

Аминова Венера Рудалевна

**СВОЕОБРАЗИЕ МОТИВАЦИОННЫХ СТРУКТУР В РАССКАЗЕ Ф. АМИРХАНА "СРЕДИ РАЗВАЛИН..."**

На основе сопоставления мотивационных структур в произведениях татарских прозаиков I трети XX в. и русских писателей XIX в. устанавливается один из типов диалогических отношений между двумя национальными литературами - "свое", полемизирующее с "чужим".

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/1.html](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/1.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (2). С. 7-8. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

**Статья рекомендована к публикации к.ф.н., доц. Ибрагимовым М. И. и к.ф.н. Нагумановой Э. Ф.**

*На основе сопоставления мотивационных структур в произведениях татарских прозаиков I трети XX в. и русских писателей XIX в. устанавливается один из типов диалогических отношений между двумя национальными литературами - «свое», полемизирующее с «чужим».*

Центральной для русского реализма XIX века проблеме детерминизма, обусловленности поведения и сознания героев различными обстоятельствами, будь то идея, культурные коды или социальная «микросреда», окружающая человека, в произведениях татарских писателей соответствует представленность героев в их художественной безусловности. В целом ряде произведений татарских писателей первой трети XX в. (Ф. Амирхана, Ш. Камала, Г. Рахима и др.) формируется картина мира, в которой не существует рубежа, разделяющего причинную и следственную области. Описанные события мыслятся как самозарождающиеся: они не несут информации о силах, которые вызывают их к жизни. Яркий пример - рассказ Ф. Амирхана «Среди развалин...» (1913).

Модель мира в произведении структурируется как неразрывное единство базовых символов, придающих описываемым событиям статус универсальных обобщений, - дома, сада, скамейки, дерева, соловья, беседки. Они образуют единый топос, пространство, которое наделяется в двух несопрягаемых реальностях - прошлом и настоящем - противоположными, взаимоисключающими свойствами.

В прошлом усадьба Сулеймана представляла собой упорядоченный и гармоничный мир, воплощающий идею устойчивости и полноты бытия. Дом с садом и цементирующим этот локус деревом выступают в качестве архетипических носителей символики Цента Мира. Особой семантической нагрузкой обладает образ дома - «своего», обжитого, защищенного пространства частной жизни, приюта спокойствия, достатка, тепла. В воспоминаниях рассказчика дом Сулеймана - надежный, привычный, устоявшийся уклад и порядок. Его обитателям были присущи радушие, гостеприимство, доброжелательность: дверь никогда не закрывалась, дом всегда был полон гостей. Концепция красоты мироустройства выражена в образе сада. Как пространственно-энергетический центр, он становится источником света. В мусульманской культуре свет принадлежит к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей. По европейским и по восточным мифологическим представлениям сад есть земное подобие рая, место, улаждающее все чувства человека. Чувственное наслаждение красками, запахами, звуками сочетается с тончайшими духовными переживаниями, поэзией чувств. С устремленной вверх осью пространства согласуются роскошное цветение природы, молодость, чувство влюбленности.

Идиллию прекрасного сада, просветленного в своих глубинах бытия сменяют картины разрушенной усадьбы, превратившейся в руины, гибели Дома. Им соответствует нисходящая линия жизни, которая утрачивает красоту, радость и свет, экспонируя мотивы увядания, запустения, старости, одиночества, смерти. Изменившейся внешний облик дома выступает символом разрушенного уклада жизни. На всем: воротах, двери, внутреннем убранстве дома, - лежит печать ветхости, неухоженности, обреченности. Дом перестал служить надежным убежищем для человека: здесь ему одиноко и страшно.

Некогда открытое пространство полной и шумной жизни, гармонирующее с миром в целом (в прошлом сад не имел границ ни в пространстве, ни во времени), превращается в закрытое: ворота теперь всегда на запоре, дом оставлен наедине с самим собой. Но и это пространство постепенно свертывается до размеров каморки, далее - темного угла, где доживает свои дни Сулейман. Так огромный, исполненный радости, любви и света мир деформируется до размеров темного угла - топологического символа крайней изоляции и отчужденности от людей, тупика, отсутствия пути. Бытовая изобразительность приобретает символизированное, метафизическое значение, выявляя степень враждебности человеку субстанциальных сил бытия.

Писателем используются принципы художественного обобщения, совершаемые на путях символизации явлений. В сцене разговора с гостем хозяин дома трижды повторяет реплику: «Их уж нет!», которая не дает ответы на возникающие вопросы и лишь подчеркивает непоправимость случившейся трагедии. Общение героев, происходящее на пороге двойного бытия и лишённое житейски-практических и интимных отношений, драматическая напряженность сцены, ее тон, колорит, необычная атмосфера, выводящие ее за пределы обычных жизненных ситуаций, - все это подчеркивает символический характер описываемых событий. Трагично само существование человека, жизнь которого зависит от трансцендентного закона, отменяющего эмпирическое толкование действительности и требующего признания неподвластных разуму мистических сверхпричин.

Пугающий, неудобный, лишенный света и тепла, дом становится местом пересечения двух миров: бытового и ирреального. Каждый вечер дом посещает призрак Асмы и пугает его обитателей. Наводящие страх призраки - это «тайные знаки» потустороннего, содержащие угрозу разумному миру повседневности. Мифологический персонаж, нарушая разделенность двух миров, выступает в качестве медирующего символа. Призрак умершей девушки соединяет две топологические «точки» - дом и кладбище, не только указывая на

мистическую связь потустороннего с реальным, земным бытием, но и приобщая живых людей к тайнам вечности и загробной жизни.

Жертвой жестоких, разрушительных сил, безраздельно правящих этим миром, стал и некогда прекрасный сад. В его описании сконцентрированы мотивы гибели векового уклада, трагического разлома бытия. Зброшенный, одичавший, заросший репейником и крапивой сад, кусты, опутанные паутиной, оказываются чуждыми любой вертикальности. Они поглощают идущий сверху свет, ассимилируют и переплавляют его в тьму.

Герой пытается бежать из царства тьмы и мрака в центр того пространства, которое раньше было идеалом гармонии, складывающейся из бесконечной красоты видимого мира и любовного единения людей в нем, - к скамейке и беседке - месту свиданий, уединения влюбленных, топосу их мечты о счастье. Но и они оказались во власти тех же негативно-деструктивных, уничтожающих сил. Любовь, предчувствие счастья, мечты - все в прошлом. Теперь в этот мир пришли и наполнили его собой пустота и обреченность. Человеческая душа чувствует себя осиротевшей, обездоленной, брошенной в усадьбе, где ее не улаживает, как раньше, соловьиное пение, а оглушает карканье ворон, не завораживают чувственная прелесть бытия, природы, их многоцветность и многозвучность, а угнетают невыносимо тягостные впечатления. То, что в прошлом обещало счастье, обернулось совсем иным: состоянием потрясенности, ощущением беды, тоски, памятью о чем-то безнадежно утраченном, прекрасном, возвышенном, что сливалось с песней соловья. Локус сада, в прошлом представлявший собой «заветное», «райское» место, превращается в средоточие чуждых, враждебных человеку сил.

Любовь и смерть, рай и ад, мир реальный и потусторонний образуют смысловое пространство, отмеченное оппозиционными парами символов. На уровне звуковой организации текста очевидное оценочное значение имеет противопоставление гармонического пения соловья зловещему карканью ворон, мелодически и ритмически упорядоченных звуков - неупорядоченному шуму.

Наряду с границей, разделяющей «здесь» и «там», в художественном мире произведения существуют и своеобразные знаки снятия оппозиций, их амбивалентности, смешения, слияния. Рассказчик вспоминает один из вечеров, проведенных в доме Сулеймана абзья, когда его дочь Фахрия играла на гитаре. Звуки музыки обладают силой приобщения к нездешнему, неземному, сверхреальному: в них слышится плач золотоголосого ангела. В горестном чувстве-рыдании угадывается переживание неустойчивости, изменчивости бытия, неверности жизненных благ, предчувствие утрат. Печальная мелодия перекликается с задумчивым взглядом карих глаз героини, в которых читались усталость от жизни, тоска. «Звуки» и «взгляд» наделяются пророческим даром - прозрением будущего, они проникают в сферу трансцендентного и сущностного. В данном эпизоде-воспоминании схвачена и прочувствована синкретическая слитность одновременно являющихся прошлого, настоящего и будущего, эмпирического и метафизического, единичного и универсального, частного и всеобщего.

Но произошедшие метаморфозы в жизни героев не получают никакой мотивировки. Жизнь предстает человеку вне ее внутренних смысловых связей, и его охватывает ужас. Ощущение разрыва между прошлым и настоящим реализуется в теме непознаваемости мира. Сюжет, лишенный причинной мотивировки, обладает повышенной способностью к символической типизации. Преувеличения, контрасты, соединение в художественном строе произведения реального и условного, метафоризация структурно-семантической трансформации топоса усадьбы, звуковые и цветовые лейтмотивы и др., формируя глубинный отвлеченно-метафизический пласт текста, служат средством художественного обобщения.

В творческом методе татарских прозаиков рассматриваемого периода отчетливее эксплицированы те моменты, которые в свернутом виде присутствуют в текстах русских реалистов XIX в. и представляют собой отношения смысловых пределов и возможных языков. В произведениях Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ш. Камала и др. трансцендентный мир требует не просто условно-поэтического, но субстанционального понимания. Мотивировочные категории, принадлежащие разным смысловым рядам и находящиеся в русском классическом романе в драматическом единстве, взаимосвязи, взаимодействии, в творчестве данных авторов освобождены для самостоятельного существования и поставлены в подчинительные отношения.

#### СТИХОТВОРЕНИЕ Ю. ТУВИМА «ТЫ» В ПЕРЕВОДЕ А. АХМАТОВОЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ

*Ананьина Н. Н.*

*Институт международного образования и языковой коммуникации ТПУ*

**Статья рекомендована к публикации к.ф.н., проф. Уразаевой Т. Т. и к.ф.н., доц. Куриковой Н. В.**

*Статья посвящается анализу перевода одного из стихотворений польского поэта Ю. Тувима. В начале статьи предлагаются некоторые сведения о поэте, его жизни и творческой деятельности. Далее в работе представлены наблюдения над фоносемантическими особенностями, стихотворным размером и средствами языковой выразительности оригинала и его перевода; проводится аналогия между творчеством двух поэтов, анализируются типологические проявления (совпадения, близость) их художественного мира.*