виссарион, а сына – Иосиф. Согласно библейским пророчествам, из рода Давида (по мужской линии) должен произойти Мессия. По еврейской традиции, Мессия должен прийти в будущем. От угнетенной жизни сапожник Давид умолял Бога послать ему сыновей, но по рассказу становится понятно, что у Давида не будет больше детей. Мольбы не оправдали надежд Давида, у него закладывается глубокая обида в душе. Автор намеренно именно в конце раскрывает имена героев, сохраняя интригу. Единственный сын «Давида» перевернул весь мир, став советским вождем, спас человечество от фашизма, хотя и сам не отличался миролюбивым характером. «Мессия» уже появился у Давида, но он этого не знал и не чувствовал, обида была напрасной. Так, выяснив все факты, мы совершенно иначе можем взглянуть на строки А.Файнберга и понять их следующим образом: в доме обычного сапожника деспотичного Виссариона-Давида появился мальчик Иосиф, который станет радостью и болью советского народа. Поэт намеренно завуалировал начальные строки, скрыв в них агрессию, жестокость, гнев, отсылкой идущих из дома, в котором вырос мальчик. Особенно это касается воздушного змея, который повис на проводах. Играм здесь не место. Идет война, кровопролитная, ужасная, страшная, напоминающая атмосферу дома сапожника. Поэт дает возможность расширить полет мыслей и даже понять эти строки по-другому: змей по библейским верованиям символ коварства, искуситель в облике Сатаны. «Газетный змей» (т.е. Иосиф) словно был послан небесами Виссариону и «задержал» его на проводах именно этого дома – мастерской Давида.

Безвыходность души инвалида, израненной физически и морально, описан довольно просто: «Стучит к пивной коляска инвалида…» [1, с. 74]. В этих строках мы видим обреченность человека, участвовавшего в войне и у которого кровожадный враг отобрал, пожалуй, самое ценное – возможность передвигаться, поэтому человек-инвалид, не видя больше никакого просвета и радости в этой жизни, окунается в пьяную муть. Автор посредством одного предложения нарисовал достаточно реалистичную картину: с началом войны и потом уже долгое время помнится нам, жителям Ташкента, да, возможно, и

многим жителям других постсоветских стран, как улицы стали заполоняться бывшими солдатами, офицерами фронта с ужасными увечьями, некоторые даже были лишены всех конечностей. Многие из них встречали распоряжение лютой судьбы как богом данный жребий и уходили в себя, в запой, некоторые по собственному решению отправляли себя в мир иной. Так, читая эти строки, живо рисуется в голове собирательный образ изможденного жизнью фронтовика-инвалида без конечностей, просящего милостыню на рынке либо в полупьяном бреду распевающего «Катюшу». Поэт одним предложением заставляет читателей разбудить в себе всю гамму эмоций, чувств, окунает в то тяжелое время.

Строки о тёте Лиде, которая, свихнувшись, ждет писем от погибших сыновей, показывает весь трагизм, перенесший матерями солдат. Во многих произведениях русской и мировой литературы мы встречаем тему беспощадной войны, где материнское горе, описывается разными словами и разными способами: вспомним, к примеру, Чингиза Айтматова «Материнское поле», автор посредством монолога матери повествует о событиях, предшествующих объявлению о начале войны, о том, как бессмысленная война забрала у женщины всех самых дорогих для ее сердца людей: супруга, сыновей, невестку. Писатель передает горе одинокой женщины-матери словами, идущими из глубины души, позволяя читателям прочувствовать горе матери. А.Файнберг избирает другой путь: короткое предложение, но оно настолько ёмкое, содержательное, наполненное глубоким смыслом. Поэт не лепит трагичную картинку для нас, он говорит просто, обычным языком, будто описывает повседневную, житейскую хронику, однако за этой картиной скрывается весь происходящий кошмар и последствия ужасов войны. Примечательно, что Александр Файнберг, поистине мастер слова коем его называли еще при жизни, добивается эффекта восприятия стихотворения посредством умело подобранных слов: образ тёти Лиды, потерявшей сыновей, наполняется особым драматизмом, благодаря использованию слова «свихнулась», т.е. автор среди синонимичных слов «сойти с ума», «спятить», «помешаться», «чокнуться»,

«ошалеть» и т.д. выбирает слово «свихнуться», имеющее значение «сбиться с правильного жизненного пути» – как самое выразительное и колоритное среди слов-синонимов.

Далее автор отмечает, что лето в тылу медленно плывёт, нет той суеты, как где-то очень далеко, где стреляют и рубят, но присутствует страшный враг и имя его – голод. «Отец народов щурится с портрета. Под ним – закрытый хлебный магазин» [1, с. 74]. Под «отцом народом» с легкостью угадывается Сталин. В те трудные времена портреты Сталина повсюду сопровождали советского человека, что некуда было деться от этого пронзительного взгляда с насмешливым прищуром, обнадеживающим или предупреждающим, или вовсе угрожающим, но во всяком случае Сталин был гарантом надежности и уверенности в завтрашнем дне. Тут автор прибегает к своему излюбленному приему иронии: в своем стихотворении под портретом Сталина поэт помещает «закрытый хлебный магазин», таким образом поэт лёгким намёком указывает на виновника такого бедственного положения.

В последней части стихотворения А.Файнберг упоминает «Дом в зелени», подразумевая под своим домом на Жуковской весь Ташкент, который, несмотря ни на что, стал «приютом любви и вере» [1, с. 74] миллионам нуждающимся. Дом, утопающий в зелени, символизирует надежду, саму жизнь, дает возможность подумать об обновлении, перерождении, возрождении. Стихотворение заканчивается именами двух знаменитых русских дам –именами Раневской и Ахматовой. Нищета и голод, свирепствовавшие где-то очень далеко, коснулись и Ташкента, но, безусловно, не в таких глобальных масштабах, как, например, в Ленинграде. Однако и бывшей в Ташкенте во время эвакуации русской интеллигенции приходилось обменивать чай на хлеб или на керосин, что запомнилось и отобразилось в воспоминаниях современников: «Раневскою добытый керосин…» [1, с. 74], а Ахматова пишет замечательное стихотворение «Сероглазый король» и зачитывает его ташкентской публике, оставив своим творчеством глубокий след в душах ташкентцев, словно распахивая двери и впуская свет, надежду на новый день.

Заключение

Александр Файнберг – один из самых известных, замечательных русскоязычных поэтов Узбекистана. Его творчество стало важной вехой в истории литературы Узбекистана, а его стихотворения до сих пор остаются актуальными среди молодежи, студентов-филологов, литературоведов, и литературных критиков.

Список литературы:

1. Файнберг А. Сборники стихотворений [Электронный ресурс] URL : https://www.ziyouz.uz.ru.poeziya.russkoyazychnaya-poeziya-uzbekistana/405---1939-2009 (дата обращения: 20.10.2021).
2. Багдасарова Г. Поэтический прииск Александра Файнберга. К 75-летию со дня рождения поэта. – Т., 2014. [Электронный ресурс] URL : https://kultura.uz/view_8_r_3314.html (дата обращения: 25.10.2021).
3. Малыхина Г.В. Поэтический прииск Александра Файнберга. – Т., 2014. [Электронный ресурс] URL: https://mytashkent.uz/2014/04/22/poeticheskij-priisk-aleksandra-fajnberga (дата обращения: 28.10.2021).

Гибралтарская Оксана Николаевна
Доктор филологических наук, и.о. профессора кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА УЗБЕКИСТАНА: МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА

Аннотация. Специфика изучения русскоязычной литературы требует учета регионального характера ее распространения. В частности, методология анализа русскоязычных произведений Узбекистана направлена на необходимость выявить особенности диалогического образа мира, который формируется на основе альтернативного прочтения исторических событий в контексте восточных реалий, эксплицитного и имплицитного изображения Ташкента, переосмысления образа Александра Великого, тотемных животных и образования синтетического жанра: повесть-альтернативная история, фантастический рассказ.

Ключевые слова: русскоязычная литература, методология анализа, образ мира, история, пространство, символ, жанр.

Введение

Русскоязычная литература Узбекистана как феномен современного литературного процесса требует решения теоретических и методологических задач. Обзор научных исследований в данной области показал, что «проблема взаимодействия разных национальных культур в эстетическом поле одной литературы весьма нова для литературной науки, хотя ее актуальность не вызывает сомнений» [9, с. 19]. При этом существует целый ряд различного уровня работ, посвященных данному вопросу: научные статьи, материалы конференций, монографии, диссертации. В частности, К. К. Султанов, используя понятие «семиосфера», говорит о пишущих по-русски и «опыте взаимооткрытия креативных возможностей», считает, что «принципиальный признак русскоязычия – единственность языка творчества» [14, с. 156]. Другие

исследователи сопоставляют понятия «русская» и «русскоязычная», акцентируют внимание на определенных локусах. Так, У. В. Овчеренко, И. В. Монисова говорят об опыте Казахстана, опираясь на фундаментальные труды М. М. Бахтина: «Взаимодействие с иной языковой, политической, культурной средой, постоянный диалог с Другим (по Бахтину) – это новая реальность, в которой возникает вопрос о продуктивности взаимодействия «своего» и «чужого» и/или «другого» в развитии любой национальной литературы, что, безусловно, актуализирует и обогащает на современном этапе идеи А. Веселовского, В. Жирмунского, Н. Конрада, Ю. Тынянова, М. Бахтина, Ю. Лотмана» [12, с.234-235]. Действительно, работы указанных исследователей создают общетеоретическую базу аутентичного литературоведческого анализа, в том числе русскоязычных произведений. Хотя понятие «русскоязычная литература» может быть рассмотрено в определенном пространственно-временном континууме: литература метрополии, и современная русскоязычная литература, существующая в новых исторических условиях XXI века, когда следует говорить о русскоязычной литературе Израиля, США, Узбекистана. Кроме того, современная русскоязычная литература ставит перед исследователями сложнейшие задачи, которые решаются неоднозначно, поскольку существует несколько открытых вопросов. В частности, следует ли относить творчество Д. Рубиной к русскоязычной литературе Узбекистана или Израиля; представителями русскоязычной литературы Узбекистана являются этнически нерусские писатели, пишущие на русском, или все, пишущие на русском и живущие в Узбекистане.

Еще сложнее обстоят дела в методологическом плане. Но, на наш взгляд, наиболее продуктивной является концепция Н. Л. Лейдермана, который констатирует факт употребления термина «русскоязычная» и приводит определения Б. Львова-Рогачевского, при этом отмечает, что последний акцентирует внимание на внешних факторах этого «значительного художественного феномена» и «не учитывает собственно эстетические, внутренние качества, присущие именно русскоязычному произведению» [9, с.

20]. Цель данного исследования – представить методологию анализа русскоязычных произведений, иллюстрирующих формирование диалогического образа мира, переосмысливающих архетипические образы, создающих синтетические жанры.

Н. Л. Лейдерман указывает в этом отношении на общепринятую точку зрения (В. Гумбольт, В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Т. В. Цивян) и приходит к заключению: «русскоязычное» произведение диалогично по существу» [9, с. 20]. Этот диалог культур можно проанализировать на уровне сюжетно-композиционной, образной, языковой систем и жанрово-стилистических особенностей. Исследователь предлагает разработать адекватную методику изучения русскоязычной литературы. Так, по его мнению, необходимо выявить следующие важнейшие уровни: макроуровень – образ мира, микроуровень – образные ассоциации, подсистема выразительных средств. Макроуровень можно представить как триаду «мифологический – фольклорный – художественный», при этом ключевое значение имеет аксиологический аспект: в основе мифологического образа мира ценность вселенной, фольклорного – человек, художественного – «закон красоты». В связи с этим Н. Л. Лейдерман отмечает: «В национальном художественном мире уже образуется симбиоз мифопоэтической космогоничности, фольклорного антропоцентризма и арсенала классических образов и тех поэтических приемов, которые приобрели значение архетипов национального художественного сознания» [9, с. 21]. Именно этот аспект представляет интерес с точки зрения формирования эффективной методологии анализа русскоязычной литературы в плане содержания и формы.

Наряду с этим в литературоведении Узбекистана рассматриваются проблемы идентификации русскоязычной литературы (П. И. Тартаковский, С. Л. Каганович) [15], проблема личности (С. Э. Камилова) [8], повествовательные стратегии (Н. Х. Алимова) [1], специфика художественного отражения образа (Г. М. Эгамбердиева) [17].

Таким образом, на основе ключевых положений, изложенных в работе Н. Л. Лейдермана «Русскоязычная литература – перекресток культур», мы предлагаем следующую методология анализа русскоязычной литературы. Выделить наиболее характерные способы конструирования образа мира: 1) «использование «инонациональных» вставных жанров»; 2) «своеобразный обмен (рокировка) национальных сюжетных архетипов»; 3) «диалогическое соотношение между национальным топосом и топосом всей страны»; 4) «соположение национальных архетипических символов»; 5) «контаминация русского литературного и инонационального фольклорного жанра» [9, с. 23]. В качестве примера к первому положению Н. Л. Лейдерман приводит «Плач верблюдицы» в повести «Прощай, Гульсары; ко второму – параллель между Едигеем и верблюдом Каранаром; к третьему положению относится создание собственного национального мира в «окружении многомиллионной России» [9, с. 23]; к четвертому – соположение символов вечных ценностей с национальными, при этом равнозначными могут быть атрибуты разных религиозных конфессий; пятое предполагает образование новых синтетических жанров.

Наиболее показательным в русскоязычной литературе Узбекистана является третий и четвертый способы формирования диалогического образа мира, поскольку именно национальный топос в соотнесении со страной, использующей русский язык, задает вектор ключевых особенностей создания, функционирования и интерпретации. Формирование этого образа мира свидетельствует о художественном переосмыслении событий истории Российской империи в обстоятельствах Туркестанского края, наполнении таких архетипических символов, как Александр Великий, его конь национальным содержанием.

Так, в повести В. Васильева «Чалма Искандера (Альтернативная история)», опубликованной в № 4 журнала «Звезда Востока» за 2013 год, автор иллюстрирует альтернативное развитие исторических событий сначала в Ташкенте, поселке Искандер, затем в Петербурге и во всей российской империи

при условии, что не было бы смерти великого князя Николая Константиновича Романова от воспаления легких. При этом время и пространство представлены предельно точно и рельефно, но сквозь призму альтернативного прочтения.

Так, несмотря на то, что произведение «Чалма Искандера (Альтернативная история)» имеет фантастическую направленность, в начале повествования четко обозначено историческое время: «С октября 1916-го, будто гигантская незримая пиявка присосалась к нему, деловито высасывая жизненные силы» [4, с. 76]. Как известно, 1916-й год – это преддверие глобальных изменений в истории России, обусловивших закат огромной империи. На это обстоятельство также указывает и эстетическая концепция Д. Андреева, писателя, представившего оригинальную интерпретацию метаистории в поэтическом ансамбле «Русские боги», философском трактате «Роза Мира», литературоведческом труде «Некоторые заметки по стиховедению» и поэме «Железная мистерия». Действие последней разворачивается с завуалированных кровавых событий начала революции – 1916-1917 годов: «Осенние сумерки <…> Очень издалека видим редкие, вздрагивающие пятна: то ли свет в окнах разбросанных по равнине деревень, то ли костры боевого стана» [2, с. 15]. Показана сама дореволюционная эпоха, полная ожиданий, надежд, внимания к различным сторонам жизни, в том числе духовной, религиозной, как отмечает В. Грушецкий: «Этот прорыв в надмирное должен был произойти обязательно, он напряженно ожидался в начале века, чуткий слух художественных гениев нации улавливал отзвуки миров иных, далеких и странных <...> Но пришел Октябрь <...> совершилась подмена, вместо ожидаемого расцвета духа наступило торжество плоти» [6, с. 283]. В произведении «Чалма Искандера (Альтернативная история)» также актуализируется физическое состояние героя: «Николай Константинович устал от немочи своего двухметрового тела. Изнемог!» [4, с. 76]. Его бессилие связано, в первую очередь, с тем, что Николаю Константиновичу «шестьдесят семь» [4, с. 77] лет. Сам герой произведения понимает, что это, по современным меркам, преклонный возраст: «шестьдесят семь это вам не

семнадцать», – отмечает про себя Николай Константинович. Но при мысли о необходимости заботиться о крае, где он проживает, «планы принялись громоздиться, и кровь вдруг вскипела, к подвигам призывая. Опять задумался о благоустройстве селения Искандер в Ташкентском уезде неподалеку от Газалкента» [4, с. 77]. В данном случае это иллюстрация такой характерной особенности русскоязычной литературы, как соотнесение национального топоса: Ташкент, Искандер, Газалкент с топосом всей страны, на который указывает слово «уезд», обозначающее «1. В феодальной Руси: округа, группа волостей, тяготевших к городу. 2. <…> административно-территориальная единица, входившая в состав губернии» [11, с. 825]. Кроме того, в художественном сознании возникает ассоциация с повестью Е. И. Замятина «Уездное», в отношении которой отмечается: «Повесть Замятина «Алатырь», опубликованная в 1915 году, завершает в творчестве своеобразную трилогию о провинциальной русской жизни. В повестях «Уездное», «На куличках», «Алатырь» показана деградация народной жизни в эпоху наступления городской «фабричной» цивилизации» [7, с. 6-7]. При этом важно, что в творчестве Е. И. Замятина существует противоположная тенденция: «Повестям «Уездное», «На куличках», «Алатырь» в творчестве Е. И. Замятина «противостоят произведения, в которых показаны лучшие черты народного человека, появляется герой-мечтатель, человек не от мира сего, которому трудно ужиться с провинциальными обывателями, но и невозможно далеко уйти от них. Например, в повести «Север» (1918-1919) повседневным заботам человека о хлебе насущном противопоставлены мечты героя об искусственном солнце, которое рассеет полярную ночь» [7, с. 7].

Также слово «уезд» имеет ключевое значение и в финале романа А. Толстого «Сестры»: «Великая Россия пропала!.. Уезд от нас останется, – и оттуда пойдет русская земля…» [16, с. 234]. Именно таким уездом, местом, в котором могут произойти поворотные события в русской истории, становится в произведении «Чалма Искандера (Альтернативная история)» поселок Искандер. Заботы о вверенном ему крае, осознание своей силы, ума, возможности

принести пользу заставляют Николая Константиновича думать не только о земном: «И никто из многочисленных попутчиков не ведал, чья овеществленная идея их сейчас перемещает в пространстве. Бог счет ведет не менам, а делам – по ним и зачтется» [4, с. 77]. Но в то же время Великий князь, приехав в Петербург, неприятно удивлен произошедшими за время его отсутствия переменами: «Астория» его поразила – показалась каменным кораблем, рассекающим городские волны. Это уже был не его Петербург» [4, с. 77]. Именно соположение Ташкента и Петербурга является ключевым способом конструирования синкретического образа мира. Как известно, традиция сопоставления двух городов характерна для русской классической литературы, но если тогда это были Москва и Петербург, две столицы, определявшие прошлое, настоящее и будущее страны, то в XX веке, в частности в «Поэме без героя» А. Ахматовой, это Петербург и Ташкент.

Герой повести В. Васильева, также, несмотря на то, что постоянно живет в Ташкенте, находится вдали от столицы Российской империи, искренне переживает за судьбу своей страны: «– Экие дела творятся, пока я путешествую, – вздохнул Великий князь» [4, с. 78] и волнуется о судьбе своих сыновей: «– Мои сыновья еще свободны? Они в действующей армии» [4, с. 78]. Ответ генерала Корнилова вызывает болезненное чувство: «– Они Искандеры, – исчерпывающе ответил Корнилов. / – Я тоже Искандер, – усмехнулся Николай Константинович. / – Не обманывайтесь, – отверг посыл скромности генерал. – Вы до мозга костей Романов» [4, с. 78]. В этом контексте особенно значима в произведении роль генерала Корнилова. В частности, именно ему принадлежит уподобление исторических событий мнимому спектаклю: «– О, нет! – серьезно ответил Корнилов. – Я очень надеюсь на ваш выход в заключительном акте этой пьесы под названием человеческая комедия» [4, с. 78], что усиливает чувство фантастичности событий и вместе с тем дает возможность сохранить надежду на другой, не всем известный исторический финал.

Оправдывая чаяния народа, Великий князь в произведении победил болезнь физическую и осознал свое предназначение: «– Это исторически

бесперспективно, – объяснил Ясенецкий-Войно. – С точки зрения истории, то есть Бога, ваш племянник – отработанный вариант, не справившийся со своей исторической миссией» [4, с. 83]. «– И в чем же весть состояла? – спросил Романов» [4, с. 84]. Значимо, что в тексте произведения именно в этом эпизоде используется императорская фамилия, что как бы подтверждает правоту Корнилова, что Николай Константинович «до мозга костей Романов. Возможно, даже более чем все прочие ныне здравствующие» [4, с. 78]. После описания этого ключевого в контексте произведения и альтернативной истории события автор без перехода говорит о судьбе сына Романова.

Вставная конструкция: «А в это время в Севастополе…» [4, с. 85] о судьбе младшего сына Великого князя Николая Константиновича как бы предвещает рассказ «Александрийский перевал». Такой же вставной конструкцией, как бы дополняющей основное событие, является сон Корнилова: «А привиделось ему, что он один в штабном домике на берегу Кубани, куда точнёхонько влетает снаряд со шрапнелью, словно, кто цель указал» [4, с. 87].

Показательно, что во сне генерал не видит факты его похорон добровольцами и предпринятые меры предосторожности. Во сне он слышит глухой удар лопаты и «вид со стороны: небольшая толпа красных вскрывает могилу, извлекает гроб…» [4, с. 87-88]. Далее следуют известные исторические события, но в повести В. Васильева это сон. И как результат: «Лавру Георгиевичу не нужно было повторять дважды, он прошептал: – Благодарю тебя, Господи! – и приказал срочно передислоцировать части в обход Екатеринодара» [4, с. 88].

Затем следует фраза, которая свидетельствует о непосредственной связи происходящих событий с судьбой Великого князя: «Тогда-то он и отправил записку брату: «Передай привет Туркестанцу! Я в него верю, береги его!» [4, с. 88]. Переноминация «Туркестанец» аккумулирует целый пласт культурно-исторических значений, переосмысленных, в частности, в рассказе «Александрийский перевал».

В финале представлено логическое завершение развития событий: «Поднял корону-чалму Николай Константинович и показалась она ему тяжелей небесного свода атлантового, но внутренней слабости не показал, а торжественно возложил на свою главу лысую» [4 с. 94]. Но поскольку это альтернативная история остается много вопросов без ответа. Хотя своеобразное продолжение представлено в рассказе «Александрийский перевал». В частности, обозначены основные вехи: «венчание на царство Николая Константиновича Романова, где Александр был объявлен наследником» [3, с. 19]. Дополнение, касающееся наследника престола, имеет ключевое значение для интерпретации всего рассказа, но особенно его альтернативного фиала, поскольку «Александр поведал оба варианта событий, потому что ключевые этапы их и наиболее важные исторические персоны присутствовали в обоих» [3, с. 23]. Первый вариант соответствует реальному развитию исторических событий: «Князь Искандер говорил долго, закапываясь в детали, называя даты, имена, события, от которых у слушателей волосы дыбом вставали. Грамотно по ходу анализировал ситуацию. Когда он назвал дату и место расстрела царской семьи» [3, с. 23]. Второй – представляет продолжение альтернативной истории, изложенной в «Чалме Искандера». Скрепляющим оба произведения является слово «единое», поскольку оно присутствует в финале первого: «И в **единое** мгновение сжались по воле Божьей от сердца идущие действия: императрица Надежда прикрыла собой мужа, а эмир бухарский единым движением выхватил саблю свою и отсек злоумышленнику сначала кисть с маузером, а следом и голову с плеч – это он умел» [4, с. 96] и в середине второго: «Вся церемония слилась в памяти цесаревича в **единое** вневременное действо, в реальности которому места не было, ибо казалось оно Александру эпизодом сказки, почему-то произошедшей наяву. И только коварный выстрел Осипова, метивший в императора, а сразивший императрицу Надежду Алексеевну, вернул его в жестокую реальность» [3, с. 19].

Также ключевое значение имеет женский образ. В финале произведения «Чалма Искандера (Альтернативная история)» – это императрица: «– Господи!

Ты привел эту дщерь Твою к российскому трону, значит, у тебя были виды на нее. Нельзя сейчас Россию без надежды оставлять! Никак нельзя! Ты призвал меня для исполнения Твоей воли, я ее исполнил, так помоги же мне спасти эту жизнь. Народ любит мистические совпадения, поэтому его вдохновит императрица Надежда, он хочет ее материнской заботы. И избранника Твоего эта потеря может сломить… Помоги нам, Господи! Спаси Россию!.. Верни Надежду…» [4, с. 96]. В «Александрийском перевале» и Часовитины, королева Греции – Ольга: «Надежда Алексеевна выздоравливала трудно, но уже через месяц благодаря заботам Дарий Часовитиных, старшей и младшей – неуемная энергия новой императрицы нашла применение в организации сети медицинских госпиталей для армии и гражданского населения. Она учредила также сеть сиротских приютов – война плодила сирот всех национальностей. Первой нового императора признала Греция, где была королевой сестра Николая Константиновича Ольга, всегда сочувствовавшая ему, вскоре к ней присоединился сколькотоюродный племянник – король Англии Георг V.» [3, с. 19].

Кроме того, на наш взгляд, в связи с общей концепцией альтернативной истории в произведении В. Васильева важна тема медицины: традиционной и нетрадиционной: «– Послушно выполнял все ваши назначения, – заверил Романов. – Дарьюшки следили, не смыкая глаз. Еще местный табиб наведался, сказал, что народ его послал, а Аллах надоумил. Уже несколько дней капли его принимаю, смола какая-то горная, отвары принес. Надымил тут сушеными колючками, исрык называется. Дарьюшке наказал каждое утро дымить» [4, с. 83]. В связи с этим, на наш взгляд, в произведении «Чалма Искандера (Альтернативная история)» представляет интерес образ В. Ф. Ясенецкого-Войно, главного врача Ташкентской городской больницы. В тексте обозначен возраст героя: «сорокалетний» [4, с. 81]. В этом же номере журнала «Звезда Востока» помещен в рубрике «Караван истории» очерк Б. Голендера «Доктор Ясенецкий-Войно». Начинается он со значимой даты в жизни героя повествования: «В мае 1923 года в Ташкенте тайно от властей был пострижен в

монашество человек, получивший имя евангелиста Луки» [5, с. 133]. С учетом того, что родился Ясенецкий-Войно в 1877 году, получается, что на момент, обозначенный в повествовании, ему было 46 лет. Тогда как развитие действия в повести «Чалма Искандера» относится к 1917 году. Эти временные смещения также свидетельствуют об альтернативном восприятии не только фактов истории, но и судьбы отдельной личности. В рассказе «Александрийский перевал» герой молит: «Спаси Боже епископа Луку, то есть доктора Ясенецкого-Войно, у которого хирургические инструменты оказались с собой в соборе, и он смог вовремя сделать операцию» [3, с. 19]. Таков принцип альтернативной истории, поскольку при точности пространственных обозначений возникает фантастическое целое.

Соположение архетипических символов с национальными сфокусированы в заглавиях произведений «Чалма Искандера (Альтернативная история)», «Александрийский перевал».

В первом произведении В. Васильева есть указание на своеобразный жанр текста: «Альтернативная история» и метафорическое высказывание, насыщенное среднеазиатской символикой. Чалма – это национальный вариант такого символа власти монарха, как венец, корона, для русской культурной традиции – шапка Мономаха. В сочетании со словом «Искандер» приобретает глубокий национальный смысл, но при этом подчеркивает вселенский масштаб происходящих событий. Напрашивается аналогия с Александром Великим, имя которого в восточной традиции связано с произведением Алишера Навои «Вал Искандера», включенного в его знаменитую «Хамсу». В рассказе «Александрийский перевал» присутствуют обе номинации: в названии произведения и в фамилии главного героя: «Уже больше года, как его, князя Александра Николаевича Искандера, из вольноопределяющихся произвели в офицеры Лейб-гвардии кирасирского Ее Величества Государыни Императрицы Марии Федоровны полка, а он с первозданной свежестью в каждой атаке испытывал эти сказочные ощущения» [3, с. 10]. При этом присутствует в контексте постоянное сопоставление исторической судьбы великого

полководца, о котором написано огромное количество монографий, диссертаций, статей. В частности, исследователи используют такие понятия, как «легенда», «миф», «мифологема». В данном случае важна не прямая генетическая связь с произведениями, но общий подход к изображению. В рассказе «Александрийский перевал», который имеет альтернативный финал, дан ответ на ключевой вопрос: наследниками чьих традиций себя позиционируют герои, поскольку Туркестан представлялся базой для возрождения монархии: «Эту задачу и решал командующий войсками Туркестана генерал Зайцев. В Бухаре, Хорезме, Каракалпакии, Туркмении было кому этим заняться, ожидалась активная поддержка от генерала Корнилова и Добровольческой армии, а в ферганском анклаве надежда была только на повстанческие соединения Мадамин-бека и Константина Монстрова да на ташкентские воинские подразделения. Их-то цесаревич и предложил тайно направить в тыл противника, дабы испытал он прелести бытия между молотом и наковальней. Предлагалось повторить суворовский переход через Альпы в форме перехода через тянь-шаньский Александрийский перевал в Ферганскую долину. После тщательной проработки операции с топографами и проводниками Зайцев одобрил план, хотя и со скрипом – рисковать цесаревичем не хотелось, но, с другой стороны, цесаревичу и вообще новому императорскому дому нужен авторитет и всенародная любовь. Без личного героизма сие не зарабатывается» [3, с. 20]. Как известно, небесный поход через Александрийский перевал продолжался для каждого всю жизнь.

Также архетипические символы связаны с мифологическими и фольклорными образами. Так, в рассказе «Александрийский перевал» особое место занимает образ коня: «Казалось, что конь, рыжая бестия, не касается земли копытами, а летит, как огонь, влекомый ветром. Полноте! Это не конь летел, а сам Александр, превратившись в кентавра, подминал веселыми копытами землю, отбрасывая назад ее шматки, а из груди его вырывалась вдохновенная песня войны. И палаш в правой руке, и пика сбоку были не оружием, а продолжением его рук, каравших врага» [3, с. 47]. Так показан нам

представитель императорского рода Романовых, который в силу обстоятельств не может пока претендовать на престол, что подчеркнуто в номинации «князь Искандер». Но сразу же возникает аналогия с самым любимым конем Александра Великого Буцефалом, который, по последним данным, мог быть именно «рыжая бестия»: «бронзовое навершие с изображением коня, которое показывает, как возможно выглядел Буцефал Александра Македонского» [13]. Кроме того, в этой статье указывается, что «у генерала Корнилова был вороной ахалтекинец, когда в одном из боев в 1917 году во главе Текинского конного полка он попал в засаду, туркменский аргамак спас его. Лошадь была ранена, но вынесла хозяина из-под огня, и только после этого пала замертво» [13]. Как мы уже упоминали, герой с таким именем играл важную роль в повести «Чалма Искандера (Альтернативная история)». Кроме того, происходит соположение архетипических и национальных символов, поскольку в мифологических представлениях конь «играет важную роль во многих мифологических системах Евразии. Является атрибутом (или образом) ряда божеств» [10, с. 545].

Таким образом, архетипические символы, представленные в проанализированных произведениях, можно соотнести с мифологическими и фольклорными представлениями, в частности, это образ коня.

Заключение

На основе проведенного анализа мы пришли к следующим выводам.

Методика анализа русскоязычной литературы, предложенная Н. Л. Лейдерманом, позволяет выработать методологию анализа, констатирующую диалогический образ мира, который, в свою очередь, конструируется «соотношением между национальным топосом и топосом всей страны», «соположением национальных архетипических символов», синтетическими жанровыми новообразования.

В произведениях В. Васильева «Чалма Искандера (Альтернативная история)», «Александрийский перевал» соотнесение среднеазиатского топоса с

топосом всей Российской империи иллюстрирует связь с предшествующей традицией, в частности, противопоставление двух столиц: Москвы и Петербурга, преобразованное в антитезу Петербург – Ташкент, и наполнение индивидуальным содержанием. Так, прием градации: Ташкент, Газалкент, Искандер позволяет показать «уезд», с которого начнется новая Россия. Альтернативное прочтение исторических событий, временные смещения свидетельствуют о формировании мифологического, фантастического целого.

Соположение архетипических символов с национальными сфокусированы в заглавиях произведений, соотнесены с мифологическими представлениями, насыщены фольклорными мотивами.

Таким образом, следует подчеркнуть, что методология анализа русскоязычной литературы должна опираться на такие категории, как образ мира, диалог культур, архетипическая символика, синтетические жанровые образования. Требуют анализа такие характеристики произведений русскоязычных писателей, как использование «инонациональных» вставных жанров, рокировка национальных сюжетных архетипов, в частности, перспективным представляется исследование животного эпоса в формировании диалогического образа мира.

Список литературы

1. Алимова Н.Х. План повествователя в новеллистике Р. Карвера //V Абаевские чтения. – 2018. – С. 333-337.
2. Андреев Д.Л. Железная мистерия. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 315 с.
3. Васильев В. Александрийский перевал // Звезда Востока. – Ташкент, 2016. – № 6. – С. 8-23.
4. Васильев В. Чалма Искандера (Альтернативная история) // Звезда Востока. – Ташкент, 2013. – № 4. – С. 76-96.
5. Голендер Б. Доктор Ясенецкий-Войно // Звезда Востока. – Ташкент, 2013. – № 4. – С. 133-137.
6. Грушецкий В. Человек синей эпохи // Андреев Д. Л. Роза мира. Метафилософия истории. – М.: Руссико, 1991. – С.283-286.

7. Казнина О.А. Евгений Иванович Замятин (1884-1937) // Замятин Е. И. Мы. – М.: Дрофа, 2003. – С. 5-25.
8. Камилова С.Э. Проблема личности в современном рассказе (на материале русских и узбекских рассказов) //Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2014. – №. 11-12.
9. Лейдерман Н.Л. Русскоязычная литература – перекресток культур // Филологический класс. – № 3 (41). – 2015. – С. 19-24.
10. Мифы народов мира. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 545-546.
11. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1989. – 924 с.
12. Оверченко У.В., Монисова И.В. Русская и русскоязычная проза в ситуации мультикультурности: опыт Казахстана // Вестник РУДН. Литературоведение. Журналистика. – 2020. – Т. 25. – № 2. – С. 234-246.
13. Осипова М. Ученые узнали, как выглядел конь Александра Македонского – Буцефал. [Электронный ресурс] URL: https://tjournal.ru/science/175843-uchenye-uznali-kak-vyglyadel-kon-aleksandra-makedonskogo-bucefal (дата обращения: 24.05.2022)
14. Султанов К.К. Русскоязычная литература как культурный феномен и объект исследования // Ломоносовские чтения. – М., 2016. – С. 154-162.
15. Тартаковский П. И., Каганович С. Л. Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе. – Т.: Фан, 1991. – 239 с.
16. Толстой А.Н. Сестры // Толстой А. Н. Хождение по мукам. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 14-236.
17. Эгамбердиева Г.М. Вопрос о своеобразии в образах //Филология и лингвистика. – 2018. – №. 2. – С. 1-4.

Камилова Саодат Эргашевна
Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

XX ВЕК ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОГО РАССКАЗА: ОПЫТ РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ

Аннотация. Статья посвящена динамике развития жанра современного рассказа в русской и русскоязычной литературе. Актуализирована проблема осмысления трагедийного опыта истории XX века. Выделяется травматический опыт постсоветского общества посредством создания образа человека-травмы в рассказах Л. Костюкова, Д. Галковского, А. Иличевского и С. Афлатуни.

Ключевые слова: современный рассказ, малая проза, русская литература, русскоязычная литература, авторская концепция, тематика, проблематика

Современная художественная литература активно переосмысляет уже канувший в небытие XX век. Данному вопросу посвящены исследования Каминской Е.М., Низамовой М.Н., Эгамбердиевой Г.М. [1]. Прозаики на страницах своих произведений пытаются передать травматический опыт своего народа, пересмотреть события прошлого через призму сегодняшнего дня, сегодняшних ценностей. Искания художников слова представлены в различных художественных и документальных жанрах. На сегодняшний день можно констатировать, что рассказ, роман и произведения с главенствующим документальным началом являются ведущими в освещении данного вопроса.

Так, современные рассказы о трагических событиях начала XX века, о Великой Отечественной войне и послевоенной жизни преисполнены апокалипсическим звучанием, где авторы с болью осмысляют судьбу целого народа. Осмыслению травматического опкта ребенка посвящена статья Балтабаевой А.М.[2] «Апокалиптические обстоятельства страшны в первую очередь не столько смертью физической, сколько смертью человеческой души

– отказом от любви, доброты, сострадания» [3, С.238.], - пишет в этой связи Н. Лейдерман.

Если говорить о теме судьбы русского народа, переосмысления исторического прошлого, то современная малая проза весьма активна в разработке данной проблематики. И здесь рассказ расширяет свои жанровые границы в плане содержания и формы, заимствуя романный признак – «осмысление действительности во всей ее полноте и многообразии, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи «организации» личности» [3, С.329-330], но сохраняя при этом «тезисно-дискретное мышление» (Андреев). К примеру, в рассказах «Верховский и сын» Л. Костюкова, «Святочный рассказ №2» Д. Галковского, «Воробей» А. Иличевского, «Как избавиться от сверчков» Г. Давыдова, «Красная директория» А.Кудашева, представлен индивидуальный авторский взгляд на судьбу русского народа в XX веке.

Оригинальна авторская концепция и в рассказе А. Иличевского «Воробей» [4]. Это метафорическая притча о связи времен, человеческих судеб вне движения, изменения и развития. Философская и национальная проблематики рассказа обусловили двучастность композиции. В первой части дана ужасающая картина голода 30-х годов XX века в России. Писатель создал обобщенный образ русского народа в то трагическое время посредством символических образов и знаков. В центре данной части произведения эпизод из жизни умирающей от голода русской семьи. Главная героиня Акулина – традиционный образ русской женщины в литературе – перенесшая все тяготы и лишения «страшных годов». Она олицетворяет русских женщин, сумевших вынести все и не сломаться. Именно она поведает страшную историю потомкам, пусть даже устно. Второй центральный образ этой части – умирающий Иван, символизирующий молодое поколение (Иван – традиционное русское имя), погибшее в результате продразверстки. Сюжетная канва первой части – убийство воробья, из которого ослабевшая Кулюша

сварит суп – перемежается описанием внутреннего состояния Ивана и Акулины, когда человек находится между жизнью и смертью.

Воробей в традиции русской культуры символ молодой жизни [5] в рассказе трансформируется в символ смерти. Эта трансформация происходит в момент описания состояния Ивана *«Вечером Иван непривычно долго оставался в ветреной холодной темноте. Его раскачивало на ветке, болтало нещадно, еле хватило сил в лапках удержаться. Ветер ерошил насквозь перья, он прятал голову то под одно крыло, то под другое, дышал в кожу, чтоб обогреться дыханием, но его так мотало на ветке, что приходилось откидывать для равновесия голову. Он изо всей силы хотел очнуться, вынырнуть, разодрать глаза на мать – без нее страшно, но вдруг ударил сильный порыв в спину, лапки разжались – и ледяная пустота накинулась и рассосала».* Перевоплощение Ивана в воробья несет концептуальную смысловую нагрузку, раскрывающую замысел автора: Воробей-Иван – младое племя погибает в самом начале жизненного пути. Мы видим некую оборотную сторону символа, ее трагическое звучание.

Образ черного силуэта – конного Копылева также символичен. Он олицетворяет новую власть, жестокую, беспощадную и равнодушную. Примечательна в этом плане, ситуация, когда недремлющий Копылов появился во время похорон маленького Сережи: *«Показался от села верхом. Подъехал равнодушно. Иван, не дожидаясь, вывернул кармашки. И сложил дулю. Нет, мол, у них зерен, сам глянь – ничего уже на поле нету».*

Реалистичность картин усиливает зловещий пейзаж. Ключевые метафоры и сравнения в описании природы: *«багровая степь, окровавленное солнце, ветер – мантия царя-убийцы, алая чернота».* Композиционный прием усиления позволяет натуралистически воссоздать чувство голода.

Сон Кулюши о рыбе не менее символичен. Рыба – универсальный знак Сущего, выводит к аналогиям: страдания Акулины сродни страданиям Иисуса.

Повествователь заинтересованно и сочувственно пересказывает историю Акулины, обрывочные, рванные синтаксические конструкции, резкая смена

разнородных кадров, зловещей цветописи и психологической надрывности превращают пересказ в своеобразный поток воспоминаний.

Переход ко второй части характеризуется протокольно-деловой речью, изложением в хронологии судьбы Акулины и появлением повествователя как действующего лица. Вторая часть – это уже другой временной план. Резкий переход от третьей формы к первой позволяет выстроить экзистенциально-мотивированное письмо. Появляются новые образы, центральные из которых Зерно (библейский символ, означающий, что зерно умирает в земле, чтобы прорасти для новой жизни) и Просфора (символ памяти, поминания). Так, герой-рассказчик, поднеся к глазам четыре черных зернышка, увидел: *«Подводы с зерном из Ладовской Балки, Новоалександровки, Григорполисской станицы, со всего Ставрополя, с Кубани и Украины тянулись к железнодорожным станциям»*. Финальный образ, помог автору соединить две части воедино, вскрыв идею исторической памяти.

Таким образом, при изложении судьбы России в XX веке А. Иличевский в «Воробье» «внесюжетного» повествователя (1 часть) переводит в ранг действующего лица (2 часть). Помимо этого, герои рассказа представляют собой собирательные образы поколений ушедшей эпохи и метафизических образов Рока, Памяти, Смерти, Судьбы и т.д. Все это позволяет выстроить объективно-субъективное восприятие излагаемого материала, выстроить модель связи времен, неразрывности исторической памяти, осмыслить национальную проблематику в новой системе координат при учете традиционного видения событий прошлого.

Русскоязычная литература Узбекистана также обращается к драматическим событиям XX века, пытаясь осмыслить историю в неразрывной связи прошлого и настоящего. Показателен в этом плане рассказ С. Афлатуни «Проснуться в Ташкенте» [6], который репрезентирует эту тему с точки зрения национальной принадлежности. Здесь следует отметить, что творчество русскоязычного узбекского прозаика и поэта Сухбата Афлатуни является, на наш взгляд, синтезом европейских и восточных традиций художественного

письма. Он, как и другие писатели иноэтнокультуры (термин Э. Шафранской), «выступая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями: «своей» и «иной», выступая *референтами* нерусской этнической культуры» [6,С.5], становится своего рода «мостиком» в создании общечеловеческих ценностей, всемирной культурной памяти.

Рассказ «Проснуться в Ташкенте» многопланов и отражает сразу несколько тем: судьбу еврейского народа в годы Второй Мировой войны, тему национальной идентичности, тему одиночества и сиротства в современном мире, тему памяти.

С. Афлатуни прибегает к той же стратегии в связях «автор-повествователь - герой», что и А. Иличевский в рассказе «Воробей». Однако эта связь при выборе формы повествования структурно меняется с точностью наоборот. Если в «Воробье» А. Иличевского «внесюжетный» повествователь сменяется действующим персонажем, то в рассказе «Проснуться в Ташкенте» С. Афлатуни «рассказчика-героя» сменяет объективный повествователь, выдвигая тем самым на первый план исповедальное, субъективированное мировидение с элементами объективированного (сказового) письма. Автор реализует свой замысел на принципе взаимосвязи и взаимодействии тематических пластов, каждый из которых выявляет художественные перспективы и оттенки значений описываемого материала. Помимо этого, также наблюдается использование символических образов при использовании реалистических и фантастических форм отражения реальной действительности. Так, главная героиня Хава – символический образ, наделенный двоякой семантической структурой. С одной стороны, библейская аллегория на Еву – праматерь человечества, символ, свидетельствующий о неразрывности, тесной связи прошлого и настоящего. С другой стороны, Хава – собирательный образ праведника, божьего избранника, имеющего отличный от других внутренний мир, внутреннее зрение, где оптически увеличивается и гиперболизируется окружающая действительность, события, где есть особые отношения со временем. Примечательно то, что персонажи в рассказе дают ей полярную

характеристику: *«девочка-ангел», «…вампир, высасывающий заботу», «принцесса-ведьма»*. На левом плече у Хавы шестиконечная звезда и номер 7041. Как известно, шестиконечная звезда – символ еврейского народа. Порядковый номер можно расшифровать как 70-ый год нашей эры, время, когда впервые начали преследовать евреев; 1941 – время начала Великой Отечественной войны, а если перевернуть число, то 1407 – время, когда наибольшее число евреев было уничтожено.

Второй по значимости персонаж-символ – Люба Холоденко – певица, жившая на Кашгарке у акына и ставшая впоследствии акыном-сказителем истории судьбы своего народа. Примечательно, то, что этот образ появляется и в заключительном эпизоде рассказа, перевоплотившись в заключенную по имени Певица (обозначение ее имени-профессии с заглавной буквы не случайно).

На протяжении повествования то и дело упоминается о музыке Шостаковича (9 симфония). Как известно, эта симфония задумывалась как гимн победы над нацистами. Так еврейская тема тесно переплетается с темой нацизма, раскрывая судьбу еврейского народа сквозь призму исторической памяти.

Образ Ташкента – третий по значимости образ в рассказе. Ташкент – райское место, куда мечтала попасть Хава Зимницкая – заключенная. *«Этот город тепла и прекраснее которого не может быть ничего во вселенной. Город, где поцелуй пахнет пылью и соком граната, где нет ни голода, ни войны, а только бесконечный свет».* Образ Ташкента складывается как пазл, где каждый фрагмент имеет свою смысловую нагрузку. Так он представлен как место действия; как место эвакуации евреев (земля спасения); как святое место, место преклонения, памяти; как город света, исцеляющий своими дарами (знаки: земля, солнце, яблоки, виноград), как город - шеол, посмертное обитание душ, символ памяти; как город - хранитель истории.

Образ Дана Зимницкого – отца Хавы вызывает много вопросов, смущает два факта: Хава считает его работником юдентрата – еврейского Совета,

созданного фашистами для выполнения их приказов; супруга Леа считает, что он женился на ней, так как ненавидел свою мать, которая похожа на Леу, тем самым, желая матери отомстить. Имена Леа и Дан несут на себе библейскую символику и трактуют о сложности родственных связей, может, поэтому Дан видится противоречивой личностью – будучи заботливым отцом, он – пособник нацистов с одной стороны, и свято уверовавший в особую миссию евреев, с другой.

Таким образом, еврейская тема и тема памяти выступают в тесной связи и неразрывности прошлого и настоящего, и, отражая трагическую судьбу еврейского народа, поднимают вопросы преемственности, сохранения истории и памяти. При отражении этой тематики и выражении автоконцепции повествователь «говорит» от третьего лица, пытаясь быть непредвзятым и объективным.

Следующий блок тем – тема национальной идентичности, тема сиротства и одиночества – раскрыт при помощи формы «от первого лица». Повествователь здесь уже действующее лицо, сквозь призму сознания которого представлены «наболевшие проблемы» современности. Авторские и персонажно - рефлективные монологи репрезентируют тему национальной идентичности как одну из злободневных для постсоветского пространства. Автор старается держаться несколько в стороне, выстраивая дистанцию между собой и повествователем. Однако общая словесная организация текста, каждое предложение, иногда персонифицируясь, иногда приобретая косвенную форму - пометку, то и дело нарушают эту дистанцию: *«Сойдя с трапа в Ташкенте, я поймал себя на том, что мне хочется поцеловать землю. Пока выбирал место, толпа сзади занесла меня в автобус и, окропив незлобным матом, сдавила сумками, чемоданами и сонными детьми»; «голос Дана говорил, что это не желание, что они пригласят меня к себе, оплатят дорогу и повезут по всему Израилю. Потом голос Леи сообщил, что объявили начало регистрации и нужно идти. Потом голос Пальме стал произносить слова, которые произносят все нормальные люди при прощании, его голос звучал совсем близко,*

потому что Пальме решил обнять меня; от его спортивных объятий пахло потом и «Фантой». Потом голос Леи тихо просил забыть все, что она мне сказала; просьба была хрустко обернута в поцелуй, прошуршавший где-то возле уха, как неловко брошенный букет…». Таким образом, художественный текст иногда утрачивает художественную условность, тяготея к «дневниковым откровениям».

Главный герой обладает «билингвистическим советским полукровством» (Шафранская). Эта трагедия большинства современных людей, разрушивших семейные узы, родство. Процесс самоидентификации в данном рассказе болезненен. Рассказчик тоскует по матери и эта тоска – отдельный сюжет в произведении. Повествование о сложных взаимоотношениях отца с матерью перемежается рефлексией героя: *«Я сам не знал, кто я, то ли еврей, скрывающийся за узбекской фамилией, то ли узбек, скрывающийся за еврейской внешностью. Продукт советской межнациональной алхимии».*

Тема эмиграции пунктирной линией проходит сквозь ткань текста. Шишка – друг рассказчика, эмигрировав не находит счастья. Сюжетная линия о его судьбе проникнута ностальгическими мотивами: *«Все города чем-то похожи на Ташкент».*

Все три сюжетные линии базируются на композиционных приемах монтаже, контаминации и рассказа в рассказе. Не случайно экспозиция и финал рассказа представлена как кадры из кинофильма, где сознание героя-повествователя становится фильмом-размышлением над сложными вопросами бытия, а автор выполняет функцию оператора, избирающего лишь «свой» ракурс видения.

Если произведение С. Афлатуни – это попытка осмыслить судьбу еврейского народа в годы Второй Мировой войны с позиции «полукровки», то М. Вишневецкая в рассказе «Опыт принадлежания» [7] рассматривает эту проблему как человек, принадлежащий к еврейскому народу по рождению с одной стороны, и как личность, взращенная посредством русской культуры с другой. Помимо этого, М. Вишневецкой удалось расширить еврейскую тему до

глобальной, поднять вопросы не только о национальной самоидентификации, но и об ответственности человечества перед самим собой, о человечности в человеке. Но это «расширение» происходит не за счет «проповеднической» интонации, а за счет лично-авторских медитаций и интерпретации поданного материала.

Прием, выбранный автором – письмо к сыну – позволяет в наибольшей степени сконцентрировать внимание на идейном замысле рассказа, делая рассказ максимально экспрессивным и психологичным. Дистанции между автором и повествователем практически нет, это авторский монолог-рефлексия, перемежающийся событийной канвой, состоящей из двух историй – историей пребывания в немецком гетто Ревеки Левиной, бабушки главной героини (позиция повествователя) и историей непосредственно самой героини (позиция автора). На протяжении всего произведения лейтмотивом звучит фраза *«Рихтер идет! Рихтер идет!»*. Эта фраза звучит как предупреждение. Глагол несовершенного времени «идет» настраивает читателя на восприятие этой фразы в рамках настоящего времени. Рихтер – собирательный образ фашизма, нацизма. Включение в рассказ мини эпизодов о взрывах в Москве, Чечне, войне 80-х годов в Афганистане позволяет воспринимать цитату «Рихтер идет!» как символическую. Автор косвенно обобщает: зло наступает не только на евреев, чеченцев, афганцев, но и на всех, кто «другой».

Письмо-повествование представляет собой бурный поток мыслей, образов, ассоциаций. Так, словами «виновата» в рассказе начинается «духовная» история героини повествования. Героиня пытается ответить на вопрос – кто я? *(«Еврейка или гойка?; «Человек русской культуры с подпорченной пятой графой?»; «Человек мира?»).* С точки зрения религии, что приводит к столкновению двух религиозных опытов, осмысляется два опыта принадлежания: к русской культуре и еврейским корням, порождая в душе сложные противоречия. Мастерски вкрапленные в рассказ отрывки об отношении к евреям Иоанна Златоуст (4 век), Державина (18 век), Василия Розанова (20 век), Архимандрита Иустина (Поповича) (21 век) доказывают, что

этот вопрос так и не разрешился, более того отношение к евреям не изменилось. Рассказ выстроен в форме полемики автора, исполняющего функцию действующего лица и повествователя, который оказывается то «внутри», то «снаружи» повествования. Такой прием изменяет рисунок триады «автор-повествователь-герой», где исходной точкой становится авторское «я», вобравшее в себя и функцию автора, и функцию повествователи и отчасти функцию героя.

Интересна роль вставного микрорассказа о том, как в Англии провели опыт: детям дали пачку фотографий и попросили разделить по принципу «нравится / не нравится», что в итоге, дети *«…в стопке «нравится» собрали своих соотечественников, а в стопку «не нравится» - «чужаков»»*. Включение этого микро рассказа в повествование повернул еврейскую тему в иное русло, четко поставив вопрос о национальной розни на первый план: *«…Я думаю, что самое страшное на земле происходит от того, что в другом человеке легче всего заметить другое: нос без «переимочки», «мясистые губя, слова молитвы…»*. Здесь следует отметить, что этот вопрос «избегала» литература в XX веке, и современный рассказ вновь становится «первопроходчиком» в сложной и трагической теме. Так, М. Вишневецкой удалось расширить тему до глобальной проблемы – проблемы национальной розни и «вина» уже воспринимается как ответственность перед самим собой без национальных границ.

Интересен финал рассказа. Повествование заканчивается неожиданно: *«Артюх! Я, наконец, поняла, что хочу сказать напоследок. Ты – моя жизнь! И будь мне, пожалуйста, счастлив».* Оборванный финал позволяет уточнить не только адресата – письмо к сыну, т.е. письмо к будущему, письмо жизни, (тем более файл с письмом назван «Письмо ИЗ»), но и оставить открытой (незавершенной) систему авторских оценок, постулируя невозможность существования авторского идеала.

Таким образом, форма письма, расположение и соотнесенность вводных микросюжетов, акцент на авторском «я», полемика в два голоса (с одной

стороны почти обвинение христиан в катастрофе, и с другой – доказательство, что *«спасением еврейских детей занимались многие христиане»*) позволяет увидеть животрепещущие вопросы национальности, толерантности, нацизма в драматическом свете, хотя героиня не драматизирует собственное восприятие, а передает экзистенциальный, субъективный опыт.

Речевая ткань рассказа также композиционно организована. Так, в зависимости от характера композиционного приема меняется и художественная речь. Например, включение в текст выдержек из речей философов и священников, варьирование разнородными лексическими пластами, повторяющиеся уточнения, дополнения, возвращения, взятые в скобки, разговорные, сказовые интонации. Все это работает на создание особого психологического рисунка, когда фрагмент из истории одной семьи воспринимается до истории нации и шире человечества.

Суммируя вышесказанное, можно констатировать, что в рассказах, посвященных переосмыслению исторического прошлого, судьбе народа в XX веке, Отечественной войне, выделяется такой формат триады «автор-повествователь-герой» как объективно-субъективный. В данных текстах наблюдается соединение двух форм повествования – от третьего и первого лица. Повествователь выступает как «внесюжетный» субъект и как действующее лицо одновременно, сменяясь в одном тексте в зависимости от художественных задач. Героями рассказов являются синтетические образы, несущие на себе элементы субъективированного письма. Авторская позиция едва заметна, она проявляется посредством намека, подтекста, эмоционального тона. В рассказах подводятся итоги трагедийного XX века, где авторы прибегают к разновекторным способам осмысления ушедшей реальности, создавая собирательные образы поколений прошлой эпохи.

Все это позволяет выстроить объективно-субъективное восприятие излагаемого материала, выстроить модель связи времен, неразрывности исторической памяти, осмыслить национальную проблематику в новой системе координат при учете традиционного видения событий прошлого. Как в русских

рассказах данного проблемно-тематического поля, так и в рассказах русскоязычных писателей преобладает разочарование и критический пафос, взгляд на историю носит вариативный характер и осмысливается как драма и предопределение.

Примечания:

* Куприн И. «Воробей», Мамин-Сибиряк «Сказка про Воробья Воробеича…», С. Михалков «Непьющий воробей», К. Паустовский «Растрепанный воробей» и др.

Список литературы:

1. Лейдерман Н.Л. Крик сердца (Творческий облик Виктора Астафьева) // Урал, 2001, № 10. - С. 238.
2. Литературный энциклопедический словарь (Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П.А. Николаева).- М.: Сов. энциклопедия, 1987.- С.329-330.
3. Опубликован в журнале «Новый мир» 2005, №7. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/7/ili6-pr.html.
4. Афлатуни С. Проснуться в Ташкенте // Октябрь, 2008 №2. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/october/2008/2/af7.html (дата обращения 24.05.2022)
5. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в прозе XX-XXI вв.: Дис. …докт. фил. наук. – М., 2008. - С. 5.
6. Вишневецкая М. Опыт принадлежания // Октябрь 2002 №10. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/october/2002/10/vish.html. (дата обращения 24.05.2022)

Каминская Елена Михайловна
Кандидат филологических наук кафедры русского литературоведения, Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

ПОЮЩАЯ ГЛИНА СУХБАТА АФЛАТУНИ И ТРАДИЦИИ ОБРАЗА МАСТЕРА ПТИЦ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. На современном этапе изучения такого феномена, как русская литература Узбекистана особый интерес представляет система творческих связей между писателями разных поколений. Тема искусства в русской литературе Узбекистана имеет ряд специфических черт. В русской литературе Узбекистана наблюдается синтез традиционных для русской литературы тем, например, темы «отцов и детей» с характерными для восточной картины мира образами. Среди наиболее часто используемых образов – «базар» и «мазар». В рассказе Сухбата Афлатуни (Евгения Абдуллаева) «Бульбуль» на основе данных образов разрабатывается индивидуально-авторская модель мира. Сходства обнаруживаются между произведениями С.П. Бородина и С. Афлатуни в аспекте реализации писателями темы творчества, для которой характерен особый тип героя – Мастера птиц.

Ключевые слова: творческая лаборатория писателя, творческая преемственность, тема творчества, образ творца, реалии восточного быта, национальная картина мира, концептосфера писателя, образы-понятия «базар», «мазар», «чайхана», «соловей», «рыба», «бульбуль».

Одно из приоритетных направлений в исследованиях Литературоведческой школы Узбекистана – разработка общих и частных вопросов поэтики писателей, входящих в состав культурного и литературного феномена «русская литература Узбекистана». Пограничный характер данного феномена уже в самом названии – двустороннее влияние на протяжении XX века происходило на фоне активного культурного и литературного обмена

между Россией и Узбекистаном. Среди творческих деятелей, которые после знакомства с Востоком не только воплотили его в своих произведениях, но и связали с ним свою жизнь были Сергей Петрович Бородин (псевдоним «Амир Саргиджан») и Евгений Викторович Абдуллаев (псевдоним «Сухбат Афлатуни»). Творчество первого представляет русскую литературу Узбекистана XX века, творчество второго – современный этап развития феномена.

Обратим внимание на ряд специфических черт, характеризующих поэтику данных писателей в аспекте темы искусства и общих закономерностей, которые проявляются в процессе формирования образа героя-творца на уровне текста и метатекста. Речь идет об образе Мастера птиц, как определенного типа героя. Следует также обратить внимание на то, что выработка данного типа героя в творчестве С.П. Бородина происходила в 20-30-е годы XX века и соотносится с исканиями русских писателей XIX-XX веков, в частности, с образом мастера-творца как героя-интеллигента, появляющегося в прозе И.С. Шмелева, М. Пришвина, М. Булгакова, Б. Пастернака и др. В 30-е годы С.П. Бородиным было создано несколько произведений, где ключевая роль была отведена теме творчества и образу творческой личности. Причем, название одной новеллы – «Мастер птиц» перешло на уровень концепта и было включено в качестве концептуального ориентира в процесс интерпретации и оценки системы героев-творцов в творчестве писателя. Ключевой момент в понимании образа «Мастера птиц» – это его связь с родной землей. Подлинное творчество рождается из особого таинства, соединения личного с общей корневой системой. Творчество – созидание, сопричастность, сокровенный процесс.

Обратим внимание на то, что именно в новелле «Мастер птиц» С.П. Бородин разрабатывает идею диалогических отношений в аспекте творчества и шире – познания окружающего мира. Установка на диалог описывается не только подробно, с максимальной художественностью (живописностью), но и теоретически обоснованно. Этому посвящена третья глава: «А ведь разговор

существует не затем, чтобы произносить слова. Он должен двигаться, качаться, шуметь и гнуться на голосе, как на гибкой лозе. Должен, как ветер, раскачивать нас и гнуть, и вскидывать вверх, чтобы не осталось отдельных слов, как не видно на ревущем дереве отдельных листьев. Это был бы разговор!» [2, С. 252]. Особо выделим интересное для авторской характеристики диалогической ситуации определение: «Счастье – это возможность изъяснять события, как тебе хочется. Наделять речь собеседника словами, которые ты хотел бы от него услышать»
[2, С. 251]. Т.е. счастье – это свобода волеизъявления, свобода личностного самоопределения, свобода слова, свобода творчества. Счастье – это возможность слышать и быть услышанным. Диалогичность связана с пониманием в широком (герменевтическом) смысле, когда речь идет не просто о понимании слов в процессе диалога, а о согласии, как высшей точке общения (теория Г. Гадамера), когда на первый план выходит «открытость сознания и поведения человека» (теория М. Бахтина). Трактуя диалог как духовную встречу, М. Бахтин говорит о «согласии» как «важнейшей форме диалогических отношений».

Не просто понять смысл сказанного, а войти в атмосферу духовного родства и понимания. Следуя данному принципу, С.П. Бородин лишает героев собеседников языка. Герой-путешественник (этнограф) не владеет ваханским языком. Это дает ему возможность наблюдать за окружающими его людьми: «Я наделяю их речь теми словами, которыми хочется мне ее наполнить. Этим я счастлив». [2, С. 251]. В том, что герой не знает языка, не умеет разговаривать есть определенного рода первозданность, неискушенность. Герой – словно ребенок, для которого каждое изученное слово – шаг в познании мира и себя. А с другой стороны, герой – художник. Он рисует окружающий его мир таким, каким он ему представляется визуально. Отсюда столь подробное и красочное описание главных участников беседы: у одного лицо «похоже на витую морскую раковину, вокруг которой засохла пена», а борода такая круглая, что кажется будто лицо «крепко обинтовано серым войлоком». У другого – на лице

«нос вбит под лоб, а борода раскинута в стороны, как крылья распластанной птицы»
[2, С. 251].

«Молча я всматриваюсь в людей» – говорит герой-путешественник (этнограф). И это молчание тоже форма диалога. Герой словно считывает информацию с малейших деталей: одежда, обувь, труд, еда, песни, природа (и все это без единого слова, без каких-либо разъяснений!). Во многом позиция С.П. Бородина и его героя-путешественника-этнографа совпадает с теоретическими положениями Г. Гачева: «…И вот, чтобы изучение национального своеобразия протекало напряженно и дало больше результатов, исследователю, по-моему, полезно исходить из, так сказать, «презумпции непонимания» как рабочей гипотезы».[3, С. 18] Исследователь так поясняет свою мысль: «Но если я войду с трепетным ожиданием встретить неведомое, парализую свои привычные схемы, попробую превратить свой ум в tabula rasa (чистый лист), чтобы новый мир там беспрепятственно писал свои письмена, и буду вслушиваться – о! тогда больше гарантии, что я постигну здешний образ жизни и мыслей. Сказав себе: «Я не понимаю», – ученый всегда в итоге работы добывает более глубокое знание, чем сказав себе: «Я понимаю». Так что «презумпция непонимания» не только не ставит преграды реальному пониманию между народами, которое и так осуществляется жизнью, но имеет целью расширить это понимание, чтобы оно было более сознательным» [3, С. 19].

Хулькар – удивительное место. Через данный образ проходит концептуально значимая идея о «ноевом ковчеге»: «Люди живут в кишлаке Хулькар, никогда не переступая его предела». Это удивительной чистоты уголок, со своим течением времени в замкнутом пространстве скал. Их одежда – проста и незатейлива. Их язык, образ жизни – все сохраняется таким же, как и много веков назад. Традиции передаются из поколения в поколение. Ничто не может заставить людей из Хулькара «переступить его пределы». В этой самодостаточности прочитывается особого рода мудрость. Народ Хулькара напоминает легендарный народ Джан, описанный А. Платоновым в

одноименной повести («Мастер цветов» был написан в 1933 году, «Джан» – в 1934). Довольствуясь малым, народ Хулькара бережет то, что осталось от дедов и прадедов. Для народов святым является связь поколений (упомянем актуальный в данном случае термин «экология памяти», введенный Д.С. Лихачевым [4]).

Не деньги, не материальные блага радуют их, а незыблемость скал и природы, охраняющих Хулькар и его маленький народ. Не историческое время имеет важность для Хулькара, а самое простое, безыскусственное время биологическое, природное: «И каждый из них всю свою жизнь, изо дня в день, смотрит на этот зеленоватый каменный ковчег скалы. На тот рассеченный закатом хребет гор. Из поколения в поколение. Каждым повторены, со всеми подробностями, жизни предшественников, характеры предков, закинутых сюда снизу, может быть тысячу лет назад, о чем свидетельствует их язык, – на нем теперь говорит всего лишь несколько сотен человек в мире, – и деревянный павлин, по которому все еще, как лиловые бабочки, перепархивает закат…» [2, С. 252]. Главный труд маленького народа – оживление скал с помощью посевов. Живописная картина открывается герою-путешественнику: «Я вышел на холмы. Кусты раскинулись, как наседки над цыплятами, над коричневыми камнями. Голые горы, то восходящие мускулами уступов, то отсеченные, словно куски тела. И кое-где по скользкой их высоте пушились зеленые уступы трав. Не трав – посевов! Как взошел на их крутизну безземельный горец, да и плуг, и пару волов проволок на суровую эту высь? Не на орлах, на волах пахал! И если б в небе нашлась хоть горсть земли, он и небеса запахал бы» [2, С. 257]. В этих словах, которые «рисует» и «произносит» (в молчаливом диалоге с самим собой) герой-путешественник чувствуется не только восхищение, но самое главное – понимание самой сути, составляющей жизнь маленького народа, его самобытность. Это именно то, что А. Платонов называл «веществом существования», т.е. самая суть жизни. Созвучен данный сегмент из новеллы «Мастер птиц» и следующему высказыванию Д.С. Лихачева: «Природа по-своему «социальна». «Социальность» ее еще и в том, что она может жить рядом

с человеком, соседить с ним, если тот в свою очередь социален и интеллектуален сам. Крестьянин приласкивал землю и тем преобразовывал ее» [4, С. 55-56]. Ландшафт создается двумя культурами: культурой природы, «готовой освоить и прикрыть все, что, так или иначе нарушал человек» и культурой человека, «мягчившим землю своим трудом и «смягчавшим» пейзаж» [4, С. 57]. Источником для понимания героем-путешественником народа из Хулькара становятся категории нравственного характера, имеющие общечеловеческий статус. Д.С. Лихачев справедливо отмечает, что встреча двух культур (природы и человека – *Е.К.*) строится «на своеобразных нравственных основаниях» и обе культуры «как бы поправляют друг друга и создают человечность и приволье». В основе данных суждений также лежит идея диалогических отношений, а «человечность и приволье» – категории, которые входят в семантическое поле процесса понимания, наряду с бахтинским «согласием» и бородинским «счастьем» и ориентируют познающего на постижение и осознание общечеловеческих, нравственных ценностей.

В рассказе «Бульбуль» внимание Сухбата Афлатуни сосредоточено на мотиве творческой памяти, которая способствует личному и творческому преображению. Тонкими, едва осязаемыми нитями герой связан с родной землей, природой, традициями, верованиями (теория Космо-Психо-Логос Г. Гачева). Философия жизни восточного человека, основа основ восточной модели мира – базар. В него вписана жизнь героя. Здесь он рождается как творец. Важен момент творческой преемственности, причем, каждое последующее поколение творцов усовершенствует навыки предыдущего. Так, в творчестве С.П. Бородина создаются две линии творческой преемственности «отец-сын» и «дед-внук». Эти линии наследования творческой памяти актуальны и для рассказа Сухубата Афлатуни.

В рассказе «Бульбуль» отец героя – торговец глиняными игрушками-свистульками. Сын продолжает дело отца постепенно переходя от ремесленничества к скульптуре. Рассказ начинается со слов «он родился на

базаре…», что подчеркивает неразрывную связь героя с восточным укладом жизни. Момент рождения героя сопровождается мотивом звучащей или поющей глины. Когда к вечеру «глиняных воробьев» раскупили отец сам впрягся в тележку и повез жену в роддом: «Отец зажал в губах глиняную рыбу, издававшую милицейский свист, и бежал, разгоняя им встречных…» [1, С. 1].

Отец мальчика никогда не покидал границ базара. Этот мир для него по-своему уникален. Герой живет и мыслит категориями базара. Базар – модель мира, регламентирующая его жизнь и систему отношений. Для отца, не покидающего базар, только это пространство священно, правдиво. Философия базара в нем самом и является неотъемлемой частью отношений внутри рода. Наречен был герой именем «Бульбуль» – Соловей. Но не для того, чтобы петь и радовать дивным пением мир. Уникальное имя ребенка отражает дело всей жизни отца и должно впоследствии сделать сына продолжателем династии продавцов свистулек: «И свистульки с таким именем продавать легче будет. Как у Соловья свистульку не купить?..» [1, С. 1].

Момент рождения и выбора имени связаны с образами рыбы и птицы. Образ рыбы определяется через немоту (например, выражение «нем, как рыба») или сохранение в тайне какой-либо информации, некоего знания. Звукоподражание «буль-буль» может быть отнесено к воде, которая булькает. Рыба, открывающая рот, но не издающая ни одного звука, кроме плывущих по воде кругов и «булек» и соловей, который поет нежно, трепетно, выводя бесконечную трель, сливающуюся в звуке «буль-буль» противопоставлены друг другу. Равноценны данные образы в виде свистулек, которые поют-свистят вне зависимости от формы. Это уже тайна творчества. Она скрыта от чужих глаз в самом сердце базара.

Работа с глиной – это древнее искусство. Сам материал напоминает о первых днях сотворения мира и человека. В глине – память о прошлом. Работа с ней – особое таинство. Отец предан своему ремеслу и миру, частью которого оно является. Сын наследует от отца его дело. Отец предан своей земле и базару, а сын – своему отцу, его делу и всему, что составляет смысл его жизни.

Рос мальчик на базаре. Но и дом был недалеко: «у восточных ворот, маленький, тихий, с виноградником». В памяти героя осталась лоза, которую отец белил известью. «И Бульбуль стал расти на базаре. Дом он помнил плохо… Настоящим домом Бульбуля был базар, первыми игрушками – глиняные свистульки. И первой его музыкой…» [1, С. 1].

Маленький мальчик вслушивается в окружающий его мир. Он пытается почувствовать свое родное место, в котором теперь он будет расти и жить и которому посвятит себя без остатка. Музыкальные игрушки из глины – это часть жизни восточного базара, который ширится своим многоголосием. Базар – это настоящая музыка, симфония из звуков, запахов, множества судеб и историй. К пониманию глины герой приходит через музыку. Став частью музыкальной гармонии восточного базара, почувствовав силу многоголосия как единства в многообразии герой постигает смысл работы с глиной.

Его работа с глиной начинается в три года. Он – рыба и соловей. Он – Бульбуль, работающий с приарычной глиной. Вода в арыке поет – буль, буль. Это мелодия его творчества, это – его Имя. Вода музыкальным журчанием входит в его плоть и кровь, давая толчок для вдохновения, заставляя творить. Маленький мальчик лепил маленьких рыб, птиц и собак. Потеряв в четыре года мать, он узнал о том, что есть смерть и украшающие ее обряды. Он вылепил из глины мать и носилки. Игра с глиняными игрушками завершается прощанием с матерью, мальчик похоронил ее под кустом мяты возле арыка. Так начинается рождение скульптора. Музыкальные игрушки из глины, которые оживают и поют, если кто-то дует в специальное отверстие, словно вдыхает в них жизнь, дарит свое дыхание глиняной форме, чтобы стать с ней единым поющим организмом. Поющий кусочек глины – это возможность соединиться с тем первозданным чувством природы и с тем древним садом, которые не доступны более человечеству. Глиняная свистулька – вкус глины на губах, прикосновение к этой глине, робкое, чуткое становится особым творческим опытом для человека, пробуждает память о том, как эта глина стала

первоосновой мира, как была одухотворена и ожила под руками Творца. Дуя в глиняную свистульку человек вспоминает об оживающей и поющей глине.

Глиняные свистульки пробуждают в герое два таланта одновременно – к пению и скульптуре. Язык глины герой постигает через музыкальный строй: «И еще пела глина, любовь к которой он унаследовал от отца. С трех лет он лепил маленьких птиц, рыб и собак. Вначале показали сестры, как делать, потом сам начал, из приарычной глины. «Буль! Буль!» – пел арык. «Бульбуль!» – звал его отец. Бульбуль поворачивал обритую голову с чубчиком. Так стригли всех детей на базаре…» [1, С. 2]. Трагический момент в жизни героя – потеря голоса. После чего он вынужден продолжить работу с глиной и тем самым остаться в рамках семейных традиций. Отец убивает голос сына, принося некую жертву на алтарь их общего семейного счастья и спокойствия. Эти действия жестоки и неразумны, но они подсказаны вековыми традициями, связью между отцом, сыном, внуком. В жертве заложен мотив обмена или замены. Отдавая самое ценное в качестве жертвоприношения получают тоже нечто ценное, равноценное жертве. Живой голос сына переходит в глину и игрушки, которые делаются настоящим мастером своего дела.

Чтобы увидеть рыбу, понять ее красоту и услышать ее надо прислушаться к шуму воды, вглядеться в водную гладь. Пение соловья не скрыто от окружающих. Но и оно связано с тишиной и вечерней прохладой, проходя через которые соловьиные трели проникают в самое сердце слушающих. Рыба – музыка воды, соловей – музыка вечернего воздуха, напоенного запахом зелени, цветов. Уравнивает их работа творца, создающего шедевры из глины. Немота рыбы – проводник идеи творческого молчания, сохранения тайн творчества. Полет птицы – проводник мотива воспарившей в небо творческой мысли. Только в их неразрывной связи рождается подлинное произведение искусства.

Обратим внимание, что традиционный вид творчества – глиняные свистульки становится для героя естественной почвой для его творческого развития. Талант скульптора в нем пробуждается в тот момент, когда он

испытывает первое сильное потрясение. Потеря матери – это его личная боль и опыт. Он передал свои переживания глине, заставив ее говорить и плакать на языке своей утраты. В творческом плане – это опыт первой скульптурной композиции. Герой впервые, еще неосознанно пытается воплотить суть человеческой жизни, оставляя в глиняных изваяниях естественную, природную красоту.

Впоследствии ему будет сложно сохранить эти нюансы природной гармонии, приспособить их новому ритму жизни. Его творчество, выйдя за рамки базарной жизни и базарной философии осовременилось, стало ближе к государственным планам и заказам. Если в детстве он не выходит за магический круг базара и отец, преданный базару, учит его жить и смотреть на мир «изнутри базара», то вступив во взрослую жизнь скульптора он смотрит на базар «извне», не переступая его границ. Теперь его скульптуры, в соответствии с планом реконструкции, должны были стоять по одной у четырех базарных ворот. В самой идее нет ничего плохого. Четыре огромные фигуры торговцев должны были символизировать труд дехкан и ремесленников.

Но герою сложно начать работу, так как он не уверен, что между ним и базаром есть хоть какая-то связь. Со временем она стала почти неощутимой: «Пришел один раз – поглядеть. Все было чужим. Ничего не пело, не кричало, не радовалось…» [1, С. 7]. Да и сам герой стал другим. Из его жизни ушла простота и незамысловатость, ушла естественность и открытость в выражении чувств. Он «перерос» простоту базарной жизни, как ему казалось, навсегда выйдя за его ворота. И в этой другой жизни у героя есть все, что нужно успешному человеку. Он состоялся как скульптор, приобрел репутацию и стабильный доход. Сохраняется в его жизни и творческая преемственность: «Для души преподавал в училище, передавал навыки…» [1, С. 7]. Одна из его учениц Сунбуль (в переводе – «гиацинт») очень хорошо «понимала глину» и была его любимой ученицей, его музой и любовницей. Герою кажется, что он нашел настоящее счастье. Достиг гармонии, которая есть даже в созвучных именах: Бульбуль – Сунбуль. Гиацинт – цветок любви, счастья, верности и

скорби. Герой нарушает традиции, обманывая и оскорбляя семью своей изменой. Неожиданная развязка отношений – огромный самосвал, который вез шлакоблоки на стройку возле базара сбил Сунбуль. Этот знак подает герою базар, как хранитель памяти, мудрости предков.

Это событие возвращает героя в семью и направляет его в русло традиций и преемственности поколений. Такой трагический знак судьбы уже был в жизни героя, когда он сам стал жертвой обрушившихся на него, подобно каре небесной, строительных материалов на базаре. Первый раз герой был слишком молод, чтобы понять этот знак судьбы. Выжить ему помог отец, обменявший свою жизнь на жизнь сына и принявший смерть вместо него. Но герою не удается повторить этот «отеческий» обряд добровольной жертвы и оживить Сунбуль: «Он вышел из больницы и пошел по коридору, не замечая, что на нем рубашка Сунбуль. Его жизнь оказалась не нужна. Если бы он был человеком базара…

А может, наоборот, это базар так распорядился?... Может, это базар, уже почти не существующий, опять уладил по-своему…» [1, С. 9]. Только в этот момент приходит прозрение: все время базар незримо присутствовал в его жизни, наблюдал, направлял, был связующей нитью между ним, семьей и творчеством.

В финале герой выходит из больницы и видит ожидающих его жену и внука. Это новый путь, подсказанный вековыми традициями: связь между дедом и внуком также крепка, как и связь между отцом и сыном. Теперь скульптору будет кому передать свои знания, рассказать о музыке, которая таится в глине. Ведь это отцовское мастерство не было им забыто. В сложные моменты жизни он возвращался к глине, особенно, когда подвергались опале и уничтожению его скульптуры: «Через несколько лет все его творения исчезли… Он решил вернуться к глине. Стал лепить свистульки, игрушки, «бабайчиков». Сам не торговал, стыдился. Сын средний или жена» [1, С. 7].

Лейтмотивная линия рассказа основана на созвучии «базар – мазар», подразумевающих память о вечности, о смерти. Мазар оборотная сторона базара: «…Их хоронили на тенистом уютном кладбище, напоминавшем своей

скученностью базар. Только без шума и пения» [1, С. 3]. Базар как символ жизни и суеты сует, подобный громокипящему кубку, всегда находится рядом с прибежищем вечности – мазаром, покоящимся под сенью старых деревьев. В рассказе базар постоянно меняется. Только за одну жизнь героя прошло несколько реконструкций базара: «Отец помнил времена, когда базар был в два раза больше. А его отец, ставший при советской власти неграмотным стариком, застал времена, когда базар был огромным, до самого горизонта» [1, С. 3]. Герой становится очевидцем уплотнения и реконструкции базара: «Посреди базара соорудили фонтан с фигурами. Три женщины с блудливыми лицами держали птиц, яблоки и цветы. Чуть пониже женщин били струи» [1, С. 4]. Базар стал новым и чужим. Теперь на нем было просторно и между рядами можно было танцевать. Базар как зеркало эпохи, неумолимое в своей правдивости. В старину возле восточных ворот стоял минарет, с которого иногда сбрасывали блудниц. Базар чтит традиции семьи и рода и продолжает незримо следовать «букве закона», карая оступившихся. Дважды он наказал Бульбуля, забрав отца, который выторговал жизнь сына у «торговца смертью», заплатив за это самым ценным – своей жизнью и позже забрав Сунбуль. Отец в одежде сына – фигура глубоко трагичная, а герой, в платье Сунбуль смотрится комично, вызывая своим видом жалость и презрение. Его переодевание сродни театрализованному представлению. Отец, спасающий своего сына от смерти и дающий ему право на жизнь – фигура подлинно героическая. В ней торжество любви, мудрости и преданности традициям.

Классическая тема «отцов и детей» решается в духе преемственности поколений. Герой должен был выполнить свой сыновний долг перед отцом, став достойным преемником традиций, так как этот договор был скреплен особой печатью вечности на границе базара и мазара. Перерождение героя из мастера глиняных игрушек в скульптора проходит через женский образ, что также не случайно: подобно древнему Адаму герой пытается познать женское начало, смешав его с началом творческим, повторив при этом момент создания из глины человека, приблизив себя к Творцу. Ему не удается ни первое, ни

второе. Игрушки из глины не были живыми изначально, но оживали, так как Мастер птиц, подлинный мастер своего дела, Творец, чтящий и продолжающий традиции предков, придавал им совершенную форму, созвучную окружающему миру. Не чувствуя творческих сил и творческой почвы, герой идет практически на преступление, пытаясь заточить в глиняной оболочке живого человека, девушку-натурщицу Розу. Впоследствии у него появится похожее желание сделать у одной из базарных скульптур лицо Сунбуль. Оживающая и поющая глиняная игрушка противопоставлена, таким образом, безжизненным скульптурным изваяниям. Два полюса Творчества – молчание (в значении «silentium») или таинство творческого процесса, молчаливый диалог с миром, преображение себя через творчество и совершенно обратная сторона – молчание как немота и глухота, отсутствие творческого диалога и внутреннего монолога в их синтезе, невозможность выстраивания системы творческих связей и перерождения данной системы на более высоком духовном и душевном уровне. Важным для процесса творчества является выстраивание своей индивидуальной системы творческих координат и своего личного варианта творчества. Это процесс созидания, приобщения и приращения к миру, природе, традициям. Поэтому и Мастер птиц – это носитель сокровенного, тайного знания. Он – создатель птиц, учитель, знаток языка птиц. Концептуально важен образ-символ Древа-жизни или Вечного древа, посредством которого соединяются верх (небо, творческий полет мысли) и низ (земля, корневая система, творческая преемственность, связь с родом).

Подводя итоги, отметим следующее. Для русской литературы Узбекистана одной из концептуально значимых является тема отцов и детей и связанные с ней мотивы преемственности поколений, любви к родной земле и преданности традициям. Отсюда сложная система диалогических отношений как основы восточного уклада жизни. Наиболее актуальны две линии наследования – от отца к сыну и от деда к внуку. Существует немало примеров того, как тема отцов и детей синтезируясь с темой искусства переходит на мотивный уровень творческой преемственности, неотъемлемой частью

которого является связь с родной землей, традициями, с Памятью. Последний аспект может быть выражен через понятие «сад», а в личном творческом преломлении – через понятие «опыт сада».

Список литературы:

1. Сухбат А. Бульбуль // [Электронный ресурс] URL: // https://www.rulit.me/books/bulbul-download-446348.html (дата обращения 24.05.2022)

2. Бородин С.П. Мастер птиц // Бородин С.П. Собрание сочинений в 6 томах. Том 1. – Т., 1973.

3. Гачев Г. Ментальности народов мира. – М., 2008.

4. Лихачев Д.С. Земля Родная. – М., 1983.

Миркурбанов Насирулла Мирсултанович
Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА КОРЕЙСКОЙ ДИАСПОРЫ СНГ В ПОИСКАХ ОТВЕТОВ НА «ВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ»

Аннотация. Статья посвящена особенностям русскоязычной корейской литературы, условиям возникновения прозы корё сарам. Цель статьи актуальна: обратить внимание литературной и в целом культурной общественности стран СНГ и Южной Кореи на то, что сегодня в мире в полный голос заявила о себе литература корейцев, пишущих по-русски. Повесть Юлии Ли «Ребро» «Мой Восток» освещает синтез восточной и русской культур. Проза корейца Анатолия Кима, поражает своей душевностью и глубокой печалью рассказов, повесть Михаила Пака «Натюрморт с яблоками» в жанровом аспекте представляет собой авантюрную повесть, произведение Александра Кана «Эссе» посвящено философскому осмыслению места и роли человека. В исследуемом прозаическом сборнике ведущей темой можно назвать память.

Ключевые слова: современная проза, вечные темы, русскоязычная корейская литература, мировая литература, образно-эстетические представления, национальное мировидение, проза, поэзия, теория памяти, философская лирика.

Известно, что вся история мировой литературы, начиная с древнейших времен и до наших дней, может рассматриваться как история концептуальных образно-эстетических представлений о мире и человеке. Сложные и неразрывные связи человека с окружающим его миром, вечный поиск гармоничного сосуществования не только человеческих особей, но и всего остального на земле – всегда были предметом самого пристального внимания писателей независимо от времени и места их проживания на земле.

Интерес к проблеме «мир и человек» не возможен без обращения к национальной истории и культуре, ибо литература как часть культуры неизменно отражает специфику национального мировидения.

Мировоззренческая специфика корё сарам (в нашем случае – русскоязычных корейцев) во многом определяется своеобразием ментального сознания, сформировавшегося, в свою очередь, под воздействием главного, трагического события, называемого зловейшим словом – депортация. В произведениях русскоязычных корейских авторов чаще всего это страдальческий, иногда несколько гипертрофированный выплеск болезненного излома, вызванный совершенно несправедливым перемещением целого народа со своей исторической родины, каковой была для советских корейцев земля дальневосточная.

В некоторых случаях переосмысление места и роли корё сарам в современном мире, сопровождается несколько показным самоуничижением и некой рефлексией. И это совершенно неслучайно, так как в подсознании молодого поколения корейцев, уже родившихся за пределами Корейского полуострова генетически заложена боль и обида за те унижения и страдания, которые перенесли когда-то их предки.

Согласно теории памяти, она активизируется чаще всего в том случае, когда создаётся связь между следом, оставленным прошлыми переживаниями и новым чувствованием ситуаций и событий прошлого.

Ярким подтверждением сказанному выше содержание сборника прозы и поэзии корейских писателей «Невидимый остров», выпущенного алма-атинским издательством «Жибек жолы» в 2004 году*. Авторы литературных произведений, вошедших в красочно изданную книгу, представители корейской диаспоры некогда единого и огромного государства, в конце 90-х распавшегося на множество суверенных и не всегда дружественных между собой республик. Что же объединило под одной крышей или, образно говоря, на одном литературном острове, столь разных по таланту, возрасту, эстетическим воззрениям и социально-политическим взглядам писателей?

Прежде всего, это, как принято называть, русскоязычные корейские писатели, хотя, по-моему, правильнее было бы назвать их – русские писатели, корейцы по национальности**. Так как даже в быту, между собой, большинство из них почти не говорит, и не пишет по-корейски. Но не будем вносить сумятицу в устоявшийся терминологический ряд, пусть будут – «русскоязычные».

Во-вторых, и это очень важно, все произведения, вошедшие в сборник, начиная со старинных корейских баек и стихотворений выдающегося российского писателя, корейца Анатолия Кима, поражающих своей душевностью и глубокой печалью рассказов, уже покинувшей этот мир Генриетты Кан, небольшой, но очень насыщенной событиями, пронзительной повести «Натюрморт с яблоками» Михаила Пака, до эмоционального, поэтического по звучанию научного исследования Александра Кана «Эссе» – посвящены философскому осмыслению места и роли человека в этом бушующем и яростном мире людей. И ещё, сквозь все страницы сборника настойчиво и даже, в некоторой мере полемически заостренно, проходит мысль о памяти. Памяти национальной, генетической, исторической, которая как бы всегда была основательным стержнем единения для людей, оторванных от своих культурных корней, насильно согнанных с насиженных мест и потому несправедливо обиженных властями. Правда, по-разному в памяти всплывают картины прошлой жизни. В новелле Цой Ен Гын «Последняя пуля» до ужаса обыденно изложена трагическая картина существовании человека в постоянном страхе. Ощущение надвигающейся неясной, но какой-то неотвратимой беды передано писателем скупыми словесными мазками. Главного героя новеллы Ким Чун Себа, который был выского роста, хорошего телосложения, с крепкими мускулами. Жена Чун Себа, красавица Суни, всегда побаивалась его, хотя единственной радостью ее были сын и муж. Заканчивалась война 1945 года на Сахалине. Ушли японцы, пришли русские солдаты, но атмосфера страха не исчезала из города. В доме же Чун Себа страх и предчувствие беды поселились основательно. И если Суни пусть «дрожа от страха», всё-таки

ходила за водой вместе с сыном, то с мужем её было намного хуже: «Липкий страх никак не оставлял Чун Себа. Он постоянно боялся чего-то, боялся, что страшное случится именно с ним. И вот в одну из ночей в дом приходит беда в образе бывшего управляющего лесопилки.

Имя японца, до прихода русских, безраздельно распоряжавшегося судьбами вывезенных на Сахалин корейцев, мы так и не узнаем. Автор как бы подчеркивает, что беды и несчастия этой семьи не только результат омерзительных действий конкретного человека, хотя и это имеет место, но более значительно то, что в сознании главы этой маленькой и бесправной корейской семьи терпеть насилие и невзгоды, чинимые начальством любого ранга, в порядке вещей. Связано это не только с особенностями характера литературного героя, а скорее, с гнездящимся в самых глубинах генетической памяти восточного человека психологического табу, определяющего его поведение в обществе, формирующего основы национального менталитета. На востоке (не только в Корее) с молоком матери воспитывается уважение и покорность (обязательно с неким налётом почтительного страха) к старшим по возрасту, социальному положению, должностному статусу. Всякое нарушение этого правила считалось, да что греха таить, и сегодня считается попранием национальных моральных устоев, пренебрежением к традициям и обычаям предков. И потому в новелле раскрывается не столько противостояние японца-завоевателя с угнетенным и запуганным корейским рабочим парнем, а скорее жестокая внутренняя борьба Чун Себа с самим собой. Природная покорность и сговорчивость, обильно сдобренная извечным страхом перед власть предержащими, накрепко сидит в сознании пусть нелюдимого, но очень доброго здоровяка, который «чувствуя противную дрожь в коленках», «боязливо оглядываясь, стал послушно выполнять требования» бесцеремонно вторгшегося в его дом японца. И даже когда управляющий лесопилки грубо оттолкнул ребенка в сторону и обнял молодую женщину (жену Чун Себа – НМ), затем скрутив руки, повалил ее, возмущенный Чун Себ бросился к насильнику,но его остановило, ощущение, что он теряет сознание. А когда

японец пригрозил убить его «Чун Себ лежал и стонал, а потом стон превратился в плач, сперва тихий, потом громкий. … Чун Себ видел, как она (жена- НМ) боролась с насильником, как тот старался сорвать одежду с молодой женщины. Ребенок уже не плакал Угроза японца, словно парализовала Чун Себа… Развязка повествования трагична и неожиданна: хрупкая, боязливая Суни нашла в себе силы и выпустила в насильника две пули из его же пистолета и, не дождавшись убежавшего из дома мужа, на рассвете последней пулей убила себя. На память приходят строки из повести русского писателя Сергея Довлатова «Зона», где в одной из своих «бесед с издателем» он пишет: «Я понял, что величие духа не обязательно сопутствует телесной мощи. Скорее наоборот. Духовная сила бывает заключена в хрупкую, неуклюжую оболочку» и далее: «В охране я знал человека,к оторый не испугался живого медведя. Зато любой начальственный окрик выводил его из равновесия» [1]. Начальственный окрик японца сломил волю обладающего телесной мощью Чун Себа, превратив его в безвольное, дрожащее от страха за свою жизнь существо. Горько и довольно эмоционально восклицает по этому поводу писатель и литературный критик Александр Кан: «Что теперь мы можем сказать о корейском герое? Улучшил, украсил ли он галерею героев прежних? Конечно, нет. Эта вполне правдоподобная история человеческого унижения, и надо отдать должное автору, мужественно рассказавшему об этом, даёт нам нового героя, имя которому Страх» [2].

Неоднозначен человек. Многомерен и изменчив мир вокруг него. Выйти победителем из безнадежно критических обстоятельств – дано не всякому, но уйти из жизни добровольно не всегда грех, иногда это поступок очень сильного человека, убеждает нас писатель. И таким сильным человеком в новелле Цой Ен Гына оказывается покорная, забитая и боязливая Суни. Именно она победила Страх. Хрупкая, физически слабая женщина, оказалась морально сильнее мужчин, традиционно причисляющих себя к так называемому «сильному полу». И думается, что смысловая доминанта новеллы как раз в том, что действительно в мире «униженных и оскорбленных», забитых и запуганных

корейцев рождается новый герой, но это не пресловутый «Страх», как утверждает Александр Кан, а скорее собирательный образ женщины, жены, матери, последовательницы которой, найдут в будущем силы и возможности утверждать себя и свои нравственные принципы в этом неравном и совершенно несправедливом мире мужчин. Меняется мир – меняются и кореянки.

Национальная специфика и национальные особенности той или иной культуры – чрезвычайно сложная и достаточно скользкая тема, вызывающая море полярных мнений философов, литературоведов, критиков, политологов, историков – словом всех, кто берётся за исследование этих проблем. Боюсь, что я не в полной мере соответствую требованиям, предъявляемым мною самим к фигуре исследователя национальных проблем, а потому только коснусь некоторых вопросов, ни в коей мере не претендуя на безоговорочность своих выводов.

Отрывок из повести «Ребро», предложенный Юлией Ли называется «Мой Восток». Уже в самом названии есть что-то завораживающее, сакраментальное. Погрузив читателя в мир легенд и сказок Древнего Востока, писательница увлеченно и чрезвычайно убедительно «распутывает весьма прихотливую нить» своеобразного сплетения народов юго-восточной Азии, подтвержденный, по мнению Юлии Ли, «главным образом легендами и преданиями о мифических первопредках». Особой теплотой и доброй иронией проникнуты строки, посвященные манере изложения древними летописцами генеалогий корейских императоров. «Все эти истории – о доблестных воинах, праведных мужах, об удивительном и чудесном, естественно присутствующем в восточной словесной традиции, создавали волшебное чувство соприкосновения с чем-то настоящим…» [3]. Понимая и во многом принимая очарованность писательницы неспешным и мудрым течением восточного сказа, её желание напиться из чистого родника мудрости своей далёкой исторической родины, приобщиться к древним, и от того приобретшим непререкаемый авторитет мудростям, позволю себе заметить некоторую запальчивость автора в выводах. К примеру, Юлия Ли утверждает: «То, что на востоке несло радость и

благо, что полнилось светом и олицетворяло божественное начало, у славян выступало в виде «темных», демонических сил» [4]. Ну, прежде всего, зло остаётся злом, и на Востоке, и на Западе оно имеет противный человеческому естеству лик. Рядиться зло может в разные одежды, скрываясь под непредсказуемыми масками, но суть его остаётся неизменной, как для народов африканской Сахары, так и обитателей австралийской саванны, в том числе и жителей дремучих лесов среднерусской равнины. И потому мне очень трудно принять версию о том, что Белый Петух из восточных лесов, перебравшись к примеру, в лесные чащи псковщины, обернулся Диким Куром, злобным и коварным. Мне больше помнится Петя-петушок, золотой гребешок, задиристый и очень добрый защитник всяческой обиженной малой живности. Может всё-таки среднерусский Петя-петушок и Белый Петух с Корейского полуострова, несмотря на различный национальный акцент при кукарекании, очень похожи в своем стремлении оповестить мир о восходе солнца над землей, а, следовательно, оспорить кажущуюся, на первый взгляд, непохожесть символик славянских и восточных сказок.

Художественная концепция мира и человека, как известно, категория многогранная. Она находит своё воплощение в системе образов и стиле произведения, выражается в авторской позиции. Художественно воссоздавая характеры героев в реальных контекстах современной действительности, писатели стремятся раскрыть сферу «самочувствия» человека, включить в его личное сознание природный и вещный мир, представить человека как синтез материального и духовного, индивидуального и общественного начал.

Герои повести Михаила Пака «Натюрморт с яблоками», на первый взгляд, не задаются вопросами о смысле жизни на земле, о месте человека в этом коловращении, именуемым жизнь, они просто живут и любят. Любят своё дело, свою память о прошлом и практически не задумываются о будущем.

Фотохудожник Дмитрий Ли-Маров обретается в мире людей, но как-то по-своему, не демонстративно отгородившись от него. Столкновения с этим миром заканчиваются, как правило, не в пользу фотографа: то ему нахамит

жена друга, то привокзальный бомж, опасаясь конкуренции, пристанет с угрозами, а приняв по ошибке манекена в витрине магазина за живого человека, Ли-Маров попадёт в неприятнейшую историю, и, наконец, «четверо приземистых двуногих существ», от себя добавим, нелюдей, ограбят и жестоко изобьют, возвращавшегося ночью Дмитрия.

Но есть и другой мир, в котором он чувствует себя комфортно и уютно – это пространство его памяти. Именно там, в первозданности сохранились не только образы горячо и навсегда любимых им людей, но и ощущение безграничного счастья, испытанного Дмитрием в юности. Герой раз за разом возвращается в своё прошлое двадцатилетней давности и постоянно в памяти его всплывает лик талантливой фотохудожницы Эмилии, встреча с которой стала для Дмитрия главным событием в жизни. Она первая женщина в его судьбе, с ней будет связано самое искреннее и глубокое чувство, и его главное увлечение в жизни – черно-белая фотография. Впрочем, черно-белая фотография скорее не увлечение, а форма восприятия действительности героем. Ли-Маров, объясняя свою приверженность к этому виду искусства, говорит о том, что герой не может изменить черно-белой фотографии, так как только она способна передать глубину и пространство. И действительно, черно-белый оттиск не только воспроизводит некий фантастический контраст черного и белого цветов, помогающий рельефно высветить главный объект на снимке, но и даёт возможность зрителю самому домыслить и «до увидеть» скрытые на фотографии цветовые оттенки, и, как верно заметил заведующий отделом иллюстрации одного из журналов, куда принёс свои работы Дмитрий – это специфические фотографии, ориентированные на глубокую работу мозга.

Покидая Дмитрия навсегда, Эмилия оставила в память о себе старинный фотоаппарат Фуихтлендер и черно-белую фотографию с изображением трёх яблок, будто парящих в воздухе. И вот это фантастическое парение в воздухе трёх яблок и образ Эмилии, излучавший неизъяснимое таинственное свечение, стали ориентирами в творческих и жизненных поисках Дмитрия Ли-Марова-фотохудожника и человека. Писатель достаточно профессионально пользуется

богатой палитрой художественных средств, старательно вырисовывая художественные детали и пользуясь ими для передачи сложных граней характера героя, расставляя смысловые доминанты в произведении. Не только люди, но и вещи, предметы, окружающие Дмитрия, передают внутренние переживания героя, насыщают образ живыми красками, убедительно подчеркивая его индивидуальность. Так старинный фотоаппарат, неотъемлемый атрибут фотохудожника, ненавязчиво, но достаточно заметно и неоднократно появляющийся в тексте повести, стаёт относительно самостоятельным объектом изображения, перерастая рамки привычных функций. Дмитрий может рассуждать о нём мысленно, представив себе его на столике в кафе, рядом с чашкой дымящегося кофе. Герой думал о том, что фотоаппарат был что надо, крепкий ещё, немецкий «Фуихтлендер» одна тысяча девятьсот двадцать пятого года выпуска. Такой аппарат нынче представлял музейную редкость. А если бы даже к кому-то он попал по наследству, аппарат сей доставил бы ему немало хлопот, потому что был не так прост в обращении. Незаметно для читателя разговор о фотоаппарате перетекает в историю первой встречи Дмитрия и Эмили. Встреча это произошла, когда молодая женщина, с красивым загаром лица и рук, в джинсовых брюках и белой тонкой кофте, пришла снимать класс. Первое, что запомнилось герою - это её привлекательное круглое лицо, карие большие глаза, точеную шею, открытые изящные руки.

Вот ещё одна деталь, постоянно привлекающая внимание читателя – руки. Это деталь символ. Изящные руки привлекли внимание Дмитрия в электричке, и их обладательница Алина вошла в его уже довольно взрослую и неустроенную жизнь. А когда избитый, и сломленный морально Ли-Маров подумывает о веревке, которая завалялась возле ящика с картошкой, врывается женщина с испуганными глазами. Нежные руки женщины, заставили его опомнится и он с уверенностью ответил, что знал, что женщина придет.

Вещий сон накануне, где наш герой входит с прекрасной незнакомкой, очень напоминающей собой женщину из электрички, в сады Эдема, и первая

мысль после ночного пробуждения о том, что без помощи Алины ему не обойтись – всё это убеждает читателя – любовь вновь серьёзно и настойчиво постучалась к бедному и очень талантливому человеку русско-корейского происхождения Дмитрию Ли -Марову.

Метароман Анатолия Кима «Остров Ионы» не входит в сборник «Невидимый остров», изданный в Алма-Ате, но безусловная «генетическая» общность литературы корё сарам, отражающая некий «синдром странника», находящегося в постоянном поиске, как Истины, так и своей идентичности на этой земле, в романе «Остров Ионы» несомненно присутствует.

По мысли А.Кима – Каждое поколение, всякий человек должен найти свой Божественный Остров. Не всякий делает попытку его найти, но более печально, что, найдя этот остров, странник, жаждущий познать истину, на свой вопрос ответа не получает, или получает философский, что, практически, означает одно и то же. История литературы, что говорится, сплошь и рядом предлагает только случаи ответов-намёков, ответов-знаков, но расшифровать и разложить их по своим человеческим полкам, у литературных героев даже гениальных писателей не получалось. Не поддаются они земному осмыслению. Не получилось это и у героев Рабле, достигших своего острова и получивших на свой многосложный вопрос лишь одно слово, которое ни сам писатель в свое время, ни огромное количество учёных критиков за прошедшие почти пятьсот лет расшифровать до конца, а, следовательно, и понять, то ли не захотели, то ли не смогли.

Современники автора «Гаргантюа и Пантагрюэль» утверждают, что последними словами писателя на смертном одре были: «Я иду искать великое «Быть может». Кто знает, а не Божественные чертоги ли то единственное место, где можно получить исчерпывающие ответы на все волнующие человечество вопросы? Жаль, что и этот мой вопрос остаётся без ответа, пока…

В одном из интервью до выхода в свет романа «Остров Ионы» Анатолий Ким заметил: «…Сначала я писал о жизни, потом о смерти. Сейчас о

бессмертии. Я хочу наиболее полно осмыслить, что такое бессмертие. Я вижу его в составе нашей сущности – и физической, и духовной…» [5].

Герои нового метаромана писателя «Остров Ионы» отправляются на поиски далекого острова, где надеются найти ответы на «вечные философские» вопросы. В отличие от внешне скоморошьих проблем Панурга у персонажей мистико-философского повествования А.Кима вопросы достаточно приземлены и конкретны: о предназначении человека, о смысле творчества, о счастье. Но по ходу развития сюжета эти простые вопросы превращаются не столько в вопросы, сколько в размышления-диалоги некого Хранителя – Гения и писателя А.Кима, коему предназначено описать странствия группы «безсмертных», направлявшихся к Острову Ионы с Востока и Запада. Размышления эти о тайнах человеческого бытия и преодоления небытия, природе бессмертия духа и постижении вечности, первопричинах неблаговидных деяний и добродетелей человеческих, об истоках и сути творческого начала. Словом, роман-путешествие перерастает в мистико-философский роман, в широкое метафорическое отображение странствий Человеческого Духа в поисках Истины. Вопрос героя романа, писателя А.Кима, обращенный к Ионе в конце странствия уже на самом острове «…что ты приобрел для себя за три тысячи лет жизни, что получил от Господа своего, удалившись от всего человеческого мира?» [5], казалось бы, остаётся без ответа, но это только на первый и не вдумчивый взгляд. На самом деле ответ прозвучал. «Ты ничего уже не можешь сделать, - отвечает писателю Иона, - вот в чем дело. Ты взял, да и умер. Ты не можешь своими руками ни к чему прикоснуться. Ни червяка с моего затылка снять, ни золота ухватить, которое я готов был тебе отдать. Твои руки не прилежат ни к чему в этом мире, ничего не смогут удержать. И напрасно ты явился ко мне». Само наказание Ионы Всевышним на последних страницах романа очень смахивает по форме на наказание Прометея Зевсом. Правда, сознательно или нет, Анатолий Ким низвел здесь греческую трагедию до фарса: орел, клюющий печень Прометея превратился под пером писателя в червя, грызущего выю Ионы. Все остальные

атрибуты олимпийской казни налицо – это и далёкий остров в океане на краю современной Ойкумены и нераскаявшийся, но притворившийся божий ослушник. Повторюсь, это своеобразная реминисценция, превратившаяся из трагедии в комедию, ироническая калька Зевс-Прометей – Орёл, клюющий печень. А на вопрос писателя, обращенный к Ионе о смысле жизни, звучит ответ, по сути, напоминающий ответ Оракула Божественной Бутылки из романа Рабле. Иона отправляется на тюленье лежбище, продолжать своё унылое и, как видится читателю, бессмысленное существование. В чём смысл путешествия героев в пространстве и времени? К чему в конце концов приходят персонажи романа? В пустоту? Мир людей на самом деле не совсем такой, каким видится нам. Он полон неожиданностей-, утверждает А.Ким, - в нём извечно сосуществуют рядом, не пересекаясь совершенно разные параллельные миры. Время не движется в этом мире прямолинейно – оно зигзагообразно и спиралевидно, так как позволяет вернуться человеку в тот или иной уже, казалось бы, давно ушедший или ещё не наступивший временной отрезок.

Всё надо начинать сначала, лишь в другом обличье, ничто в жизни не имеет основательности, ибо всё трансформируется и неизвестно по каким законам. Но есть общая великая святыня у всех времен и народов, которая является созидающей, примиряющей и жизнеутверждающей силой – это любовь.

Великий Кусиреску, почтовый голубь, через века и миры пронесший в своём крохотном сердце не только души, но и чувства влюбленных, освобождает Иону от злосчастного червя, и распространяет вокруг себя ауру добросердечия, делится со всеми любовью. «Таким образом, - заключает автор романа, - треугольный калейдоскоп любви опять повернулся, и в нем образовался новый цветистый узор». А значит, всё было не напрасно, мир движется согласно извечному закону природы, установленному Всевышним, жизнь продолжается и «всё опять повторится сначала».

В одном из своих интервью, Анатолий Ким утверждал: «Каждое моё новое произведение – это новый эксперимент и формы, и содержания, и философии» [6]. На мой взгляд, метароман «Остров Ионы» состоялся, как эксперимент в своих довольно удачных, а иногда и не очень попытках ответить на сложные философские вопросы бытия.

Чудесный дар воображения, не боящийся игры символов, удивительная проницательность земного, «детального» зрения, дерзкий, чуточку озорной блеск афористичной и глубоко философской мысли, изменчивая пластика тональных переходов – всё это позволило известному русскому писателю, корейцу по национальности Анатолию Киму высветить лучами художественного слова сложнейшие гуманистические проблемы.

В небольшом по объёму докладе трудно даже просто перечислить всех русскоязычных корейских писателей СНГ, а затронуть хотя бы вскользь проблемы и темы, отраженные в их произведениях, задача непосильная даже для объёмной монографии. Цель моего сообщения скромна, но и в то же время чрезвычайно актуальна: обратить внимание литературной и в целом культурной общественности стран СНГ и Южной Кореи на то, что сегодня в мире в полный голос заявила о себе литература корейцев, пишущих по-русски. Она имеет свои специфические особенности, свой уникальный творческий почерк, развившийся в результате взаимодействия многих факторов и потому сегодня «Литература современных корейских авторов, по мнению Александра Кана, выступает, – как совокупность форм выражения мнемонической природы человеческого существования». Возможность свободно пересекать границы государств, знакомится напрямую, так сказать из первых рук, с историей, культурой и литературой своей исторической родины, позволила многим талантливым писателям корейской диаспоры по-новому взглянуть на своё творчество, увидеть новые горизонты художнических поисков.

И это не замедлило сказаться. Сегодня появился целый пласт литературно-критических работ, посвященных различным проблемам, отображенным в литературе корё сарам, как в странах СНГ, так и в Республике

Корея. Это многочисленные статьи в литературных журналах, научных сборниках, доклады на различных международных конференция, семинарах и дискуссиях и, наконец, серьёзная, объёмная по охвату фактического материала, очень своеобразная по манере изложения, и чрезвычайно оригинальная по критическому взгляду на проблемы монография, уже не раз упомянутого мной, талантливого писателя и критика-литературоведа Александра Кана – «Книга белого дня».

И всё-таки, это начало пути. Необходимо ввести в учебные планы всех факультетов и отделений корееведения на территории СНГ и Кореи не только специальные курсы и факультативы по русскоязычной литературе корейцев, но и создать учебники, учебные пособия, хрестоматии по этой дисциплине, привлекая к этой работе ведущих специалистов –литературоведов в этой области и самих писателей-корейцев. Правда. Мысль моя не нова, об этом уже писал в своей книге «Ушедшие вдаль» Владимир Ким [7], говорят и пишут об этом все потомки депортированных корейцев, но чисто по-русски: «а воз и ныне там». Боюсь, что потомки нынешних коре сарам через поколение могут забыть и то уникальное явление, называемое сегодня «русскоязычная литература корейцев». Вспомним Державинское: «Река времен в своём теченье, // Уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья…» Говорят, рукописи не горят, но иногда теряются, причем – навсегда …

Примечания:

* Творческое объединение «Огни рампы». Невидимый остров (проза и поэзия корейских писателей), Алмааты,» Жибек жолы», 2004.- 458 с. Все цитируемые художественные тексты, кроме специально оговоренных, приводятся по данному изданию, в скобках в тексте статьи указываются страницы.

** В одной из приватных бесед с писателем Владимиром Кимом (Ёнг Тхек) из его уст прозвучало новое, на мой взгляд, интересное определение «писатели корейского мира». В какой мере этот термин приживётся, покажет время.

Список литературы

1. Довлатов С. Зона: записки надзирателя. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2018. – 224 с.

2. Кан А. Книга белого дня (Литература корейцев СНГ в поисках утраченной идентичности). [Электронный ресурс]. URL: https://koryo-saram.site/kan-aleksandr-kniga-belogo-dnya-literatura-korejtsev-s-n-g-v-poiskah-utrachennoj-identichnosti/ (дата обращения 29.05.2022)

3. Миркурбанов Н. М. Художественная концепция мира и человека в прозе русскоязычных корейцев. [Электронный ресурс]. URL: https://koryo-saram.site/mirkurbanov-m-n-hudozhestvennaya-kontseptsiya-mira-i-cheloveka-v-proze-russkoyazychnyh-korejtsev/ (дата обращения 29.05.2022)

4. Ким. А.А. Я пишу о бессмертии // [Электронный ресурс]. URL: http://moloko.ruspole.info/node/46 (дата обращения 29.05.2022)

5. Ким А.А. Остров Ионы: Метароман, повесть. -М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 557 с.

6. Литературная газета №39-40. [Электронный ресурс]. URL: https://lgz.ru/article/N39-40--6244---2009-09-30-/ (дата обращения 29.05.2022)

7. Владимир Ким (Ёнг Тхек). Ушедшие вдаль. [Электронный ресурс]. URL: https://koryo-saram.site/vladimir-kim-yong-thek-ushedshie-vdal/ (дата обращения 29.05.2022)

Низамова Мунира Низамовна
Кандидат филологических наук, и.о. профессора кафедры русского литературоведения Национального университета Узбекистана

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО «ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РОМАНА» (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Д. МИТЧЕЛЛА «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС»)

Аннотация. Объектом рассмотрения в статье являются жанровые особенности «полифонического романа» современного английского писателя Д. Митчелла. Анализ тематики, композиции и хронотопа романа «Облачный атлас» позволяет сделать вывод о том, что в нем реализованы отдельные художественные приемы поэтики постмодернизма. Митчелл создал новую жанровую разновидность постмодернистской прозы – «полифонический роман».

Ключевые слова: жанр, постмодернистская эстетика, неовикторианство, секстет, полифонический, аллюзия, интертекстуальность, децентрация.

Проблемы развития и трансформации жанров все чаще становятся объектом исследования отечественных литературоведов. В частности, в работах С.Э. Камиловой [4], А.М. Балтабаевой [5] рассматриваются различные аспекты развития жанров рассказа и повести в русскоязычной литературе Узбекистана; жанровые разновидности современного романа исследованы в статьях В.И. Пулатовой [11], А.Н. Ротанова [12].

В настоящей статье рассматриваются жанровые особенности «полифонического романа» современного английского писателя Д. Митчелла. Специалист по английской и американской литературе Дэвид Митчелл (David Mitchell, род. 1969), принадлежит к числу писателей, творчество которых основано на постмодернистской эстетике, предполагающей наличие специальных филологических знаний у авторов (У. Эко, Д. Фаулз, Дж.Р. Толкин, Т. Пинчон, Дж. Барнс, М. Данилевский, М. Кундера). Филологическое образование во многом определило художественные особенности прозы

Митчелла, индивидуальный стиль писателя. Начав писать в период наибольшей популярности постмодернистской эстетики, Митчелл занял свое место в ряду британских писателей-постмодернистов: Д. Барнса, П. Акройда, М. Эмиса, Й. Макьюэна, Г. Свифта, С. Фрая. Публикация каждого нового романа Митчелла вызывает живой интерес не только у читателей, но и литературоведов, критиков; интерес прежде всего вызывает экспериментальный характер книг. Писатель экспериментирует с жанрами, сюжетом, композицией, его текстам свойственно широкое использование аллюзий, пастиша [14].

Идея написать роман, состоящий из нескольких повествований, которые завершались бы в обратном порядке («…my idea was to write a novel whose narrative would be returned to, and completed in reverse order») возникла у Митчелла еще в годы учебы в университете [7]. Идея была реализована в романе «Литературный призрак» (Ghostwritten, 1999), действие которого разворачивается в Азии, перемещается в Европу и завершается в Америке. В этом романе представлена и оригинальная форма, свойственная многим следующим произведениям Митчелла: рассказанные разными рассказчиками девять историй, пересекающиеся и образующие единое целое [14].

К этой форме Митчелл вновь обратился в романе «Облачный атлас» (2004), состоящего из шести самостоятельных историй: «Тихоокеанский дневник Адама Юинга», «Письма из Зедельгема», «Периоды полураспада: Первое расследование Луизы Рей», «Страшный Суд Тимоти Кавендиша», «Оризон Сонми-451», «П'реправа возле Слуши и все ост'льное». Структура романа подсказана музыкальной формой секстета, исполняемого шестью инструменталистами или вокалистами. Главное в этой музыкальной форме – ее цельность: взаимосвязанность частей секстета, которая достигается обязательным наличием всех шести инструментов или исполнителей музыкального произведения [13]. Слово «секстет» встречается и в тексте романа: композитор Роберт Фробишер создает секстет «Облачный атлас» (часть 2, «Письма из Зедельгема»), в будущем люди празднуют не Рождество, а Секстет (часть 5, «Оризон Сонми-451»).

Роман построен по схеме композиции секстета: каждая часть представляет один из инструментов этой музыкальной формы. Каждая из шести частей «Облачного атласа» написана в своем жанре, в каждой – своя тематика, свой герой, особая, присущая только этой части повествовательная техника, как в партии того или иного инструмента в секстете. Истории связаны друг с другом с помощью героев; по замыслу Митчелла, они – перерождение одной души, что подтверждается наличием у каждого из них родимого пятна в форме кометы. Эту идею автор реализовал с помощью сюжетного хода: каждый герой-рассказчик знакомится с историей жизни предыдущего. Дневник Адама Юинга читает Фробишер, письма которого попадают к Луизе Рей, ее книгу о расследовании печатает издатель Кавендиш, по книге которого поставлен фильм, который смотрит Сонми-451, последнее интервью которой оказывается в руках пастуха Закри.

Первая часть «Облачного атласа», «Тихоокеанский дневник Адама Юинга», переносит читателя в XIX век. Это дневник молодого человека, нотариуса, возвращающегося из Австралии в США. Описание путешествия, событий, происходящих на борту парохода «Пророчица», тщательно зафиксированных Юингом в дневнике, позволяет сравнить эту часть с жанром приключенческого романа. Исследователи отмечают, что в основу первой части легли произведения Д. Конрада и Д. Дефо, сам автор признавался, что писал ее под впечатлением от книг Г. Мелвилла [7]. «Тихоокеанский дневник…» имитирует жанр приключенческого романа, приобретшего необыкновенную популярность в зарубежной литературе второй половины XIX века, а в Англии органично вписавшегося в викторианскую литературную традицию. Об этом свидетельствуют: тема морского путешествия, изображение экзотических стран и описание уклада жизни местного населения, динамичный сюжет с неожиданными поворотами, мотив тайны, проблемы колонизации, рабства. Сближает с приключенческим романом и форма первой части – дневник путешествия, и мотив найденной рукописи (записки Юинга впоследствии найдет и опубликует его сын), и деление персонажей на «героев» и «злодеев».

Типичен для приключенческого романа и образ Юинга: благородный молодой человек, остающийся преданным высоким идеалам даже в самых сложных жизненных перипетиях. Образ Адама Юинга создан в традициях романа воспитания, популярного в викторианской литературе: испытания, выпавшие на долю героя, меняют его характер, формируют взгляды, он определяется в выборе жизненного пути: считая своим долгом бороться за освобождение рабов, Юинг присоединяется к движению аболиционистов. Российские исследователи В.С. Приходько и А.Т. Худикова, указывая на эту особенность «Тихоокеанского дневника…», определяют его как неовикторианский роман: «Описывая процессы взросления и изменения личности, викторианские романисты чаще всего прибегали к жанровым образцам романа воспитания – это жанр по природе оптимистический, показывающий рост человека, обретение им жизненного опыта и места в жизни» [10, с.122].

По форме эпистолярной является вторая часть «Облачного атласа», «Письма из Зедельгема». Это письма талантливого композитора Роберта Фробишера, оставшегося без средств после ссоры с отцом. Чтобы избавиться от кредиторов и иметь возможность написать задуманный им секстет, Роберт становится секретарём известного композитора Вивиана Эйрса. Связаны между собой первая и вторая истории «Облачного атласа» дневником Адама Юинга, случайно обнаруженного Фробишером в библиотеке Эйрса. В отличие от дневника, письма Фробишера имеют адресата – его друга Руфуса Сиксмита. Также в этой части указаны точное время и место действия: вторая половина 1931 года, шато Зедельгем и город Брюгге в Бельгии.

В популярных в XVIII веке романах эпистолярная форма использовалась, чтобы подчеркнуть реальность описываемых событий, в XIX веке – для придания архаичности описываемым событиям. XX век внес изменения в традиционную форму романа в письмах, и эта «форма используется как один из приемов для создания многослойного модернистского и постмодернистского текста, либо служит удобной оболочкой для текста» [3, с. 328]. Митчелл использует эпистолярную форму как один из таких слоев произведения; в то же

время письма воссоздают историческую реальность. Рассказ о событиях жизни Фробишера построен в традициях плутовского романа: повествование ведется от лица героя, человека незаурядного, романтичного, тонко чувствующего, но и ироничного, не без хитринки. Создав свой секстет, гениальное музыкальное творение, Фробишер кончает жизнь самоубийством: он хочет «остаться музыкой, чем дожить до немощной старости» [6, с. 633].

В ином ключе решена третья часть романа, «Периоды полураспада: первое расследование Луизы Рей». Дочь известного американского журналиста Луиза Рэй узнает от Руфуса Сиксмита о махинациях «Приморской корпорации», скрывающей от общественности ошибку, допущенную при строительстве реактора атомной электростанции. Луизе и ее товарищам Сиксмиту, Джо Нейпиру, Айзеку Саксу необходимо получить доступ к отчету комиссии, давшей разрешение на запуск реактора, и таким образом предотвратить катастрофу. Третья часть содержит в себе черты детектива: это мотив тайны, которая должна быть раскрыта героиней; в ходе расследования постепенно обнаруживаются неизвестные ранее факты. Как в традиционном детективе, в этой части две сюжетные линии: конфликт преступника и жертвы (здесь это «Приморская корпорация» и жители городка Буэнас-Йербас, рядом с которым построена АЭС) и конфликт преступника и расследующего преступление («Приморская корпорация» и Луиза Рэй). В традиционном детективе обычно нарушается хронология, действие нередко возвращается в прошлое, чтобы восстановить ход событий, поэтому сюжетные линии должны пересекаться.

Исследователи определяет жанр третьей части романа как триллер. Как и в триллере, здесь превалирует настроение тревожного ожидания (английское слово *thrill* означает *трепет, волнение*); действие линейное; сюжетные линии не пересекаются. Согласно определению Т.В. Дьяковой, в триллере «действие находится между прошлым и будущим, стремится к развязке; чувство тревожного ожидания у читателя возникает вследствие невозможности предсказать дальнейший ход событий; финал произведения зависит от

личностных качеств, знаний, умений и навыков главного героя; использование элементов других жанров для создания правильного настроения и сохранения интриги…» [1, с.32]. Все эти особенности триллера присутствуют в «Первом расследовании Луизы Рей», к этому заключению приходит и главный герой четвертой части «Облачного атласа» Тимоти Кавендиш. Следует добавить, что повествование ведется от третьего лица и в композиции третьей части использован прием монтажа, что тоже свойственно жанру триллера.

Как и в третьей, действие четвертой части романа «Страшный Суд Тимоти Кавендиша» происходит в наши дни, но перенесено в Англию. Это история лондонского книгоиздателя Тимоти Кавендиша, записанная им самим после случившихся с ним необычных событий. Чтобы избежать финансового краха издательства Кавендиш публикует автобиографию гангстера. Книга становится популярной из-за скандала: гангстер выбрасывает из окна небоскреба критика, написавшего отрицательную рецензию. Казалось бы, финансовые дела Кавендиша наладились, но братья гангстера требуют выплатить проценты от продаж. Таких денег у Кавендиша нет, и по совету брата он решает спрятаться в загородном отеле «Дом Авроры». Только приехав на место, он понимает, что попал в дом для престарелых, откуда после многих безуспешных попыток ему удается сбежать. Автобиография, которую решает написать Кавендиш, должна «обличить тиранию сестры Нокс, так как любой тиран должен быть наказан», это и будет его Страшный Суд. [6, с. 401].

Главная тема четвертой части – процесс изменения героя, его отношения к себе, своим поступкам, к миру. Здесь вновь повествование от первого лица, в котором соединились автор, рассказчик и герой, но герой меняющийся: нынешний, рассказывающий о себе, и какой он был раньше. Эти два «я» соединяются в эпилоге четвертой части.

Характерной особенностью автобиографического произведения является его ретроспективность. В автобиографиях сосуществуют два временных плана: время ее написания и время, о котором повествуется; при этом чаще всего начало жизнеописания указывается, а его окончание не обязательно означает

конец жизни героя. Так, свою автобиографию Кавендиш заканчивает «Эпилогом», который завершает лишь один эпизод из его жизни.

В далеком будущем происходят события заключительных пятой и шестой частей романа. «Оризон Сонми-451» повествует о жизни государства Ни-Со-Корпос, жители которого разделены на «чистокровных» – людей, родившихся естественным образом, и «фабрикантов»-клонов – искусственно созданных для выполнения тяжелой работы. Официально после 12 лет службы клонов подвергают Экзальтации и они получают бесконечный отпуск на круизном лайнере; на самом деле их просто утилизируют. Героиня этой части клон Сонми-451, служащая сети закусочных Папы Сонга, рассказывает перед казнью свою историю, которую записывает на оризон государственный служащий. Сонми-451 безукоризненно выполняла тяжелую изнуряющую работу, но ее приговорили к публичной казни, потому что произошел сбой в заложенной в нее программе: она стала ощущать себя человеческим существом, способным к развитию, самостоятельному мышлению, поступкам. Она становится объектом эксперимента по «вознесению» (очеловечиванию) фабрикантов и первым успешным образцом этой программы. В университете, где проходит эксперимент, девушка много читает, быстро осваивая обширный круг знаний, узнает, что представляет собой окружающий мир. В судьбе Сонми принимает участие Советник Мерфи, шпион в правящей партии Единодушия, но они вынуждены скрываться, так как правительство узнает о предательстве Мерфи. Сонми становится членом Союза борьбы с партией Единодушия и создает новый свод правил жизни клонов, «Катехизис».

Жанр пятой части – роман-антиутопия. Государство Ни-Со-Корпос высокоразвитое в научно-технической области, здесь царят философия потребления, корпоративная этика и целая система контроля и запретов, лишающая человека свободы. Как и в классических антиутопиях Е. Замятина, О. Хаксли, Д. Оруэлла порядок в Ни-Со-Корпосе поддерживается с помощью жесткого контроля, здесь это «Душа» – чип, вживляемый под кожу всем людям. Силы Принуждения и партия Единодушия с помощью чипа имеют

возможность следить за каждым жителем. Самостоятельная мысль – самое страшное, что может здесь случиться с человеком, и она жестоко карается. Язык в мире, созданном Митчеллом, также выполняет важную функцию орудия идеологии общества потребления: особая, «футуристическая», лексика заменяет названия вещей производящими их брендами: «дисней» вместо «фильм», «кодак» вместо «фотоаппарат», «форд» вместо «автомобиль».

В шестой части «Преправа возле Слуши и все остальное» события происходят в далеком будущем: это время начала человеческой цивилизации. Глобальная катастрофа – в романе она названа «Падение» (the “Fall”) уничтожила большую часть населения Земли; выжившие, объединившись в племена, заняли Большой остров на Гавайском архипелаге. Все племена живут дружно, кроме племени Конов. Помимо племен, живущих в Долинах и занятых добыванием пищи, в этом постапокалиптическом мире есть племя Предвидящих. На больших кораблях, летающих по небу, они посещают Долины в дни Большого обмена. Предвидящие сохранили знания и открытия, собранные человечеством за многовековую историю его развития, приборы, существовавшие до катастрофы, у них есть оружие, лекарства, они многое знают об этом мире, в отличие от обитателей Долин.

Повествование ведется от лица козопаса Закри, рассказывающего своим детям о событиях, случившихся с ним в юности, много лет назад. Предвидящие попросили Закри приютить одного из них до следующего обмена. Так в его доме появляется Мероним. От недоверия к ней, которое Закри испытывал вначале, не остается и следа после того, как Мероним спасла от смерти его сестру. Чувствуя себя обязанным, Закри соглашается стать проводником Мероним в восхождении на вершину вулкана Мауна-Кеа, который вызывает у его соплеменников страх: они верят, что там обитает Дьявол. По заданию Предвидящих Мероним должна найти место, где можно поселить людей: на Земле свирепствует чума. Путешествие сближает героев, они обнаруживают заброшенную обсерваторию Древних, а Закри узнает, что их богиня Сонми была когда-то живым человеком. Путешествие заканчивается трагически: в

день обмена на племена Долин нападают Коны, истребляют жителей, и только Мероним с Закри удается спастись бегством. Рассказ о путешествии героев Митчелл поместил в историю юности Закри, здесь время самого рассказа не соответствует времени, о котором он рассказывает. Таким образом, в этой части романа Митчелл использовал прием «рассказ в рассказе», характерный для построения всего романа «Облачный атлас».

Описание мира после глобальной катастрофы позволяет определить жанр шестой части как постапокалиптический роман. Термин «постапокалиптика», введенный американским критиком А. Франком в 1978 году, получил широкое распространение в 1990-2000-х годах [9]. Как один из жанров научной фантастики постапокалиптический роман изображает мир, достигший высокой ступени технического развития и утративший свои достижения после какой-либо глобальной катастрофы: войны с использованием орудий массового уничтожения, пандемии, вторжения инопланетных существ, климатической катастрофы. Композиция такого романа устойчива: вначале читатель знакомится с краткой историей пережитой катастрофы и дальнейшего восстановления, собственно действие обычно начинается спустя значительное время после катастрофы. В шестой части «Облачного атласа» все эти особенности постапокалиптического романа присутствуют, действие начинается, когда все процессы восстановления нового общества завершились.

Таким образом, каждая история «Облачного атласа» представляет собой самостоятельную часть, выполненную в определенном жанре: первая – приключенческого романа с чертами романа воспитания; вторая – плутовского романа в эпистолярной форме; третья – триллера с элементами детектива; четвертая – в жанре автобиографии; пятая – в жанре романа-антиутопии; шестая – в жанре постапокалиптического романа.

Роман полифоничен не только по форме, но и по тематике. Построение романа и хронотоп определили его тематическое многообразие. В каждой части подняты темы, которые, варьируясь, развиваются в последующих частях произведения. Из шести историй действие двух первых происходит в прошлом,

двух следующих – в настоящем, двух последних – в будущем, при этом представлена обобщенная картина каждой эпохи благодаря поднятым в каждой части темам.

Ведущая в первой части – тема веры; об этом говорит введение в роман двух судьбоносных для христиан городов – Назарета, где был рожден Иисус Христос, и Вифлеема, где прошло его детство и произошло Благовещенье. Для героя вера имеет важное значение прежде всего, как залог нравственной чистоты: он не приемлет пьяного разгула команды «Пророчицы» во время празднования Рождества, которое заканчивается насилием над юнгой Рафаэлем и его убийством. Не принимает он и теории Пастора из Вифлеема, утверждающего превосходство одной расы над другими: так в роман входит тема расизма и порабощения отставших в своем развитии народов. Отношение Митчелла к вере как религии раскрывают слова одного из персонажей: «Вот во что однажды превращаются все верования. В гнездовища крыс и каменные обломки» [6, с. 654]. В философском плане писатель понимает веру как «мысленное и душевное усилие человека, направляющее его деятельность, а значит и весь путь развития цивилизации» [6, с. 681-682]. Так возникает тема значимости каждой личности. Размышления Юинга завершает фраза, которая связывает все поднятые в первой части темы и может быть определена как вывод всего романа: «Но что есть любой океан, как не множество капель?» [6, с. 682].

Тема творчества, творческой личности раскрывается во второй части в образах антагонистов-музыкантов: энтузиаста Фробишера, вся жизнь которого в музыке, и исчерпавшего свой талант Вивиана Эйрс, без стыда присваивающего творения Фробишера. Так как действие второй части происходит в межвоенное время, то логично появление антивоенной и политической тем, которые разовьются в третьей части, в связи с расследованием Луизы Рей. Вывод о войне как естественном состоянии современного мира звучит в словах: человечество либо ждет войну, либо переживает ее последствия, либо непосредственно воюет, потому что

постоянно жаждет власти [6, с. 599]. Все названные выше темы – тема веры, порабощения людей, тема значимости каждой личности – затронуты и в истории Сонми.

Тема власти красной нитью проходит через 3-6 части «Облачного атласа». Для власти важнее всего собственное преуспеяние, судьбы миллионов людей ее не волнуют. О власти рассуждают все персонажи романа, общее мнение выражено в цитате из А. Солженицына: «Неограниченная власть в руках ограниченных людей всегда приводит к жестокости» [6, с. 237]. Понятия «власть» и «тирания» являются синонимами в антиутопической части «Оризон Сонми-451». Тоталитарный режим цепко держит в своих руках всех – и людей, и клонов. Напрашивающееся сравнение образов представителей этих двух групп обнаруживает, насколько могущественна и губительна тирания: люди порочны, лишены элементарных человеческих качеств, клоны – марионетки в руках власти.

Закономерна в романе Митчелла связь темы власти с темой времени и его влияния на судьбы людей. Изменения, происходящие в разные эпохи, определяют судьбу человечества: «…человек рушится, если времена меняются, но он остается прежним. Позволь добавить, что в этом же причина падения империй» [6, с.103].

Важное место в романе, описывающем разные эпохи в истории человечества, занимает тема будущего, возможных путей развития человечества. Несколько мотивов, проходящих через весь роман, раскрывают взгляды автора на будущее. Мотив цикличности развития, повторяемости кругов истории выражен уже в построении романа: шесть повествований в хронологическом порядке рассказывают историю цивилизации от начала до падения, но расположение историй: 1-2-3-4-5-6-5-4-3-2-1, возвращает действие обратно к началу, воплощая идею цикличности бытия. Впервые этот мотив звучит в письме Фробишера: «…Рим снова захиреет и падет, Кортес снова до основания разрушит Теночтитлан, а позже Юинг снова отправится в плаванье, Адриана снова разорвет на куски, мы с тобой снова будем спать под

корсиканскими звездами, я снова приеду в Брюгге, снова полюблю и разлюблю Еву, ты снова будешь читать это письмо, солнце снова будет остывать. Ницшеанская граммофонная пластинка. Когда она заканчивается, Старик проигрывает ее снова, в вечности вечностей. Время не может проникнуть сквозь этот замкнутый круг. Мы недолго остаемся мертвыми» [6, с. 634]. Мотив вечного повторения и предопределения звучит и в истории Луизы Рей, и в рассуждениях Закри о душах-облаках, и в истории Кавендиша. Свой вывод, органично вписывающийся в мировоззренческий кодекс постмодернистской культуры, автор вложил в слова Предвидящей Мероним: «Все должно идти своим чередом и нельзя нарушать естественный порядок вещей» [6, с. 669].

По словам Митчелла, главной темой романа является «тема жажды», которую он «продемонстрировал в разных контекстах» [7]. Отсюда и многообразие тем, затронутых в романе. Тема жажды объединяет все темы и мотивы «Облачного атласа». Идейной основой романа является буддийское учение о цикличности бытия и вечном перерождении, по которому повторяемость рождения и смерти можно преодолеть, преодолев жажду. Как душа проживет еще один круг рождения и смерти зависит от того, справится ли она с жаждой, которая, таким образом, становится главным импульсом к действию, но в то же время и главным препятствием для него.

Таким образом, в романе Д. Митчелла «Облачный атлас» реализованы художественные приемы поэтики постмодернизма: фрагментарное, и в то же время всеохватывающее децентрированное повествование (рассказ от лица героя, а не «всеведущего» автора [2, с.133-134], концепция жанрового синтеза, определившая металитературную форму «текст в тексте». В постмодернистском ключе реализована и концепция взаимодействия видов искусства, в данном случае, литературы и музыки. Анализ основных тем (тема жажды, тема порабощения народов, тема веры, тема творца и творчества, тема времени, тема войны, тема науки и политики, тема роли личности в истории), которые затрагивает Митчелл в своем произведении, позволяет говорить о полифоничности и содержательного аспекта «Облачного атласа».

Список литературы:

1. Дьякова Т.В. Характеристика жанра «триллер» и его поджанры // Lingua mobilis. – 2013. – №5(44).
2. Ильин И.П. Децентрация // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия под. ред. Цургановой Е.А. – М.: Intrada, 2004.
3. Ильин И.П. Постмодернистская чувствительность// Западное литературоведение XX века: Энциклопедия под. ред. Цургановой Е.А. – М: Intrada, 2004.
4. Камилова С.Э. Рассказ-притча в современной узбекской литературе. Материалы международной научно-практической конференции «Буюк ипак йўлида умуминсон ва миллий қадриятлар: тил, таълим ва маданият». Самарканд, СамДЧТИ. – 2021.
5. Балтабаева А.М. Жанровое своеобразие повестей русскоязычной литературы 50-60 гг. XX века// Русский язык как средство общения в среднеазиатском регионе. - М.,2020. – С.281-283.
6. Митчелл, Д. Облачный атлас / Д. Митчелл. – М: Эксмо, 2015.
7. Mitchell, D. On writing Cloud Atlas / D. Mitchell // Guardian Book Club, 2010, June 12. URL: https://www.theguardian.com/books/2010/jun/12/book-club-mitchell- cloud-atlas (дата обращения: 31.05.2017).
8. Петрихин А.В. Антиутопия как способ осознания единства цели и различия путей ее достижения гуманизмом и утопией // Вестник воронежского государственного технического университета. – 2009. – Т. 5, № 6. – С. 138-141.
9. Постапокалиптика // [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения: 11.09.2021).
10. Приходько В.С., Худикова А.Т. Викторианская литературная традиция в романе Д. Митчелла «Облачный атлас» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2016. – №1.
11. Пулатова В.И. Жанровая модель антиутопии в современной литературе (на примере романа О. Хаксли «О дивный новый мир» //

Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков / под общ. ред. Жураевой И.А. Нижний Новгород: НИЦ «Открытое знание», 2021.

12. Ротанов А.Н. Жанр детектива в призме исследовательских интенций // Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков / под общ. ред. Жураевой И.А. Нижний Новгород: НИЦ «Открытое знание», 2021.

13. Секстет // Музыкальная онлайн энциклопедия. URL: http://www.belcanto.ru/sextet. html (дата обращения: 03.11.2021).

14. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог. [Электронный ресурс] URL: http://www.dissercat.com/content/angliiskii-postmodernistskii-roman-kontsa-xx-veka-i-viktorianskaya-literatura-intertekstualn#ixzz3szTVyY35 (дата обращения: 30.08.2019).

Пулатова Виктория Искандеровна
докторант кафедры русского литературоведения
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ АНТИУТОПИИ ДЖ. ОРУЭЛЛА

Аннотация. В рамках данного исследования на материале романа «1984» определяются новаторские элементы, внесенные Джорджем Оруэллом в жанровый канон антиутопии в сопоставлении с классическими образцами – романами Е. Замятина «Мы» и О.Хаксли «О дивный новый мир». По итогам анализа в произведении наблюдается: переориентация художественной идеи на критику тоталитарной власти и ее губительного влияния на личность; переосмысление родства с утопией в формальном плане (трансформация пространственно-временной организации, реалистичность); появление политического подтекста (конкретизация социальной иерархии изображенного мира, введение вставного фрагмента о его политической структуре).

Ключевые слова: антиутопия, жанр, конфликт, хронотоп, идея, жанровый канон, утопия, роман, реалистичность, контраст

Русскоязычная литература современного Узбекистана отличается многообразием жанров. Включает она и антиутопические произведения, правда, представленные в меньшем объеме и, в основном, в малой прозе. Так, антиутопией является рассказ Сухбата Афлатуни «Рождество для взрослых» (2017), элементы данного жанра отмечаются в его романе «Муравьиный царь» (2016), а также в повести А. Фазылова «Уникальное подпространство» (1990). В отечественном литературоведении предпринимались отдельные попытки изучения жанра [1], однако всестороннее осмысление указанных произведений возможно только в широком контексте антиутопии.

В мировом литературном процессе XX века художественные произведения антиутопического жанра, в силу общеизвестных политических, научно-технических и социальных причин, занимали существенное положение. Появившись в литературе эпохи Ренессанса в виде разрозненных элементов,

обретая новые художественные черты на протяжении XVII-XIX веков, жанровый канон антиутопии окончательно оформился в первой половине двадцатого столетия, после выхода в свет двух ключевых произведений – романов Е. Замятина «Мы» (1920) и О.Хаксли «О дивный новый мир» (1932). На этом, однако, развитие антиутопии не прекратилось, ибо любой жанр представляет собой динамическую, постоянно изменяющуюся систему.

Традиции Е. Замятина и О. Хаксли были, с одной стороны, продолжены, а с другой – полностью обновлены в творчестве Джорджа Оруэлла (псевдоним Эрика А. Блэра). Самым известным его произведением и, возможно, самым ярким образцом жанра антиутопии в мировой литературе является роман «1984» (1949). В рамках данного исследования проанализируем те наиболее существенные стороны художественной структуры произведения, которые свидетельствуют об эволюции жанра.

Прежде всего, необходимо отметить факт, подтверждающий знание Оруэллом произведений Хаксли и Замятина. С английской антиутопией он имел возможность познакомиться сразу после ее публикации, в начале 30-х гг. XX века. Признавая ее художественную ценность, Оруэлл отмечает маловероятность будущего, описанного Хаксли, т.е. отрицает функцию предупреждения в романе: «...несмотря на то, что «О дивный новый мир» - это блестящая карикатура на настоящее (1930 год), он, вероятно, не проливает свет на будущее. Ни одно подобное общество не просуществует более двух поколений, так как руководящий класс, который, в основном, мыслит категориями «благополучного времени», вскоре окажется не жизнеспособен. Правящий класс должен иметь жесткие моральные принципы, почти религиозную веру в собственные убеждения, скрытность» (*перевод наш – В.П.*) [11, с. 31].

С французским изданием романа «Мы» Дж. Оруэлл, по мнению исследователей, познакомился в 1944-1945 гг., после возникновения идеи собственного произведения. Под впечатлением он написал рецензию на русскую антиутопию, в которой, указывая на значительное сходство

английского и русского романов, главное отличие и преимущество последнего увидел в большей степени правдоподобия и, что более существенно, в наличии политического подтекста: «Именно это интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма — жертвенности, жестокости как самоцели, обожания Вождя, наделенного божественными чертами, — ставит книгу Замятина выше книги Хаксли» [3]. Другими словами, идейно Оруэллу было ближе произведение Е. Замятина, нежели О. Хаксли.

Ввиду подобной оценки автора среди признаков жанровой модели антиутопии «1984» наиболее значимой представляется идейная составляющая – критика тоталитарной власти. Она во многом определяет все остальные характерные черты романа. Проблема разрушительного влияния авторитарного режима на все сферы жизни и прежде всего на личность являлась главной в творчестве Оруэлла: «Каждая строчка моих серьезных работ с 1936 г. написана прямо или косвенно против тоталитаризма и в защиту демократического социализма, как я его понимал» [10, P.15]. В анализируемом произведении автор изображает общество, находящееся под абсолютным диктатом внутренней партии. Оруэлл подробным образом исследует само понятие власти, какими способами несколько человек контролируют деятельность всего государства и каким образом самостоятельно мыслящая личность превращается в послушное рабское существо: «Власть состоит в том, чтобы причинять боль и унижать. В том, чтобы разорвать сознание людей на куски и составить снова в таком виде, в каком вам угодно» [4, с.212-213]. Как отмечает один из современных авторитетных исследователей утопии Г. Клейс, «развращенность интеллигенции жаждой власти, таким образом, остается центральной и наиболее убедительной темой главного произведения Оруэлла…» (*перевод наш*) [9, P.124]. Наиболее полно тема губительного воздействия неограниченной власти раскрывается через конфликт.

На наш взгляд, конфликт в романе «1984» имеет двойственный характер. Столкновение происходит на внешнем и внутреннем уровне. Первый подразумевает противостояние характеров главного героя Уинстона Смита и

О'Брайена, наблюдаемого и наблюдателя, жертвы и палача, разворачивающееся в третьей части романа. Сцены допросов открывают истинное лицо О'Брайена, фанатика-интеллектуала, исступленно верящего в принципы партии: «В голосе его слышались мечтательные интонации. Лицо по-прежнему горело восторгом, ретивостью сумасшедшего. Он не притворяется, подумал Уинстон; он не лицемер, он убежден в каждом своем слове» [4, с.203-204]. Два героя представляют собой две крайности одной сущности – отчаянный защитник доброты и справедливости и исступленный защитник тоталитаризма. О'Брайен – это возможный будущий вариант нового Уинстона. Особо следует отметить психологизм данного конфликта: в начале романа О'Брайен воспринимается Смитом как друг, единомышленник, который поймет все мысли, не до конца ясные ему самому; он даже дневник адресует О'Брайену. По ходу развития действия роль друга меняется на союзника, наставника; наконец в финале партиец предстает палачом. И хотя Уинстон осознает и поражается глубине его безумия, в некоторые моменты О'Брайен все равно кажется ему другом и даже защитником – возникает странная связь: «Никогда еще он не любил его так сильно, как сейчас, – и не только за то, что О'Брайен прекратил боль. Вернулось прежнее чувство: неважно, друг О'Брайен или враг. О'Брайен – тот, с кем можно разговаривать <...>. В каком-то смысле их соединяло нечто большее, чем дружба» [4, С. 200-201]. О'Брайен также заинтересован в Уинстоне и признает его сходство с собой: «Меня привлекает ваш склад ума. Мы с вами похоже мыслим, с той только разницей, что вы безумны» [4, С. 206]. Это столкновение двух противоположных характеров разрешается духовной и физической гибелью правого, но слабого - Уинстона. По меткому замечанию Низамовой М.Н., «история процесса Смита – символическое отражение укрощения строптивого, или «переделка личности в безличность» [2, с.12].

Внутренний конфликт можно обозначить как конфликт идей: свобода, гуманизм, любовь (Уинстон, Джулия, пролы) против идеи абсолютного тоталитаризма (Партия, образ Старшего Брата – система). Подобно своему герою, Оруэлл также видел спасение от авторитарной власти в простом народе,

к которому испытывал искреннее уважение, о чем свидетельствует начальный период его жизни и творчества (эссе и лирика). В романе пролы – это дремлющая стихийная сила, которая в любой момент может проснуться и уничтожить систему. Ее символом становится образ женщины из пролов, в которой Уинстон видит возможность будущего обновления и свободы: «Если есть надежда, то она – в пролах<...> Рано или поздно это произойдет – сила превратится в сознание. Пролы бессмертны: героическая фигура во дворе – лучшее доказательство. И пока это не произойдет – пусть надо ждать еще тысячу лет, – они будут жить наперекор всему, как птицы, передавая от тела к телу жизненную силу, которой партия лишена и которую она не может убить» [4, с.175]. Однако, горько констатирует автор, восстания никогда не случится, потому что пролы живут в своем мире, руководствуясь примитивными интересами. Для них не имеет значения, в чьих руках власть, с кем в данный момент воюет их страна – ничто не может изменить их рабского положения: «Они никогда не взбунтуются, пока не станут сознательными, а сознательными не станут, пока не взбунтуются» [4, с. 58].

Одной из примет авторского стиля Оруэлла является реалистичность и внимание к деталям, что объясняется стремлением писателя к достоверности изображаемого. В романе примером может служить описание политической системе Океании: писатель не просто рисует ее проект, он создает строгую иерархию: «Вершина пирамиды – Старший Брат <...>. Под Старшим Братом – внутренняя партия; численность ее ограничена шестью миллионами – это чуть меньше двух процентов населения Океании. Под внутренней партией – внешняя партия; если внутреннюю уподобить мозгу государства, то внешнюю можно назвать руками. Ниже – бессловесная масса, которую мы привычно именуем «пролами»; они составляют, по-видимому, восемьдесят пять процентов населения» [4, с.165]. В основе всей системы – детально продуманное философско-политическое учение, «тоталитарная версия социализма» – «ангсоц». Программа ангсоца концентрируется в ёмких лозунгах («Война – это мир», «Свобода – это рабство», «Незнание – сила») и нескольких

принципах, к которым относятся: закрепленное экономическое неравенство; «покорение действительности» (переделка прошлого, двоемыслие, новояз), полный контроль личности (деятельность полиции мыслей, постоянное наблюдение), пропаганда любви к Старшему Брату. Они детально характеризуются Оруэллом во вставном фрагменте романа - «Теории и практике олигархического коллективизма». Наличие этого «текста в тексте» придает «1984» черты политического трактата. Именно отчетливый политический подтекст отличает данный роман от предыдущих антиутопий.

Особую роль в идейно-содержательном плане романа играет язык. Он может быть рассмотрен в двух отношениях, согласно выполняемым функциям: во-первых, в качестве собственно языка художественного произведения (авторский стиль, изобразительно-художественные средства); во-вторых, как одно из главных средств реализации власти партии. Оруэлла как представителя творческой среды волновало состояние современного языка. Так, в эссе «Политика и английский язык» писатель размышляет о причинах его деградации. Он подчеркивает, что язык постепенно лишается конкретности, загрязняется, перестает выполнять свою важнейшую функцию передачи информации. Главным образом это касается политического языка: бесконечные штампы, тривиальные метафоры превращают речь в бессмысленный набор звуков: «Оратор, пользующийся такой фразеологией, уже сильно продвинулся по пути от человека к машине. Из гортани его выходят надлежащие звуки, но мозг в этом не участвует, как должен был бы, если бы человек сам выбирал слова» [5]. В результате язык превращается в средство обмана и сокрытия правды. Оруэлл утверждает: «Политический язык — и это относится ко всем политическим партиям, от консерваторов до анархистов, — предназначен для того, чтобы ложь выглядела правдой, убийство — достойным делом, а пустословие звучало солидно» [5]. Доказательство своих теоретических выводов Оруэлл предложил в романе «1984» в виде специфического языка, который назвал «новоязом».

«Официальный язык Океании» представляет собой инструмент контроля общественного сознания со стороны партии. Главная его задача – «сузить горизонты мысли» [4, с.45]. Так, если нет слова, то не существует и понятия, предмета, им обозначаемого. Более того, по мысли писателя, новояз приравнивается к ангсоцу, они взаимозаменяемы: «Революция завершится тогда, когда язык станет совершенным. Новояз – это ангсоц, ангсоц – это новояз» [4, с. 45]. С окончательным переходом на новояз (к 2050) жители Океании превратятся в «правоверных» - послушных роботов, утративших способность к мышлению. Идеал такого партийца – «речекряк»: «Жутковато делалось оттого, что в хлеставшем изо рта потоке звуков невозможно было поймать ни одного слова <...>. Глядя на хлопавшее ртом безглазое лицо, Уинстон испытывал странное чувство, что перед ним неживой человек, а манекен. Не в человеческом мозгу рождалась эта речь – в гортани. Извержение состояло из слов, но не было речью в подлинном смысле, это был шум, производимый в бессознательном состоянии, утиное кряканье» [4, с.46].

Язык, созданный Оруэллом, также основан на принципе «двоемыслия», поэтому может быть назван языком парадокса. Во-первых, новояз направлен не на расширение, а на сокращение словаря. Выполняя функцию политического языка, он используется для обмана: «Такие слова, например, как «радлаг» (лагерь радости, т. е. каторжный лагерь) или «минимир» (министерство мира, то есть министерство войны), обозначали нечто противоположное тому, что они говорили» [4, с.243]. Далее, вопреки закрепленной за любым языком функции культурной преемственности, новояз призван уничтожить не только самостоятельное мышление, но и всю культуру прошлого, начиная с литературы: «Вся литература прошлого будет уничтожена. Чосер, Шекспир, Мильтон, Байрон останутся только в новоязовском варианте, превращенные не просто в нечто иное, а в собственную противоположность» [4, с.243]. В этом Оруэлл пошел дальше Хаксли, который сделал литературный язык и культурное наследие просто не нужными и доступными для избранных – Джона и Главноуправителя Монда.

Функционирование новояза подробным образом описывается автором в приложении к роману «Принципы новояза». Литературоведы и исследователи творчества писателя расходятся во мнениях относительно цели данного композиционного элемента. Так, В. Чаликова утверждает совершенно особую роль новояза и отсутствие связи романа с приложением: «Составив «Словарь Новояза» из нескольких идиом, подробно объяснив его принципы и приписав его знание герою, Оруэлл виртуозно создал у читателя иллюзию существования «тоталитарного языка», - правда, как будущего языка, но инерцией жанра переведенного в «неготовое время романа» (Бахтин) - прошедшее и будущее сразу» [8]. Т.Р. Пинчон, анализируя стиль и грамматику приложения, отмечает, что оно как бы написано в более позднее время, когда новояз уже стал «пережитком прошлого», и «анонимный автор этого произведения теперь может свободно обсуждать, критически и объективно, ту политическую систему, для которой новояз был в свое время самой сутью» [6]. С этой точки зрения исследователь отводит приложению иную роль: «Своими намеками на искупление и реставрацию, возможно, «Принципы новояза» служат неким способом смягчить, в противном случае, мрачную пессимистическую концовку» [6]. Итак, как сюжетный элемент новояз выступает средством упрочения абсолютной власти партии и подавления свободы личности, а также способом упразднения старой культуры и насаждения нового порядка.

Как элемент поэтики новояз в целом рассматривается исследователями в качестве символа: «Никогда не существовавший — даже в книге! — Новояз стал символом высокого значения — образом человечества, обездоленного в главном своем естестве — человеческой речи» [8]. С другой стороны, как часть художественного языка романа «1984» новояз включает большое количество авторских неологизмов («старомысл», «телео», «ангсоц», «речепис» и пр.), а также оксюмороны («бело-черный», «радлаг»). Принимая во внимание культурный контекст эпохи, современной Оруэллу, новояз может быть рассмотрен как средство пародии и создания сатирического эффекта.

Роман «1984» противопоставлен предшествующим произведениям и с точки зрения генетической связи с утопией. Так, в романах Замятина и Хаксли объектом изображения является идеальное общество, потребности и желания членов которого полностью удовлетворены. Благополучие и счастье здесь вполне зримо и осязаемо. В романе «1984» всеобщее счастье иллюзорно, оно насильственно внедряется в сознание жителей средствами пропаганды. В действительности же вокруг царит разруха, постоянно ощущается недостаток самого необходимого: «Сколько он себя помнил, еды никогда не было вдоволь, никогда не было целых носков и белья, мебель всегда была обшарпанной и шаткой, комнаты – нетопленными, поезда в метро – переполненными, дома – обветшалыми, хлеб – темным, кофе – гнусным, чай – редкостью, сигареты – считанными: ничего дешевого и в достатке, кроме синтетического джина» [4, с.51]. Оснований для подобного подхода может быть несколько. С одной стороны, Оруэлл задумал реалистический роман, а значит, его целью было описание действительности – современной ему Англии периода 1943-1949 гг., переживающей ужасы II мировой войны. Причем это было не просто описание, а сатирическое обличение: «Сознательно противопоставляя «прекрасному новому миру» уродливый, убогий мир, Оруэлл направил политическую сатиру на настоящее, а не на «прекрасное будущее»...» [7]. С другой стороны, по мнению писателя, человеком, лишенным всего, гораздо проще управлять: «Образ голодного раба представлялся Оруэллу значительно более достоверным, чем образ сытого раба» [7]. Итак, способ изображения в романе «1984» отрицает возможность осуществления утопии. Однако имплицитно утопические элементы все же присутствуют и могут быть выявлены при анализе хронотопа.

Пространственно-временная организация играет в антиутопии важную в идейно-содержательном отношении роль. Если в классических образцах исследуемого жанра содержалось описание общества далекого будущего (XXVI в.), то в романе Оруэлла хронос амбивалентен: с одной стороны, действие происходит практически в настоящем - в 1984-м году, который лишь немного

опережает год создания. С другой стороны, точная дата известна только создателю и читателю; герои имеют смутное представление о времени, в котором живут, им это не нужно, более того, запрещено. Главный герой даже не может точно определить свой возраст: «Прежде всего он не знал, правда ли, что год – 1984-й. Около этого – несомненно: он был почти уверен, что ему 39 лет, а родился он в 1944-м или 45-м; но теперь невозможно установить никакую дату точнее, чем с ошибкой в год или два» [4, с.10]. Время потеряло свое значение, оно искажено, о чем говорит первая же строка произведения: «Был холодный ясный апрельский день, и часы пробили тринадцать» [4, с.5]. Происходит искажение объективного и субъективного времени. В первом случае это история, изменяемая искусственно членами внутренней партии в собственных интересах: прошлое постоянно переписывается, разговоры о будущем бессмысленны. Единственный, кто действительно осознает ужас такого положения – Уинстон, пытающийся донести это до Джулии: «Ты понимаешь, что прошлое, начиная со вчерашнего дня, фактически отменено? Если оно где и уцелело, то только в материальных предметах, никак не привязанных к словам <...>. История остановилась. Нет ничего, кроме нескончаемого настоящего, где партия всегда права» [4, с.123]. В субъективном восприятии Смита время движется скачкообразно: обращается в прошлое (в воспоминаниях и снах), на работе растягивается, с Джулией – пролетает, в застенках Министерства любви – исчезает: «Долго ли он там пробыл, он не знал. С тех пор как его арестовали, не существовало ни дневного света, ни тьмы» [4, с.190].

Пространство в произведении Оруэлла также весьма специфично и несет значительную идейную нагрузку. Оно может быть проанализировано с нескольких точек зрения. Во-первых, в отличие от классических антиутопий, конкретно указывается место действия – Лондон, столица Англии, которая теперь называется «Взлетная полоса 1, третья по населению провинция государства Океания». Весь мир «1984» разделен между тремя державами: помимо Океании это Евразия и Остазия, в состав которых включены все

известные государства. С точки зрения внутреннего устройства внутри Взлетной полосы 1 существует несколько отдельных миров, или пространств: старый Лондон – трущобы, где живут пролы; Лондон, где живут члены внешней партии и мир внутренней партии. Контраст между ними очевиден: «...прогалины от бомбежек, где вилась алебастровая пыль и кипрей карабкался по грудам обломков; и большие пустыри, где бомбы расчистили место для целой грибной семьи убогих дощатых хибарок, похожих на курятники...» - «Министерство правды – на новоязе Миниправ – разительно отличалось от всего, что лежало вокруг. Это исполинское пирамидальное здание, сияющее белым бетоном, вздымалось, уступ за уступом, на трехсотметровую высоту...» [4, с.7]. Столкновение этих пространств-миров влечет за собой фатальные последствия: когда Уинстон приходит в трущобы пролов, взрывается бомба; последнее свидание героев в антикварном магазине заканчивается арестом и т.д.

Уинстон также играет роль некоего связующего звена – только он помнит прошлое, дорожит им и, несмотря на отсутствие надежды, мечтает о будущем. Но этот хронотоп не реален: его составляют воспоминания и мечты Смита. Вспоминает герой, в основном, о своем детстве, о жертве, которую ради него принесли мать и младшая сестра. Разрозненные фрагменты позволяют в общих чертах увидеть историю его семьи, отношения в которой служат контрастным фоном для отношений в партии и сближают Уинстона с пролами: «А ведь людям позапрошлого поколения это не показалось бы таким уж важным – они не пытались изменить историю. Они были связаны личными узами верности и не подвергали их сомнению. Важны были личные отношения, и совершенно беспомощный жест, объятье, слеза, слово, сказанное умирающему, были ценны сами по себе» [4, с.130-131]. Кроме того, воспоминания героя описывают последние дни старого мира. В ретроспективном плане выделяется несколько топосов: тонущий корабль в океане; бомбоубежище; комната, в которой жила его семья. План будущего, мечта-видение Уинстона, представляет собой подобие утопии. Он называл ее «Золотой страной»: «Это был старый,

выщипанный кроликами луг, по нему бежала тропинка, там и сям виднелись кротовые кочки. На дальнем краю ветер чуть шевелил ветки вязов, вставших неровной изгородью, и плотная масса листвы волновалась, как волосы женщины. А где-то рядом, невидимый, лениво тек ручей, и под ветлами в заводях ходила плотва» [4, С. 28]. Вместе с Джулией его утопия осуществилась: «Уинстон смотрел на луг, лежавший перед ними, со странным чувством медленного узнавания. Он знал этот пейзаж. Старое пастбище с короткой травой, по нему бежит тропинка, там и сям кротовые кочки <...>. – Золотая страна… почти что, – пробормотал он» [4, с.98-99].

Еще одним своеобразным воплощением утопии становится пресс-папье с кораллом, найденное героем в антикварной лавке. Оно символизирует хрупкость и уникальность их мира, их судьбы и в то же время безысходность, «замкнутость», статичность: «Подобно небесному своду, стекло замкнуло в себе целый крохотный мир вместе с атмосферой. И чудилось Уинстону, что он мог бы попасть внутрь, что он уже внутри – и он, и эта кровать красного дерева, и раздвижной стол, и часы, и гравюра, и само пресс-папье. Оно было этой комнатой, а коралл – жизнью его и Джулии, запаянной, словно в вечность, в сердцевину хрусталя» [4, с.117]. В финале же доказываются хрупкость и иллюзорность этой утопии: все эмоции и привязанности уничтожаются тоталитарной системой и искусственно заменяются одним чувством – любовью к Старшему Брату, олицетворяющему эту систему.

Таким образом, в результате проведенного анализа очевидно, что в романе Дж. Оруэлла «1984» некоторые доминанты жанра антиутопии трансформировались по сравнению с классическими образцами Замятина и Хаксли. Во-первых, идейно-тематическое содержание стало определяться авторской установкой на раскрытие дегуманизирующего влияния тоталитарной власти на личность вообще и на представителя интеллигенции в частности. В романе это осуществляется посредством углубления, психологизации традиционного антиутопического конфликта и создания оригинального языка - новояза. Во-вторых, все произведение приобретает отчетливое политическое

звучание за счёт использования вставного фрагмента и детального изображения социальной иерархии. В-третьих, принцип параллели с утопией трансформируется в ее отрицание, что прослеживается в особенностях пространственно-временной организации (реалистичность описаний, смена времени действия из далекого будущего в настоящее, конкретизация места действия, разрушение зыбких утопических топосов). В целом, указанные элементы обогатили жанровый канон антиутопии, определяющий специфику образцов жанра в литературном процессе рубежа XX-XXI веков, в том числе и в современной русскоязычной литературе Узбекистана.

Список литературы

1. Камилова С. Э. Развитие поэтики жанра рассказа в русской и узбекской литературе конца XX-начала XXI века: дис. – Ташкент: Диссертация на соискание ученой степени доктора наук (DSc) по филологическим наукам, 2016.
2. Гибралтарская О.Н. Современная русскоязычная литература: проблема идентификации // Русский язык как средство общения в среднеазиатском регионе. – 2020. – С. 283-287.
3. Балтабаева А.М. Тип повествователя в романе-притче С.Афлатуни «Муравьиный царь» // Вестник НУУз, №1/1 – Ташкент, 2018. – С. 273-345.
4. Низамова М.Н., Маматова Н.Р. Литература Великобритании (вторая половина XX века). Учебное пособие. – Т.: Национальный Университет Узбекистана, 2007.
5. Оруэлл Д. „Скотный Двор: Сказка” Эссе. Статьи. Рецензии. – М.: Изд. «Библиотека журнала „Иностранная литература”», 1989. – С. 100-120. [Электронный ресурс]. URL: http://www.fantlab.ru/article170 (дата обращения 25.05.2022)
6. Оруэлл Д. Избранное. – М.: «Мир», 1989. – 336 с.
7. Оруэлл Д. Политика и английский язык. // «Джордж Оруэлл: „Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии”». – М.: Изд. «Московская школа

политических исследований», 2003. [Электронный ресурс]. URL: https://orwell.ru/library/essays/politics/russian/r_polit (дата обращения 25.05.2022)

8. Пинчон Т.Р. Дорога к 1984 // The Guardian, 2003. Режим доступа http://pollen-press.ru/2017/07/06/proverbs-for-paranoids/

9. Чаликова В.А. Комментарии к «1984». // «Джордж Оруэлл: „1984" и эссе разных лет». — М.: Изд. «Прогресс», 1989. [Электронный ресурс]. URL: https://orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_vach (дата обращения 25.05.2022)

10. Чаликова В.А. Об одной лингвистической утопии // Социокультурные утопии XX в.: Реф. сб. / АН СССР. ИНИОН. – М., 1985. – Вып. 3. – С. 256-297. [Электронный ресурс]. URL: http://chalikova.ru/ob-odnoj-lingvisticheskoj-utopii.html (дата обращения 25.05.2022)

11. Claeys G. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell // The Cambridge companion to utopian literature. Ed. by G. Claeys. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – PP. 107-132.

12. Leys S. Orwell: The horror of politics // Quadrant. – Sydney, 1983. – Vol.27, № 12. – P. 15. [Электронный ресурс]. URL: http://chalikova.ru/zhanrovyie-i-avtobiograficheskie-istochniki-sovremennyix-antiutopij-i-distopij.html (дата обращения 25.05.2022)

13. Orwell G. The Collected Essays, Journalism and Letters. Vol. II: My Country Right or Left, 1940-1943. – NY: Harcourt, Brace, Jovanovich. Inc., 1968. – 477 p.

Эгамбердиева Гузал Мадияровна
Кандидат филологических наук, доцент, кафедра русского литературоведения, Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

А.Н.САМОЙЛОВИЧ О ПЕСНЕ «ХОРЕЗМ-НАМЭ»

Аннотация. В данной статье речь идёт о поездке русского востоковеда А.Н.Самойловича в 1908 году в Хиву, о записи, переводе и издании в Санкт–Петербурге им песни «Хорезм-намэ». А также указываются некоторые недочеты в процессе перевода.

Ключевые слова: фольклористика, ученый-востоковед, бахши, эпос, легенда, дастан, народные песни, «Хорезм-намэ», перевод.

Многие произведения узбекского народа тесно связаны с фольклором тюркских народов. Это отмечают в своих исследованиях многие ученые современности [1,2,3,4,5]. Интерес к произведениям узбекского устного народного творчества появился ещё в начале XX века. И одним из таких ученых-востоковедов начала XX века был А.Н.Самойлович.

Александр Николаевич Самойлович родился 17 декабря 1880 года в Нижнем Новгороде в семье учителя. После окончания Нижегородского дворянского института, поступил на факультет восточных языков Санкт-Петербургского университета, который закончил с отличием в 1903 году. В данном учебном заведении будущий ученый имел возможность слушать лекции таких выдающихся востоковедов как П.М.Мелиоранский, В.Д.Смирнов, Н.И.Веселовский, В.В.Бартольд. По рекомендации П.М.Мелиоранского свою научную деятельность начал с изучения туркменского языка. В 1902 году предпринял свою первую научную поездку в Туркмению. В 1915 году защитил магистерскую диссертацию. «А.Н.Самойлович написал свыше 100 произведений, непосредственно касающихся узбекского языка, литературы,

истории, этнографии и фольклора» [9, С. 52]. В 1908 году через Туркмению приехал в Хиву. Собрав множество материалов, относящихся к устному народному творчеству и письменной литературе и исследовав соответствующим образом, опубликовал их в центральных изданиях России.

После 1917 года А.Н.Самойлович работал на факультете восточных языков Петербургского университета в звании профессора турецко-татарской словесности. В 1922 году был избран ректором ПИЖВЯ (Петроградский институт живых восточных языков), а с 1934 года директор института востоковедения АН бывшего СССР.

В 1908 году А.Н.Самойлович предпринимает путешествие по Хорезму. Побывав в таких, находившихся в те времена во владении Хивинского ханства, городах как Куня-Ургенч, Порсу, Иланли, Актепе, Хива и других густонаселенных местностях, записал большое количество легенд, сказок и песен, с особой тщательностью перевел их на русский язык. Также, ученый собрал множество бесценных материалов с культурной жизни и литературной среде Хивинского ханства, которые затем опубликовал в русских издательствах, снабдив их соответствующими комментариями.

О своём пребывании в Хиве ученый пишет следующее: «… под руководством любимца хана, одного из лучших современных хивинских поэтов (он же врач), Ахмед Табиба ознакомился с ханскими книгохранилищами и придворной литографией.

Я по два раза занимался в обеих ханских библиотеках в Арке и Таза баге, обращая главное внимание на рукописи, написанные по-турецки и дважды посетил ханскую литографию, приютившуюся на лето в садовом павильоне Таза бага. В Тазабагском кабинете его светлости я просматривал новые списки с разных рукописей и печатных изданий. По распоряжению хана мне вручили несколько ханских изданий, в том числе еще неоконечное последнее собрание 3200 газелей 32 современных хивинских поэтов.

Редактирует это издание Ахмед Табиб. В Таза баге я посетил лучшего в Хиве придворного каллиграфа, резчика печатей, отливателя пушек и часового мастера Худайберген дивана» [8, с.21-22].

Написанное А.Н.Самойловичем, свидетельствует о том, какой широкий спектр вопросов интересовал ученого и как тщательно он изучил культурную и литературную жизнь этого края. Ученый-востоковед отмечает, что слушал хивинских музыкантов, в частности, игру на тамбуре в сопровождении буламана Матьякуба-тамбурчи.

Впоследствии А.Н.Самойлович посетил город Порсу, который в то время считался основным центром Северной дастанной школы Хорезма. Об этом он с гордостью сообщает: «Будучи в Порсу я слушал самого знаменитого в ханстве 58-летного Суяв-бахши» [8, с.27]

Ученый записал множество сведений об эпосе «Гороглы» от Суяв-бахши. Собрал материалы о знаменитых бахши того периода: Аташ бахши. Нурджан-бахши и Эшбай-бахши. По всей вероятности, работа А.Н.Самойловича «Легенда о Коркуде и Керр-оглы» [6, с.4-5] связана с этой поездкой, так как здесь встречаются множество интересных мыслей.

По свидетельству ученого, у него были 4 рукописных варианта произведения Абулгазы Бахадурхана «Шаджараи турк» («Родословное древо тюрков»), среди которых самым совершенным был экземпляр, принадлежавший Ходжали-мулле. В нем говорится о том, что Коркуда было двое сыновей от дочери шаха Кинака Хилалы. Второго сына звали Равшаном. Проходят годы, и однажды к нему во сне является пророк Али и завещает Равшану силой убеждения, личным примером и оружием распространять исламскую веру. В то время в Иране правил Араб Рейхан. По велению верховного божества Тангри фортуна отворачивается от Араб Рейхана, а Равшану приходит удача.

Приведенная А.Н.Самойловичем легенда может служить толчком для многих научных изысканий. Так как приведенные в данной легенде образы Равшана, Араб-Рейхана, Хилалы (в эпосе Биби-Хилал) имеют свои аналоги в

эпосе «Гороглы». Из всего вышеизложенного можно предположить, что данная легенда легла в основу эпоса «Гороглы».

Будучи в Хиве, А.Н.Самойлович записал отрывок из песни «Хорезмнаме», который опубликовал в русском переводе в 1910 году в Санк-Петербурге [7]. Из-за чрезвычайной важности этих отрывков, мы приводим их полном объёме:

Парча

Баҳорингда сайраб боғда булбуллар,

Бўстонда очилиб қирмизи гуллар,

Хазон фасли етиб савсон сунбуллар.

Очилган гул эдинг, сўлдинг Хоразм.

Ўрус келиб сенинг юртингни олди,

Мусулмон юртингга қўзғолон солди,

Динингни олурға эмди не қолди,

Ўрусга қаради кунинг Хоразм.

Матмурод қул девонбеги шул бўлди.

Қул бўлмоқдин муддаоси пул бўлди,

Юрт бузулмоғина сабаб шул бўлди,

Ўрусга қаради кунинг Хоразм.

Отрывок

Во время твоей весны пели в садах соловьи,

В цветниках свешивались алые розы,

Осенняя пора нагрянула на лилии и гиацинты, -

Распустившимся цветком был ты и завял, Хорезм!

Русские пришли, твоей страной завладели,

В мусульманскую страну смятение внесли.

Вере твоей отнятой быть долго-ли теперь осталось?

От русских зависит существование твое, Хорезм!

Мамед –Мурад из рабов-диванбегом это он был
Так как был он рабом, то его мечтой были деньги:
Он был причиной разорения страны
Существование твое от русских зависит, Хорезм»…

Парча
Ва бўлса сафоли улуғ нарвони,
Қулдин бўлди хиволини девони,
Хароб бўлди кўшки билан айвони,
Шунча олинг қўлдан кетди Хоразм.

Мамад мурод девонбеги қул бўлди,
Жон имони, истагани пул бўлди,
Юртни бузмоғина сабаб шул бўлди,
Тутди сенинг ҳалол тузинг Хоразм.

Ёз иссиғин, қиш совуғин кўрмаган,
Юз қадам йўл пиёдалар юрмаган,
Худодин ғайрига хизмат қилмаган,
Банда бўлди хонинг, тўранг Хоразм.

Бисотингда бору йўғинг кўп кетди,
Кўшки айвон, тилло сарой жуфт кетди,
Нодир шоҳдин қолган улуғ тўп кетди,
Шунча асбобларинг кетди Хоразм.
Ҳақнинг раҳматидин умидсиз шайтон,
Тирилса эр Тўкмоқ ҳаким Сулаймон,
Оғзини бирласа кулли мусулмон
Бўлса Паҳлавон ота пиринг Хоразм.

Отрывок

Как настонет лето, усладительны его могучие нарваны…

Из рабов был диван-беги хивинцев…

Разорены его киоски и айваны…

Из рук такого народа ушел Хорезм!

Диван-беги Мамед-Мурад рабом был;

Верой души его, его помыслом были деньги;

Причиной сдачи страны он был.

Отомотила (ему) твоя неоскверенная хлеб-соль, Хорезм!

Летней жары, зимней стуши не видавшие,

Ста шагов пути пешими не ходившие,

Кроме Бога никому другому не служившие,

Слугами стали хан твой и наследник твой, Хорезм!

В тавоих собственных коврах всякого добра много ушло,

Киоски, айваны, золоченые дворцы на щепы пошли,

После Надир-шаха оставшаяся большая пушка ушла, -

Столько твоего имушества ушло, Хорезм!

На божью милость нет надежды у дьявола!

Кабы ожили Эр-Токмак, Хаким-Сулейман!

Кабы единогласны были все мусульмане!

О, если бы явился Пальван-ата, твой покровитель, Хорезм!...

Комментируя эти отрывки, А.Н.Самойлович пишет: «Несколько хивинских поэтов и поэтесс излили, по рассказам, свои патриотические чувства в стихах по поводу появления русских в Хиве в 1873 году. Мне посчастливилось раздобыть только два отрывка стихотворения-песни «Хорезм-намэ», состоящего из 11-слоговых четверостиший… Оба отрывка относятся к началу стихотворения и показывают, что это произведение неизвестного мне по имени народного поэта, переходя из уст в уста, успело уже разбиться на варианты. Отрывки записаны для меня двумя хивинцами по памяти».

А.Н.Самойлович в своём предисловии высказывает предположение, что это стихотворение является законченным произведением, и что в нем высказаны хлёсткие слова в адрес колонизаторов. По мнению ученого, его друзья-хивинцы из-за деликатности перед русским человеком пропустили отдельные нелестные слова, высказываемые в адрес русских.

Хотя произведение приведено не полностью, не представляет особой трудности понять его смысл. Особенно сейчас, когда наша страна признала всем миром в качестве суверенного и независимого государства, большое значение в деле дальнейшего укрепления нашей самостоятельности имеет возвращение к истокам, к произведениям, в которых наши отцы и деды проклинают всякое колонизаторство и захватничество. Обратим внимание на следующие, овеянные дыханием тех времен, строки:

«Распустившимся цветком был ты и завял, Хорезм!...

«От русских зависит существование твое, Хорезм!…»

«В твоих собственных коврах всякого добра много ушло…»

«После Надир-шаха оставшаяся большая пушка ушла…»

В этих строках находят свое выражение всенародная скорбь и страдание. А.Н.Самойлович в своем предисловии выражает гипотезу в существовании недошедших в данные отрывки строк, посредством которых бросается горький упрек всем мусульманам, не поддержавшим вовремя друг друга. Это предположение ученого не лишено определенного смысла. Поскольку в конце второго отрывка приводятся слова: «Кабы единогласны были все мусульмане…», которые как бы свидетельствуют о том, что ещё не всё потеряно и что ещё есть возможность вернуть свою свободу. Следовательно, данные стихотворные отрывки освещают многие «белые пятна» в истории Хорезма. Что же касается переводческого аспекта, то следует отметить то обстоятельство, что А.Н.Самойлович не ставил перед собой целью осуществить художественный перевод текста. И в этой связи текст передан дословно.

В основном, ученый-востоковед сумел правильно передать значение слов и общий смысл, вытекающий из данных отрывков. Лишь в отдельных фразах и

сочетаниях допущены некоторые неточности. Например, начальные мисры первой строфы связаны структурным параллелизмом, и здесь отражены два образа-весны и осени. Весна олицетворяет период независимости, а осень - период колониального гнета. Поскольку А.Н.Самойлович перевел эти мисры дословно, основная их мысль осталась нераскрытой.

Значение первой строфы второго отрывка также передано в весьма абстрактной форме. По восточному обычаю чин, звание предоставлялись человеку согласно его происхождению. Человеку из рода рабов высокие должности не предоставлялись. По этой причине здесь слово «раб» дано не в значении «низкого происхождения», «неизвестного происхождения». При переводе это обстоятельство осталось незамеченным.

Перевод нижеследующих миср из данной строфы:

Хароб бўлди кўшки билан айвони,

Шунга элинг қўлдан кетди Хоразм...

Также не раскрывает полностью их значение:

Разорены его киоски и айваны…

Из рук такого народа ушел, Хорезм!

Во-первых, здесь слова «кўшки билан айвони” не означают только обыкновенные «киоски и айваны». Эта фраза использована в значениях «самое священное, самое прекрасное место». Во-вторых, в последующей мисре опущен перевод сочетания «шунга элинг», вследствие чего изменилось и значение. А именно, это привело к появлению таких, не совсем точных, выражений как «разорены его киоски и айваны» и «из рук такого народа ушел Хорезм».

Таким образом, записанные А.Н.Самойловичем материалы стали одним из значительных явлений в научно-исследовательской деятельности ученого-востоковеда и сыграли важную роль в его дальнейших работах, которые проводились в области узбекского фольклора.

Список литературы

1. Ergashevna, K. S., Boltabaeva, A. M., Alimova, N. H., & Egamberdieva, H. M. (2020). Meaningful vectors of Uzbek story at the turn of XX-XXI centuries. Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales, (27), 48,
2. Алимова Н.Х. Американская новелла: к вопросу жанра. // Филология и лингвистика. – 2019. - №1 (10). – С.1-4.,
3. Батырова Р.М. Инновационная парадигма «виртуального» образования //Scientific progress. – 2021. – Т. 2. – №. 5. – С. 144-153.
4. Балтабаева А. М. Притчевый характер повестей Сухбата Афлатуни //Polish Journal of Science. – 2021. – №. 36-2. – С. 39-44.
5. Гибралтарская О. Н. Репрезентация художественных систем М. Булгакова, А. Платонова, Б. Пастернака //Филология и лингвистика. – 2020. – №. 2. – С. 1-3.
6. «Легенда о Коркуде и Керр-оглы», ЗВОРАО, Т., XIX, СПб, 1910, с.4-5.
7. Два отрывка из «Хорезмнаме» ЗВОРАО, Т. XIX, СПб. 1910.
8. Самойлович А.Н. Краткий отчет о поездке в Ташкент и Бухару и в Хивинское ханство в 1908 году. Известие Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, лингвистическом и этнографическом-отношениях. СПб. 1909 №9, 21-22.
9. Эгамбердиева, Г. М. (2021). О хорезмских сказках, записанных А.Н. Самойловичем. Polish Journal of Science, (36-2), 52-54.

Русскоязычная литература Узбекистана

Монография

Технические редакторы:

Коллектив НИЦ «Открытое знание»

Плесканюк Т.Н., Жаворонкова А.Д.

ISBN 978-5-6046205-1-9

Подписано в печать 31.05.2022.

Формат 60x84/16. Бумага офсетная.

Печать цифровая. 6,1 п.л. Тираж 500 экз