

На правах рукописи



СУБХОНКУЛОВА НАРГИС АКБАРАЛИЕВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ПРИРОДЫ
В ТАДЖИКСКОЙ ПРОЗЕ XX- РУБЕЖА XXI ВВ.**

**Специальность: 5.9.2 – Литература народов мира
персидская литература, таджикская литература)
(филологические науки)**

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Душанбе - 2023

Работа выполнена на кафедре русской и мировой литературы Таджикского государственного педагогического университета имени С. Айни

Научный руководитель: **Мурувватиён Джамила Джамол**, доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела современной литературы Института языка и литературы им. Рудаки Национальной академии наук Таджикистана

Официальные оппоненты: **Рахманов Бахтиер Рузикулович**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы факультете русской филологии, журналистики и медиа-технологий Российско-Таджикского (Славянского) университета

Бариева Мавлюда Хилватёровна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук филиала НИУ «Московский энергетический институт» в г. Душанбе;

Ведущая организация: **Международный Университет иностранных языков Таджикистана имени С. Улугзаде**

Защита диссертации состоится « ____ » « _____ » 2023 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 73.1.015.01, созданного на базе Института гуманитарных наук им. академика Б. Искандарова Национальной академии наук Таджикистана по адресу: 736 000, г. Хорог, ул. У. Холдорова 1.

С диссертацией можно ознакомиться в Центральной научной библиотеке им. Индиры Ганды Национальной академии наук Таджикистана (734025, г. Душанбе, пр. Рудаки 33) и на сайте Института гуманитарных наук им. академика Б. Искандарова Национальной академии наук Таджикистана (www.ign.tj).

Автореферат разослан « ____ » _____ 2023 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук



Некушоева Ш.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферлируемая диссертация посвящена исследованию художественного отражения природы в таджикской прозе XX – рубежа XXI вв.

Пейзажное описание является важным компонентом художественного текста, в которое заложена эстетическая сторона произведения, и как любой другой изобразительно-выразительный элемент художественного произведения имеет тенденцию эволюционировать. В художественном произведении на пейзажное описание возлагается серьезная задача: картины пейзажа раскрывают национальный характер литературы и ее историческое движение, что «позволяет проследить движение самой художественной образности, не смешивая его с движением самой действительности» [Эпштейн, 1990: 6].

Как важнейший компонент повествовательной структуры художественного произведения, пейзаж, в зависимости от замысла автора произведения выполняет различные идейные, тематические, стилистические функции. Относительно термина «пейзаж» в литературоведении существует многообразие трактовок, к примеру, «Словарь литературоведческих терминов» даёт термину следующее уточнение: «Изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя» [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 509 с.], в учебных пособиях по введению в литературоведение и в «Литературном энциклопедическом словаре» даётся более расширенное определение: «Пейзаж - один из компонентов мира литературного произведения, изображение незамкнутого пространства (в отличие от интерьера, т.е. изображение внутренних помещений)» [Введение в литературоведение, 2000: 556 с.].

В словаре «Фарханги истилохоти адабиётшиносӣ», составленном Р.Ходизода, М.Шукуровым, Т.Абдуҷабборовым (1966) термин имеет следующее объяснение: «Пейзаж (франц. — landscape — местность, страна) — изображение природного ландшафта в художественном произведении. Пейзаж природы в художественных произведениях обычно изображается с определенной целью. Имеет большое значение для понимания настроения героев (см.) и сути происходящих событий. (...) Иногда, (...) сцена прекрасной природы противопоставляется какому-нибудь страшному событию или печальным мыслям и переживаниям героя. Другое значение пейзажа заключается в том, что писатели через него выражают свою любовь и привязанность к очаровательной природе родного края. В произведениях персидско-таджикских классиков (в дастанах, в начале касыд и т. д.) много прекрасных пейзажей. В произведениях советских таджикских писателей (Айни, Пайрав, Икромӣ, Турсунзода и др.) также очень хорошо описан природный ландшафт Таджикистана» [Фарханги истилохоти адабиётшиносӣ, 1966: 43]. (Досл.пер. наш – Н.С.).

Роль пейзажа и его функции в художественном тексте всегда привлекали внимание ученых, высказавших по этому поводу различные мнения, так одни ученые считают, что пейзаж – это «изображение картин природы, выполняю-

щее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя» [Тимофеев, 1974: 216], для других – это «изображение природы, обозначающее время и место действия в произведении и создающее определенное настроение» [Галанов, 1974: 185], для третьих пейзаж – это «преобразованная действительность, для создания которой реальный мир является необходимым стимулом и неиссякаемой кладовой» [Стасевич, 1978: 108], существует также мнение, что пейзаж является «целостным отображением природы в системе взаимосвязанных предметных деталей» [Эпштейн, 1990: 114]. Отметим, что определение «пейзаж» предполагает и широкое и узкое понимание, сюда можно отнести трактовку С.М. Соловьёва, который предлагает архитектурный пейзаж, т.е. пейзаж, как «описание построек (экстерьера) и внутреннего убранства жилища (интерьера)». Наиболее узкое его понимание предлагает А.И. Белецкий, по мнению которого природа делится на живую, нас окружающую, и мёртвую, нами создаваемую. Исходя из этого, ученый предлагает описания живой природы называть пейзажем, а мертвой – натюрмортом [Белецкий, 1989: 203]. Более расширенное толкование понятия «пейзаж» предложен В.Е. Хализевым: пейзаж определяется им как «описание широких пространств, любого незамкнутого пространства» [Хализев, 2004: 405]. Кроме того, В.Е. Хализев говорит о других формах присутствия природы в художественном произведении – это мифологическое воплощение сил природы, поэтическое олицетворение, эмоционально окрашенные суждения о природе, описания животных и растений (их портреты) и т.д.

В диссертации рассмотрены три элемента, три уровня пейзажа в художественном произведении: пейзажная деталь, пейзажная картина, пейзажное произведение. *Пейзажная деталь* в художественном произведении играет служебную роль. *Пейзажная картина* сама является предметом описания. По поводу *пейзажного произведения*, как самостоятельного литературного жанра, существуют различные мнения, также, рассмотренные нами в ходе исследования. Функции пейзажа в художественном произведении зависят от жанра, стиля, его композиционных особенностей и самое главное - идеи. В соответствии со смысловой направленностью произведения пейзаж может иметь самостоятельное значение (это часто встречается в лирике). Очевидно, что основная функция пейзажа способствовать выражению эмоций и настроения героя, быть частью изображаемой картины, обстановки, пояснять суть происходящих событий. Однако, какие бы функции не выполнял пейзаж в художественном произведении он всегда является средством воплощения авторского мироощущения.

Тема пейзажа привлекает внимание исследователей изменчивостью своего характера, эстетичностью, психологизмом. Принято считать, что пейзаж стал обладать эмоционально-психологической значимостью только в современной литературе, хотя, как нам думается, природа всегда являлась средством осмысления внутренней жизни человека, его мысли, характера, отношения к жизни, формой выражения различных порывов и устремлений личности. Зна-

чимось пейзажа в художественном произведении определяется тем, что он, выступая, как один из способов социально-психологической характеристики персонажа, способен более ярко, образно передать суть взаимоотношений между человеком и миром, между человеком и обществом.

Жизнь не стоит на одном месте и развитие науки и технологий диктует свои правила и требования, которые в первую очередь находят отголоски в литературе, в частности, в прозе таджикских литераторов - Фазлиддина Мухаммадиева, Кароматуллоха Мирзо, Уруна Кухзода, Сорбона, Бахманьёра, Мухаммадзамона Солеха, Сайфа Рахимзода, Муаззамы Ахмадовой, Саттора Турсуна, Абдулхамида Самада, Джонибека Ақобира, Бахтиера Мургазо, Давлатшоха Тохири, Барота Абдурахмона, Юсуфа Ахмадзода, Аброра Зохира, Абдурафа Рабиева, Кодира Рустам, Муродали Джабара и др. поднявших на новую ступень таджикскую прозу конца XX века с точки зрения художественного мастерства. Сегодня написано немало произведений, где пейзаж приобретает не только новый тип играет различные функции, как фон, эмоциональный пейзаж и психологический пейзаж. Противоречивые явления природы нашли художественное выражение в «Авесте» в образах, непрекращающейся борьбы Света и Тьмы, Добра и Зла. Однако эти представления, «пронизанные духом примитивного материализма, были отягощены ложными, фантастическими воззрениями, оторванными от реальной действительности и выразившимися в тотемистическом почитании животных (бык, собака, петух; «сагдид» — отвращающий зло «взгляд собаки» в Авесте; пережитки этого почитания в таджикском фольклоре); в анимистическом одушевлении природы; в культе природы и предков и др. В конечном счете, первобытное, наивно-фантастическое стремление активно, магически воздействовать на природу силою слова (отголоски: «Мантра спента» — «Воздействующее, священное слово» в Авесте; заговоры и имитативные действия в таджикских архаических обрядах) поглощалось подчинением сверхъестественным силам, обращением к божеству» [Брагинский, 1972: 331].

В древности проблемы взаимоотношения природы и человека в таджикской литературе свидетельствует поэзия Абуабдуллоха Рудаки (880-941), который показал человека и его духовный мир как часть живой природы. Неповторимые картины живой, вечно обновляющейся природы поэт нарисовал в своих весенних стихах «bahariyu», где ярко выражено все лучшее, что было создано поэзией предшествующих поэтов в области описания величественной красоты природы, поэт, сочетавший в себе великий художественный дар и пылкий ум мыслителя, находил прекрасное и в природе. Он пишет о величии и красоте неба и земли, солнца и луны, о том, что красота природы заключается в её многообразии. Его природе присущи бесконечные оттенки красоты, которые порождают особую радость в человеке и рассматриваются как жизнеутверждающая сила. В своих поэтических произведениях Рудаки воссоздает удивительно причудливые картины, сопоставляет времена года. Живой кон-

кретной предметностью отмечена у него красота и прелесть Весны. Рудаки постоянно призывает к постижению красоты природы: «Слезно плачущую тучу восхваляй порой весенней, // Этот плач земле приносит красоту и обновленье» [Хади-заде, 1985: 88].

Природа в лирике поэтов-классиков слетается с мотивом молодой торжествующей любви и становится символом и обозначением психологической ситуации, а не только картиной пробуждающейся природы. Все - цветы и деревья, животные и птицы, страны света и часы дня в его лирике приобретали символический и ситуационный смысл. На этом условном красочном фоне появлялись еще более условные фигуры Юности и Старости, Любви и желания, надежды и Скорби, Доброты и Зависти, разные аллегорические хитросплетения. Современник Рудаки Шахид Балхи сравнивает знание и богатство розе и нарциссу: «Знание и богатство подобны розе и нарциссу, // Которые не могут цвести в одном и том же месте. // У кого есть знания, нет богатства, // У кого есть богатство, нет знания» [Хади-заде, 1985: 101]. Природа испокон веков находила свое художественное выражение в литературе.

Так, тема природы в литературе, уходящая своими корнями в творчество классиков персидско-таджикской литературы, в гуманистическую сущность их произведений, является масштабной и актуальной по своей значимости, пейзажные картины являются составной частью произведений и в современной таджикской литературе. За основу работы использовано понимание пейзажа как продукта субъективного художнического творчества, иначе говоря, он пронизан своеобразием индивидуального, эстетического, мировоззренческого.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью рассмотрения стилистической роли пейзажных описаний, их эволюции в таджикской прозе XX – рубежа XXI вв. К новым результатам можно отнести попытку исследовать новаторские тенденции в изображении художественного образа природы в современной таджикской прозе; охарактеризовать стилистические, тематические, идейные функции пейзажа; показать художественное отражение природы в литературе в нравственно-эстетическом значении. Посредством природных образов современные авторы стремятся раскрыть малейшие нюансы состояния человеческой души. В XX-рубеже XXI вв. природа в произведениях таджикских литераторов, наполняясь философско - психологическим значением создаёт новые тенденции. В задачу настоящего исследования входит выявление этих тенденций в изображении художественного образа природы в современной таджикской прозе, что и определяет актуальность темы данного исследования.

Объектом исследования выступают тексты пейзажных описаний в прозе таджикских писателей – С. Айни, С. Улугзода, Дж. Икрами, А. Самада, С. Турсуна, Бахманьёра, Ю. Юсуфи. Выбор имен обусловлен частым обращением названных художников слова к вечной теме - «человек и природа» Функции изображения природы, пейзажных зарисовок в их произведениях многообразны, в них прослеживается преемственность и типология.

Предмет исследования – стилистические особенности пейзажных описаний в таджикской прозе XX- рубежа XXI вв.

Степень изученности темы исследования. В российском литературоведении вопросы художественного отражения темы природы в литературе в том или ином аспекте рассматривались в монографиях М.Н. Эпштейна «Природа, мир, тайник Вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии» (1990), Ю.М. Лотмана «О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста» (1996), Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах» (1994), Г.Д. Гачева «Национальные образы мира» (1988), З.А. Кучукова «Онтологический метакод как ядро этнопоэтики» (2005), Б.Е. Галанова («Живопись словом. Человек, пейзаж, вещь», 1972), Г.Б. Курляндской («Художественный метод Тургенева-романиста», 1972), Л.С. Ачкасовой («Гуманизм в творчестве К. Паустовского», 1972), И. Кузьмичева («Писатель Арсеньев: Личность и книги», 1977), И. Страхова («Художественное мышление И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого в изображении пейзажей», 1980), В.А. Смирновой («Иван Соколов-Микитов. Очерк жизни и писательства», 1983), С.А. Липина («Человек глазами природы», 1985), Т.Я. Гринфельд-Зингурс («Природа в художественном мире М.М. Пришвина», 1989), С. Семеновой («Преодоление трагедии», 1989), Н.Н. Киселев («В гармонии с природой», 1989), Е.А. Яблокова («Художественное осмысление взаимоотношений природы и человека в советской литературе 20-30-х гг.», 1990), К.Г. Богемской («Пейзаж: страницы истории», 1992), Т.М. Тихоновой («Описания природы по произведениям К.Г. Абрамова», 1994), А.И. Смирновой («Не то, что мните вы, природа»: Русская натурфилософская проза 1960 - 1980-х годов», 1995), Н.В. Кожуховской («Чувство природы в русской литературе XIX века», 1995), Л.В. Гурленовой («Чувство природы в русской прозе 1920-1930-х годов», 1998), Степаненко Л.Г. («Шолоховские описания природы. Пейзажи мастера и исследователя», 2003), Рудзевич И. («Человек и природа в творчестве Сергея Залыгина», 2003).

Вопросам форм пейзажа посвящены монографии В.А. Никольского «Природа и человек в русской литературе 19 века» (1973), И.О. Шайтанова «Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века» (1989); статьи Н.Д. Кочетковой «Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма» (1986), В.Ю. Троицкого «Романтический пейзаж в русской прозе и живописи 20-30-х годов XIX века» (1988); Г.И. Роговой «Природа в художественном сознании символистов» (2002) и ряд коллективных трудов, таких как: «Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции» (1984), «Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения: Человек - природа - искусство» (1986), «Природа в художественном мире писателя» (1994), «Тема природы в художественной литературе» (1995), «Чувство природы» в русской литературе» (1995), «Природа и человек в русской литературе» (Волгоград, 2000), «Природа: материальное и духовное» (2002), в коллективной монографии «Эстетика природы», выпущенную Институтом философии РАН в 1994 г.

В отдельных работах, посвященных творчеству того или иного писателя вопросы, связанные с ролью пейзажа в художественном произведении, в том или ином аспекте затрагиваются в трудах почти всех персидских и таджикских литературоведов, наиболее значимые среди них – это труды литературоведов и критиков Шибли Нуьмони, Забехулло Сафо, Е.Э.Бертельса, И.С. Брагинского, М. Шакури, Х. Шарифова, А. Сайфуллоева, Л. Демидчик, А.Афсахзод, М. Муллоахмедова, А. Сагторзода, Х. Асозода, Н. Салими, А. Набави, М. Мирзоюнуса, А. Кучарова, А. Махмадаминова, Ш.Р. Исрофилова и др. Нас также интересует точка зрения Л. Мирзохасанова и Г. Муродова о пейзаже и элементах природы, Дж.Дж. Мурувватиён о природной символике, А.А. Хакимова о ее мидидативной роли. Различные стороны отражения природы в литературе и, прежде всего, в таджикской литературе, имеет смысл начать с изучения достаточно обширного теоретического материала, содержащегося в различных работах ученых в течение многих десятилетий. Наиболее полно эти исследования представлены в работах Ю. Бабаева (19926), М.Муллоахмадова (2016), Дж. Назриев в книге «Мактаби Ширази и его поэма «Лейли и Меджнун» (1983), А. Д. Шафтолиев в статье «Описания природы и времён года в поэзии Носира Хусрава Кубодиёни» (2018), Дж. Мурувватиён в книге «Становление филологического романа в таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдуси» Сотима Улугзода)» (2018), А. Абдуманнонов в статье «Рассуждения из героической лирики» (1975).

Среди диссертаций, посвященных проблеме природы в таджикской литературе, следует отметить исследования Л. Мирзохасанова (2003), Б.Т. Мирсаидова (2004), О.О. Касимова (2011), Х.Г. Муродова (2010), С.Б. Махкамов (1990), Д.Г. Каюмовой (2018), М.Х. Турсуновой (2018). Несмотря на повышенный интерес таджикских литературоведов к пейзажным описаниям в художественном произведении, новаторские тенденции изображения художественного образа природы и стилистические особенности ее описания в современной таджикской прозе, пока еще изучены недостаточно. Таджикская проза, как и проза любой другой национальной литературы, постоянно обращается к вечным темам – жизни, смерти, любви, необратимости времени и др., раскрытие которых становится возможным через различные формы изображения, где одним из важных средств являются природа и природные мотивы. При этом каждый писатель имеет свой особый специфический природный мир, свою форму пейзажа, выражающее его индивидуально-нравственное видение на природу. С. Айни, С. Улугзода, Дж. Икрами, А. Самада, С. Турсуна, Бахманьёра, Ю. Юсуфи и др., в своих произведениях использует картины природы как средство точной передачи всей гаммы чувств героев, своими красочными описаниями они продемонстрировали тонкость изображения, пристальное внимание к мельчайшим подробностям природы, совершенство владения многоцветной кистью. Картины природы, впитанные их сознанием, преломились у них в художественном мире, образом Родины и вылились в прекрасное пейзажное описание. Именно природа, как символ красоты и первозданной чистоты, образная и яркая, явля-

ется мерилом прекрасного при создании, многими таджикскими писателями и поэтами образа женщины. Важно учесть и тот факт, что анализ пейзажных мотивов помогает понять не только национальное своеобразие таджикской прозы, но и ее историческое движение, так как острые перемены становятся очевидными только на фоне чего-то незыблемого.

Значительную роль в идейном развитии таджикской литературы нового периода сыграли события 1917 г. XX века. В этот период герои художественных произведений пытались решать свои социальные отношения с обществом. В произведениях этого периода высока роль деталей пейзажа родного края, они выступали как необходимый фон, с помощью которого раскрывалась конкретная жизненная проблема персонажей. Распространённым приемом в литературе данного периода был прием сравнения - писатели обращали пристальное внимание природным деталям, как изобразительно-выразительным средствам, эти детали в их прозе иногда принимали метафорический образ или символический характер. Такое богатое иносказание можно наблюдать в творчестве первых метров литературы того периода - Садриддина Айни, Сотима Улугзода, Джалола Икрами. В их творчестве по своим содержательным и формальным признакам природа шире предметного мира и больше имеет отношение к идейно-композиционному уровню художественного текста и несет в себе смысловую нагрузку, является «организатором» сюжетно-нарративной логики повествования. Таким образом, природа в их прозе является не просто «кирпичиком» литературного произведения, но и его «фундаментом», или, как отмечает М. Н. Эпштейн, природа выражается в системе устойчивых значимых частей сюжета художественного текста как предмет размышлений (медитации), как образы конкретных, единичных явлений природы (мотивы), как целостные изобразительные комплексы — картины природы, пейзажа, как индивидуальные способы восприятия и запечатления природы (стили) [Эпштейн, 1990: 303]. Эти аспекты их творчества до сих пор имеют огромный теоретический потенциал для будущих исследований. В таджикской литературе роль природы значительна и неотъемлема, она является ярким фоном, оттеняющим состояние героя. В творчестве таджикских писателей первой половины XX века символом новой действительности становится самое высокое движение природных сил, придающий душевные силы, являющийся источником вдохновения, и, безусловно, у каждого писателя природа имела свой облик, лицо, место и свою роль. Вторая половина XX века резко сместила акценты, поставив человечество перед необходимостью пересмотреть основы своих взаимоотношений с природой. В творчестве писателей конца XX века - Пулода Толиса, Фазлиддина Мухаммадиева, Кухзода, Сорбона, Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфи и др. природа приобрела самостоятельность, став эмоциональным участником действий.

Выбор авторов обусловлен тем, что функции изображения природы, пейзажных описаний в их произведениях многообразны, в них прослеживается преемственность и типология. Все источники используются в переводе или да-

ётся подстрочный перевод, что позволит изучить языковые особенности пейзажного описания писателей.

Цель исследования – выявить стилистические особенности описания пейзажа в прозе; сконцентрировать внимание на путях и формах эволюции пейзажных описаний в таджикской прозе.

Материал исследования достаточно обширен: охарактеризовав пейзаж в таджикской прозе начала XX вв., мы доходим до анализа описания природы у писателей второй половины XX века и рубежа XXI, отмечая в их творчестве своеобразие и новаторство в использовании пейзажных картин, пейзажной символики. На основе, проведенного анализа делается попытка раскрыть и определить систему пейзажных приоритетов в творчестве таджикских прозаиков – это позволит изучить роль пейзажа, как атрибута национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве таджикских писателей Садриддина Айни, Сотима Улугзода, Джалоло Икрами, Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа.

В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

- изучить теоретические аспекты развития пейзажного описания в литературе;
- охарактеризовать функции пейзажных описаний в таджикской прозе;
- определить главенствующие типы пейзажа в прозе С. Айни, С. Улугзода, Дж. Икрами, конкретизировать их характерные признаки;
- охарактеризовать способы изображения природы в прозе Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа;
- осуществить классификацию пейзажных описаний в прозе с точки зрения их функциональности;
- изучить функции пейзажа в произведениях Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа;

Методами исследования являются сравнительный, типологический, описательный, позволяющие сопоставить работы различных авторов. В работе также находит применение системный метод, позволяющий систематизировать взгляды и мнения критиков и литературоведов по данному вопросу.

Научная новизна диссертации. К новым результатам можно отнести попытку автора диссертации рассмотреть стилистические особенности пейзажных описаний и их эволюцию в таджикской прозе XX – рубежа XXI вв. Впервые, в монографическом плане, проводится исследование пейзажа, как одного из атрибутов национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве таджикских писателей – Садриддина Айни, Сотима Улугзода, Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа. В диссертации выявлено художественное своеобразие пейзажной символики, пейзажной детали, пейзажной картины, пейзажного произведе-

ния в творчестве таджикских писателей. Данная тема рассмотрена в контексте исторических путей и форм развития пейзажного описания, где показана его эволюция в свете развития новаторских тенденций в таджикской литературе.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Результаты работы, полученные в ходе исследования способствуют более глубокому осмыслению исследуемой проблемы в целом и определяют дальнейшее изучение художественного изображения природы не только в таджикской, но и в других национальных литературах. Материалы исследования, полученные в ходе сравнительно-типологического анализа, могут быть использованы в трудах, посвященных исследованию творчества отдельных писателей. Содержащиеся в работе наблюдения, размышления и выводы, подкрепленные конкретным анализом художественного материала, могут быть использованы в процессе изучения таджикской литературы в школе, в вузе и других образовательных учреждениях.

Методологической основой исследования служат научные труды известных исследователей таджикской литературы, среди которых работы М. Шакури, Х. Шарифова, А. Сайфуллоева, Л. Демидчик, М. Муллоахмедова, А. Набави, А. Сагторзода, Х. Асозода, Н. Салими, М. Ходжаевой, А. Кучарова, А. Махмадаминова, А.А. Хакимова, В.Д. Охониёзова, Ш.Р. Исрофилова, Дж. Мурувватиён и др., а также работы русских литературоведов, рассматривающих проблемы пейзажа с исторической, жанровой и эстетической позиций. Среди них исследования Б.Е. Галанова «Живопись словом» (1972), Г.Д. Гачева «Национальные образы мира» (1999), А.В. Лосева «Знак. Символ. Миф» (1982), А.А. Потемни «Теоретическая поэтика» (1990), М.Н. Эпштейна - «Природа, мир, тайник вселенной» (1990) и др.

Основные положения, выносимые на защиту:

- В таджикской прозе XX века природа раскрыта на фоне стремительного движения, в переходных состояниях, а в XXI в. ее описание приобретает синтезированную форму рассуждения. Исходя из этого, пейзаж в художественном произведении может играть роль панорамы. Примером тому может стать роман «Дохунда», где романтические мотивы, играющие лишь вспомогательную роль, являются сюжетной связкой. Роман начинается с описания панорамного вида, где настроение автора определяется впечатлением от радужных открывающихся видов природы, навеянных идиллическими мотивами. Природа в данном романе одушевляется и становится важным средством характеристики персонажа.
- В художественном произведении природа может быть представлена через призму драматических событий и разнообразных, сложных душевных переживаний, как в романе «Фирдоуси» Сотима Улугзода, где устойчивыми элементами пейзажа становятся образы ночи, воды, сада. Важную роль в раскрытии замысла произведения играет образ са-

- да, который оказывается очень многозначным. Природа в его романе то сужается и предстает в своем обычном значении, то расширяется.
- Повесть «Тайны Ходжамуьмина» можно отнести к пейзажному произведению, где главным мотивом является мотив «прогулки», цель которой - созерцание и описание прогулки, а также передать впечатление героя. На примере творчества А. Самада выявлено, что герои находятся в полной гармонии с окружающим их миром. Гармоничные пейзажные описания в его рассказах отвечают принципам сентиментального описания природы. В его рассказах сентиментальность носит не эпизодический характер, чаще она является структурообразующей и отражают новое мировоззрение и мировосприятие, которое позднее, будет развиваться в творчестве как самого А. Самада, так и других писателей. Меланхолическое настроение рассказов «Осень», «Весна на кладбище» и др. определяется также кладбищенскими мотивами, с которыми гармонирует описание возрождающей природы.
 - В романе «Три дня одной весны» Сагтора Турсуна присутствуют черты нового творческого сознания, где проявился интерес к пейзажу и к человеку, постигающему ее не только с идейной, но и с философской точки зрения. В его романе тема природы является одним из важнейших факторов отражения национальной самобытности и непосредственно слита с темой Родины. Изображение природы в романе С. Турсуна «Три дня одной весны» позволило увидеть глубинные проблемы, описываемого времени, почувствовать его драматизм. Подобная позиция рождает новый взгляд на природу, обусловившее появление нового типа героя, более многогранно воспринимающего окружающую действительность.
 - Художественные искания Бахманьёра и Юнуса Юсуфи отразили интерес к природе как к сложной палитре впечатлений, где происходит не только преклонение перед величием природы, но и стремление постигнуть сущность природной красоты и, главное, ее влияние на душу. В их творчестве происходит постепенное смещение акцентов в отношениях человека с природой, где человек занимает центральное место, в качестве субъекта, активно, познающего окружающий мир. Пейзаж является не столько декоративным элементом художественной ткани произведений писателей XX – рубежа XXI вв., сколько ключевым стилистическим, композиционным и сюжетным элементом, а символическая нагрузка пейзажных описаний придает им дополнительную метафизическую функцию, которая, выявляет скрытые смыслы. При изображении природных картин современные авторы часто обращаются к излюбленным классической литературой временам года - весны и утра, символика которых соответствует основным положениям философии.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует специальности 5.9.2 – Литература народов мира (персидская литература, таджикская литература) (филологические науки). Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: *пункт 2.* Генезис, развитие, функционирование и типология литературных явлений (жанров, стилей, форм, направлений, течений, школ, приемов, образов, тем и т.д.) в литературах народов мира; *пункт 3.* Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приемов, жанров, литературных направлений, течений, школ, художественных систем в литературах народов мира.

Личный вклад соискателя в разработку темы исследования. Впервые в таджикском литературоведении охарактеризованы функции пейзажных описаний в прозе С. Айни, С. Улугзода, Дж. Икрами, Сагтора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа комплексно в сравнительно-типологическом аспекте. Впервые на материале таджикской прозы осуществлена классификация пейзажных описаний в таджикской прозе с точки зрения их функциональности; выявлены функции пейзажа в сюжетно-композиционном устройстве художественного текста и раскрыта психологическая роль природы в произведениях Сагтора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфа. Диссертантом самостоятельно проанализированы и систематизированы все полученные теоретические и практические данные во время всех этапов проводимого исследования. Материал диссертации неоднократно докладывался автором на международных и республиканских конференциях в виде докладов.

Степень достоверности результатов. Достоверность полученных результатов исследования обусловлена применением основополагающих принципов и приемов литературоведческого анализа, наличием значительной источниковой базы, включая обширный фактический материал, научные труды отечественных и зарубежных ученых.

Апробация работы. Основные положения работы обсуждались на международных и республиканских конференциях Таджикского государственного педагогического университета им. С. Айни. Материалы диссертации нашли отражение в 4 научных публикациях, опубликованных в журналах, включённых в Перечень ВАК при Минобрнауки Российской Федерации. Работа обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры русской и мировой литературы факультета русского языка и литературы Таджикского государственного педагогического университета имени Садриддина Айни (от 17.05.2023, протокол заседания № 11).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обоснованы актуальность и новизна исследования; указаны цель и задачи; установлен объект; определена методологическая база; описаны теоретические и методологические основы исследования; идентифицирован метод; выявлена степень научной новизны; отмечена теоретическая и практическая значимость; сформулированы положения, выносимые на защиту; представлены способы апробации ключевых положений и выводов диссертации.

Глава I. «Пейзаж как компонент художественного текста» имеет историко-теоретический характер, где представлены результаты рассмотрения эволюции пейзажных описаний в таджикских прозе XX – XXI вв. и состоит из двух разделов: 1.1. *«Понятие «пейзаж»: краткий теоретический обзор»*; 1.2. *«Пейзаж как атрибут национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве таджикских писателей»*. В таджикской литературе отображение природы имеет древнюю историю, это можно встретить и в текстах Авесты, и в архаических мифологических представлениях таджикского фольклора: образ *«отца-неба» — дед-громовик — «камбар», «тундур»; «мать-земля» —* в многочисленных народных обрядах и названиях; часто она сливается с образом *«матери-воды», женским духом реки Вахш*. Отношение предков к природе было настолько божественно, что, дабы не осквернять воду и землю разложением, тела оставляли на съедение диким животным, хищным птицам и солнцу» [Брагинский, 1972: 524]. Вопрос о восприимчивости и познании человеком окружающего мира стал также одним из основных для таджикской литературы на рубеже веков: современные писатели стремились включить этот элемент в свои произведения с самыми разными целями. Так, например, в романе Садриддина Айни «Дохунда», пейзаж входит в содержание произведения как часть национальной и социальной действительности, которую изображает писатель. Главная функция пейзажа в данном романе – это усиление психологизма, эмоционального состояния героя, показать ключевые стороны той действительности, которая описана автором. Важная особенность пейзажных зарисовок заключается их национальном своеобразии. Такое яркое описание можно увидеть, к примеру, в романе «Дохунда» С. Айни посредством описания передаёт счастливое настроение Ёдгора, добравшегося до Дараи Нихан описанием типичного горного пейзажа *«горы и долины», «Куропатки взлетали на вершины и носились по склонам», «журчанье ручей, сбегавших вприпрыжку с камня на камень»*. Настроение героя было располагающее, о его радужном настроении уведомляет описание: *«сладкая дремота», «серны скакали», не страишь охоты; козлята, резвясь, друг друга бодали, подпаски в веселые игры играли»* [Айни, 1971. - Т. 1: с.105]. В своем описании С. Айни использует различные стилистические средства, которые делают описание красочной, выразительной – это сравнение, эпитет, олицетворение, перечисление, благодаря которым текст становится более выразительным, привлекательным для читателя. Их основная цель - заострить внимание читателя на определённых деталях и выражение персонального отношения автора к данному явлению.

нию, предмету. Однако наиболее частым стилистическим средством в описании Айни в данном эпизоде – это сравнение. Приведем несколько примеров: *«словно проложенная из крепости военными мастерами, желавшими скрыть ее от глаз неприятеля, как в туннеле»*; *«вода в них сочится капля по капле; их можно было бы сравнить со слезами бедняков Бухарского ханства, если бы эти капли были кровавыми»*; *«Вода в них чистая-чистая, словно ее процедили сквозь камень; она ясна, сверкает алмазом»* [Айни, 1971. - Т. 1: 123-125]. В одном только эпизоде, проанализированном нами в диссертации, было выделено 10 случаев употребления сравнения в описании пейзажа. Путем сравнения автор создает разнообразные ассоциации, необходимые для возникновения определённого образа у читателя. В романе природные явления выступают «вестником неизбежных событий, где четко показано единство человека и окружающего мира» [Мурувватиён, 2018: 123]. Важную роль в описании пейзажа играет цвет, создающий особую атмосферу. Каждый цвет несёт за собой определённую смысловую нагрузку. Изменчивость ситуации подкрепляется контрастностью ярких и тёмных цветов в описании пейзажа. Употребление различного цвета в той или иной ситуации с одним и тем же предметом (зима-лето) создаёт различную атмосферу – от спокойствия до тревоги.

Кроме функций пейзаж в художественном произведении можно охарактеризовать по классификациям. Несмотря на то, что в литературоведении до сих пор нет чётко разработанной классификации, способной отражать все научные точки зрения, многие литературоведы такие как К.К. Арсеньева, В.Ф. Саводника, Е.Н. Купреяновой, В.А. Никольского, И.В. Страхова, Б.Е. Галанова, и др. пытаются выделить несколько классификаций пейзажа. Более того в работах таких ученых, как Г.Н. Поспелов, В.Е. Хализев И.А., Л.М. Крупчанов, М.Н. Эпштейн, Е.Н. Себина, Б.Е. Галанов, Г.Н. Толова, К.В. Пигарев, В.А. Никольский, Л.В. Гурленова, и др. исследуются моменты, раскрывающие индивидуальный авторский стиль определенного писателя в описании пейзажа. В.А. Никольский в своей монографии «Природа и человек в русской литературе XIX века» выделяет четыре основных типа природных зарисовок в художественном тексте: общие характеристики природы; характеристики конкретных ее состояний (местность, природа как арена действия); пейзажные штрихи; природа как источник средств словесной образной выразительности [Никольский, 1973: 5]. К.В. Пигарев классифицирует пейзаж на эпический, лирико-психологический, социально направленный, пейзаж-жанр, пейзаж исторический или философский. Тут же исследователь отмечает, что пейзаж прежде всего «должен быть проникнут чувством любви к родине. Только при этом условии он станет пейзажем национальным» [Пигарев, 1972.: 7]. М.Н. Эпштейн выделяет следующие критерии классификации пейзажей: сезонный и ландшафтный (по типу времени или местности – зимний, весенний, степной и т.д.); жанрово-стилевой (величественный или унылый, бурный или тихий, таинственный или пустынный); по степени масштабности, тематической обобщенности (локальный, экзотический, национальный, планетарный, космический). В

особую группу он выделил фантастический пейзаж [Эпштейн, 1990: 117]. Однако следует заметить, что М.Н. Эпштейн в своем разделении опирался лишь на поэтические тексты. В монографии «Чувство природы в русской прозе 1920-1930 годов» Л.В. Гурленова излагает свою классификацию разновидностей пейзажа – это: «по принадлежности к методу, направлению и течению: сентименталистский, романтический, реалистический, символистский, экспрессионистский, авангардистский и т.д.; по принадлежности к роду и стилю: лирический, эпический; объективный, субъективный; нейтральный, экспрессивный; обобщенно-символический, иносказательно-философский, и др.; по соотносительности с другими видами искусства: живописный, пластический, графический, статичный, динамичный; по мере соотношения с реальностью: реальный, условный, конкретный, фантастический, обобщенный, мифологический, библейский; по его основной функции: живописный, символический, психологический; по ландшафту и сезону, изображенному в пейзаже: равнинный, горный, морской, весенний, зимний; по эмоциональному тону: радостный, веселый, печальный, унылый, величественный, и др.» [Гурленова, 1998: 179].

Свою классификацию пейзажа предлагает Т.Я. Гринфельд-Зингурс: «по отношению к сюжету и положению в композиционной системе: пейзаж-экспозиция, пейзаж-сквозная деталь, пейзаж-лейтмотив, пейзажи-«полифункциональные»; по протяженности в занимаемой площади повествования: микропейзажи, «средние по масштабу», большие пейзажные полотна и «картины-панорамы»; по отношению к теме, к типу повествования, к авторской цели, к характеру персонажей: трудовой пейзаж, индустриальный, лирический, эпический, с экономической функцией, с дидактической или философской направленностью, психологизированный; как особая разновидность отмечаются фантастический и пародийный пейзажи; исторический, идиллический, отвлеченный, условный, портретный, слуховой, зрительный, риторический; реже встречаются пейзажи – этнографическая картинка и пейзаж типичное место действия» [Гринфельд-Зингурс, 1989: 194].

Итак, приведенные классификации и наименования пейзажей демонстрируют разнообразие подходов к характеристике и классификации пейзажных описаний в художественном произведении, а также интерес исследователей к данному феномену и отсутствие единой точки зрения и универсальной, общепринятой типологии. Материалом исследования в данном разделе служит роман «Фирдоуси» С. Улугзода, где пейзаж имеет и самостоятельное значение, и находится в соотношении с эмоциональной и психологической стороной произведения. Однако во многих случаях он служит основным средством воплощения авторского мироощущения. Характер пейзажа в романе Сотима Улугзода «Фирдоуси» в зависимости от творческого настроения поэта часто менялся. Описание природы в этом романе ярко выразило восприятие мира, творческий тонус поэта в процессе творческого акта. Кэскины природы, в зависимости от того какую легенду из «Шахнаме» творил поэт, словно приобретал человеческие качества – она порой становилась капризной: бушует,

возмущается, как Гурдофарид, или словно Сухраб, проявляет любовь, вопрошает. «В образ природы писателем заложен глубокий смысл, заключенный в противопоставлении вечности природы и кратковременности человеческой жизни, где он использует такие формы иносказания, для прочтения которых требуется знание поэтической традиции и достаточный опыт восприятия произведения в общем контексте культуры. В романе пейзаж является одним из самых мощных средств создания воображаемого, виртуального мира, а также важнейшим компонентом художественного пространства и времени. Природа в нем выступает вестником неизбежных событий, где четко показано единство человека и окружающего мира. Особенность пейзажа в романе «Фирдоуси» С. Улугзода заключается в том, что писатель переносит акцент с части на целое, незримо прививая читателю ощущение полноты и единства мира. Он тонко вписывает человека в природу, где есть ощущение эпической масштабности и камерной интимности», пишет о природных описаниях в романе Дж. Мурувватиён в книге «Становление филологического романа в таджикской литературе XX века: на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода» [Мурувватиён, 2018: 175].

В художественном тексте, посвященном творчеству, по праву названном филологическим романом¹ природа олицетворена и выступает наравне с действующими лицами, в некоторых моментах пейзаж изображался как фон действия, приобретая эмоционально-психологическую значимость, выступая как средство осмысления внутренней жизни человека. В романе пейзаж служил формой выражения свободолобивых порывов и устремлений поэта Фирдоуси – она бурная, колоритная, под стать характеру героя, как например, описан эпизод, когда Мохак отозвался самому отвезти «Шохнаме» султану в сад Фирузи: *«Начальник стражи повел Мохака по дорожке под сенью стройных кипарисов и сосен, мимо благоухающих цветников и лужаек, где важно расхаживали павлины, распустив веером свои пышные хвосты, мимо длинного мраморного бассейна, в котором плавали белые и черные лебеди. Густую листву пронизывали лучи уже не жаркого солнца, взор пленяло буйство осенних красок, свежесть вечнозеленых деревьев»* [Улугзода, 1992: 161]. Приблизительно ту же картину полного слияния лирического настроенного субъекта с природой мы наблюдаем в эпизоде, где представлено состязание поэтов: *«Воздух раннего утра был свеж и чист, мягко дул прохладный ветерок, напоенный ароматом айвы и яблок, смешанным с запахом палой листвы и сена. На редкость ароматны и вкусны здешние яблоки, известные под названием газнийских. А как они красивы! Один бок румяный, а другой, словно не хватило краски, бледно-желтый. Весь сад и цветники убраны в осенний багряно-золотой наряд, придающий им осо-*

¹ Мурувватиён, Дж. Дж. Становление филологического романа в таджикской литературе XX века: на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.08 / Мурувватиён Джамила Джамол; [Место защиты: Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2018. - 27 с.

бенную красоту, от созерцания которой щемит сердце» [Улуг-зода, 1992: 170]. В описаниях писателя ощущается авторское мироощущение, представление о гармонии, дисгармонии, вечном и исторически конкретном, общечеловеческом, индивидуально неповторимом, земном и небесном. Психологическая функция пейзажа в данном отрывке раскрывает внутренний мир героя, посредством синестезии создает мажорную или минорную эмоциональную атмосферу «... *холодный осенний дождь», «ветер рассеивал листья деревьев»* [Улуг-зода, 1992: 217]. Пейзаж в романе выполняет различные функции: обозначение места и времени действия, сюжетную мотивировку, форму психологизма, форму присутствия автора. Но наибольшее внимание автором уделяется психологическому аспекту. Сотим Улугзода включает описание природы не только как фон, природа в его приеме – это действующее лицо, помогающее раскрыть черты характера героев, подчеркивающее их духовность, высокие порывы и стремления, чувства, настроение.

В разделе **1.2. «Пейзаж как средство изображения образа Родины в творчестве таджикских писателей»** материалом анализа служит роман «Три дня одной весны» Саттора Турсуна, где рассмотрены картины природы, которые вылились в прекрасную пейзажную лирику, и как символ красоты и чистоты, выражают любовь к Родине, родной природе.

Во второй половине XX века отношение художников к природе заметно эволюционировало. Природные картины в их прозе отражали общие изменения художественного вкуса, их новое видение природы. В романе Саттора Турсуна «Три дня одной весны» [Турсун, 1988: 462], пейзаж приобретает порой *метафорический образ*, порой выступает в роли *символов и сравнений*. Особенно неотъемлемой частью его романа становится *пейзажная деталь, пейзажная картина, пейзажная символика и аллегория*. Во многих случаях, пейзаж становится *предвестником следующих событий*, то есть имеет важную роль для развития сюжета, *ср.: «Из густой темноты падал редкий весенний дождь, и Анвар помедлил у крыльца, запрокинув голову и лоя лицом теплые, крупные капли. Запахи дождя, ранней зелени и пробуждающейся земли* ощутила тетушка Соро, мать Анвара, когда он вошел в комнату, скинул с плеч и повесил на гвоздь полосатый халат» [Турсун, 1988: 3]. Далее, волнение матери передается в описании дождя, звезд в разрывах тучи: *«По-прежнему шел дождь, но сверху, в разрывах туч, уже проблескивали звезды. Анвар в темноте взнуздal коня и вывел его из стойла. У тетушки Соро перехватило горло, она едва вымолвила: — Береги себя...»* [Турсун, 1988: 3].

Природа у Саттора Турсуна является одним из действующих лиц, без которого писатель не обходится в эмоционально важных эпизодах, к примеру, волнение матери, ее беспокойство в связи с тем, что вызвали Анвара в райком, природа показала таким образом: «Вдруг она поняла, что Анвар уже далеко и что *она слышит только удары своего сердца и тихий немолчный шелест дождя*. Ей стало невыразимо горько, она взмолилась: — О боже! Защити моего единственного!» [Турсун, 1988: 4]. Дождь у С. Турсуна являет-

ся *символом* и имеет олицетворение, подобное грусти, ударам сердца, тихому дыханию: «Старый дом объят был тишиной и мраком поздней ночи. *Едва доносился снаружи тихий ропот дождя, и словно бы тяжкий вздох слышался иногда в комнате. (...) Уже погружаясь в забытье, она вдруг встrepенулась и произнесла: — Защити моего единственного, о боже!*». Символ дождя настолько оживлен в романе, что даже бедная мать в ответ на свои мольбы о сыне слышала: «*Чей-то вздох почудился ей в ответ...*» [Турсун, 1988: 4]. Склонность писателя к *эффектам света и цвета* усилила изображение водной стихии, в которой подчеркнута драматичность состояний природы, намек на таинственность. Пейзаж Саттора Турсуна талантливо раскрывает красоту и значительность простой деревенской жизни, где эффектно даны все оттенки тумана, рассеянного света, простота которых сочеталась с изысканной тональной гаммой красок.

Писатель часто прибегает к сравнению: «На покрытой *ночной росой траве мирно лежали одиннадцати зарядные английские винтовки*». Пейзаж показывает место и время действия: «Все вокруг уже было залито *ярким светом высоко поднявшегося солнца. В ясном голубом небе проплывали легкие облака. Склоны ущелья, большие и малые холмы на выходе из него, долина Гардон — все, чего достигал взор, было покрыто ярким ковром молодой зелени*. Пробегая по дну ущелья, шумела река. Полноводной и бурной была она *в дни проливных весенних дождей месяца хамал*. И только на востоке, *будто объятые туманом, пепельно светились серые громады гор Бабатага*».

Философские раздумья Усмона Азиза раскрывает пейзаж, служащий сопровождением для развития внешних событий, действия: «Ни слова не пророчил в ответ Усмон Азиз, через открытый полог палатки *молча глядя на косогор, поросший арчовником, и кусок неба над ним*. Безмерно высоким и таинственным было чистое, голубое небо. *И сердце Усмон Азиза затосковало по этой, ничем не замутненной, бескрайней чистоте — затосковало и наполнилось желанием взлететь в эту высь, раствориться в ее лазурной синеве и никогда более не возвращаться на землю, со дня создания и до последнего своего дня пребывающую в тяжелых грехах*. Но недоступно высоко было небо, раскинувшееся в это весеннее утро над ущельем, холмами и горами — над всей земной твердью» [Турсун, 1988: 15-16], продолжением данного описания раскрывает духовность Усмона Азиза: «— *Я болел, — повторил тот. — Но у меня ничего не болит*». Пейзаж часто имеет информативно-познавательную функцию, создающий иллюзии реальности: «*Однообразный шум воды, доносился из ущелья. Постукивали копытами и грызли удила кони, и фыркал, обнюхивая пепелище, осел Халимбаая. В конечном свете порхали над пестрыми разнотравьем крупные бабочки*» [Турсун, 1988: 29].

Одна из основных функций пейзажа в романе – это изобразить исторические события, уклад жизни персонажей, характеры героев. Природные описания имеют социальный характер, выражают авторскую концепцию истории,

его отношение к жизни, действительности и т.д. Ср.: *«Бессильно опустил руки, стоял Джалол, чувствуя, как сковывает сердце ледяной холод. Была, сверкнула вдруг надежда, — но будто черный селъ набезжал и в тот же миг разрушил ее»*. В романе об исторических событиях пейзаж является одним из главных средств изображения, анализа и обобщения действительности, а также важнейшим средством воплощения авторской концепции истории: *«— У тебя лицо было, будто у больного лихорадкой, — желтое... Скажи теперь, — мне скажи, им всем, — обвел рукой Усмон Азиз, как бы не только людей приглашая в свидетели, но и цветущие травы, чистое небо и высокие могучие горы, — отвернулся ли я, встретив тебя? Мимо прошел?»* [Турсун, 1988: 27].

Писатель в описании родной природы использует *качественные прилагательные*, как в следующем эпизоде: *«Студеной была вода, холодный воздух напитан был влагой ночного дождя. С запада, оттуда, где двенадцать месяцев в году блистали снежными шапками семь вершин горы Хафтсар — Семиглавой, прилетал легкий ветерок, приносил свежий запах высоких, никогда не тающих снегов. По прозрачным лужицам возле суфы от его дуновений пробегала рябь, и дрожали отражавшиеся в них бездонное голубое небо и ветви деревьев с только что распустившимися листьями. Капли дождя сверкали на изумрудной зелени, ковром устлавшей маленький дворик»* [Турсун, 1988: 30], которые являются самой живописной частью и источникам речевой экспрессии в художественном тексте. В описании природных картин С. Турсун весьма удачно подбирает метафоры, ср.: *«Рассветало; в разрывах облаков видны были бледные звезды. С обочины дороги и от ворот хриплыми после ночного безмолвия голосами встревоженно облаивали всадников местные собаки. За стенами дворов протяжно мычали коровы, им вторили телята; в утренний хор вступал и мелкий скот. В глубине ущелья громко бурлила наполненная вчерашним дождем речка Кофрун»* [Турсун, 1988: 34]. *Цветосветовые эффекты* делают природные картины живыми, как например в данном эпизоде: *«Вспениваясь возле валунов, навстречу всадникам стремительно бежал Кофрун. Там, за рекой, на светлом небе отчетливо были видны горные вершины — то густо-черные, то нежного пепельного цвета, то голубоватые, как лед. Горные цепи с острыми вершинами разных оттенков тянулись и справа, за холмами, покрытыми пестрым ковром трав и цветов, на котором кое-где заметны были светло-зеленые пятна только что пробившейся пшеницы»* [Турсун, 1988: 25]. Многие световые и цветовые оттенки, использованные писателем переданы через сравнение, метафору, описание и лексическое окружение.

Глава II «Концепция духовного взаимодействия природы и человека в таджикской прозе» состоит из следующих разделов и подразделов: 2.1. «Эстетические функции пейзажа в прозе таджикских писателей»; 2.1.1. «Пейзаж как форма и средство воплощения авторского мироощущения»; 2.1.2. «Пейзаж как средство создания воображаемого мира»; 2.1.3. «Поэтическое олицетворение пейзажа в прозе»; 2.1.4. «Элементы контрастирующего пейзажа»; 2.1.5. «Мотив «прогулки» в повести А. Самада «Тайны Ходжамуъмина»; 2.2. «При-

рода как аллегория в творчестве Бахманьёра»; 2.2.1. «Образ солнца в рассказах Бахманьёра»; 2.2.2. «Функция цветообраза луны в творчестве Бахманьёра»; 2.3. «Влияние элементов древней мифологии на современную литературу». Материалом исследования в данной главе служат произведения Абдулхамида Самада. Бахманьёра, Юнуса Юсуфи. Отражая, в литературном произведении, конкретный авторский замысел, а иногда и мотив, картина природы в художественном произведении, в зависимости от изменения политических и социальных ситуаций в обществе могут отображать новый эстетический вкус, общества, в целом, и художника, в частности.

Абдулхамид Самад, создавая социально ориентированные произведения, никогда не теряет связь с природой. В его произведениях природа приобретает новый смысл («Тирамохи гуристон» («Весна на кладбище»), «Мохи хомпаз» («Новолуние»), «Чигарсӯха»: («Страдания»), «Талощ» («Тяжба»). Обращают на себя внимания названия рассказов, которые напрямую сообщают о главной теме рассказа и о том, какую функцию должна нести природа в данном тексте. Такие названия, как «Новолуние», «Весна на кладбище», более чем ярко показывают отношение писателя к окружающему миру. Особенность этих названий рассказов заключается в том, что, по своему содержанию они раскрывают семантическую систему пейзажных описаний в рамках малой жанровой формы. В рассказах писателя краски природы чаще всего выступали в качестве *символов, сравнений, эпитетов*, рассуждая о значении, которых можно отметить, что «главная функция любого художественного текста - эстетическое воздействие на читателя. Чтобы вызвать у читателя определенные эмоции, чувства, ассоциации, произведение должно создавать в голове у читателя картины из книги, как бы приобщать его к действию. Для этого в художественных текстах широко используются различные тропы, самыми распространёнными из которых являются образные сравнения. Нет ни одного автора, который не воспользовался бы этими тропами для того, чтобы в ярких красках описать происходящее в своих произведениях, например, героев, их действия и различные явления» [Муруватийён, 2020.]. Соглашаясь с мнением ученого о том, что, безусловно, природа, как и любая деталь в художественном тексте служит не просто орнаментальной декорацией - она развивает сюжет, отражая основную идею произведения и выражает эстетическую, социальную, философскую позицию автора, следует отметить, что рассказы А. Самада богаты эпитетами, сравнениями, аллегориями, параллелизмами и т.д. Стиль А. Самада привлекает, с одной стороны, своей легкой грустью, печалью, размышлениями, с другой – едким сарказмом, к месту использованной иронией. Функции пейзажа в его рассказах и повестях бывают различными и определяются не только жанром, но и его индивидуальным стилем, особенностями композиции и смысловой направленностью произведения. Порой они имеют самостоятельное значение, а порой способствуют выражению эмоций и настроений героя, зачастую являясь частью изображаемой картины, обстановки, поясняющей суть происходящих в произведении событий.

Поэтическое олицетворение пейзажа в прозе обеспечивает метафорическое мышление, когда одна метафора создает новые метафоры, связанные по смыслу с первой. Этот прием создает орнаментальность выражения, сама по себе – характерная черта персидско-таджикской литературы. В его рассказах часто можно встретить такие выражения, как *«два сердечка одного миндаля»*, *«словно пробежала черная кошка»*, *«у каждой вороны свое пятно»* - в этих случаях метафоричны только определения. Они одновременно выполняют функции эпитетов и метафор и называются метафорическими эпитетами. Умелое использование различных литературных приёмов для описания внутреннего мира героя и суть событий, происходящих в произведении, показывает писательское мастерство автора. Описаниям природы в творчестве А. Самада принадлежит существенная роль, и одна из главных – это эстетическая, психологическая и фоновая. Пейзаж в рассказах и повестях писателя участвует в создании психологического портрета героя, подчеркивая его состояние, характер мысли.

Раздел 2.2. **«Природа как аллегория в творчестве Бахманьёра»** посвящен прозе известного таджикского писателя, мастера современного рассказа - Бахманьёра. Для анализа мы выбрали его сборник рассказов, названия, которых сами говорят за себя – это: «Олень мой круторогий», «Мохноногий петушок Помпон», «Водяной конь», «Последняя охота», «Браконьер», «Женщина и леший», «Родник желаний», «Любовь охотника», «Горный оборотень», «Златогривый конь», «Синие снега Сармаддеха», «Камень и кувшин». Именно на этом материале представляется возможным изучить поставленную проблему, особенности ее воплощения, эволюцию творчества писателей в контексте таджикского литературного процесса. Бахманьёр, подобно Сагтору Турсуну и Абдулхамиду Самаду развивает мысль о том, что природа имеет социально-философское истолкование отношений человека и естественной среды. Для примера проанализированы несколько его рассказов из книги «Жили были в Сармаддехе...». Окружающий мир для Бахманьёра - это естественная среда жизни, наблюдаемая изнутри, в тесных соприкосновениях с человеком. Для стиля писателя характерны нанизывание образов природы, благодаря чему постепенно возникает метафоричная панорама окружающего мира: метафора - *«Подобно ночным светлячкам, беспокойны звезды. «Плывут облака, а нам кажется, будто звезды, - говорила мать. - Не пойму только, почему тебе кажется, будто они сгорают и вновь оживают»; «Красная звездочка всего в нескольких пядях от верхушки Шеданзо, ее легко заполучить. Почему никто не возьмет ее?»; «Иногда я протягиваю руку к окну, хочу сорвать звездочку и повесить над головой: пусть мерцает, пусть станет стражем моей постели, моей темницы, моей гробницы, подобно тому, как однажды ночью стражем был светлячок»*. Писателю характерен прием одухотворения природы, в его произведениях Бобуна в пору цветения бобуны-ромашки становится одержимой. По словам бабушки, *«в пору цветения ромашки на ее внучку нисходит Божественная благодать, и она становится такой удачливой,*

что ради нее из земли вырастают цветы, а с неба льется мускус». Этот художественный прием отражает фундаментальные представления о мире идею всеобщей одушевленности природной среды.

В книге Бахманьёра «Жили – были в Сармадехе...», состоящей из 25 рассказов автор использовал 22 описания солнца: «Будь в ее силах, она и *солнце облила бы грязью...*», «Вот и *солнце возшло*. Выйди я чуть раньше, *оно* бы не застигло меня в пути», «*Солнце клонилось* к закату, когда дед Сангин, кое-как расправив свои кости, собрался сойти с крыши, чтобы пойти в мечеть», «Ранним утром, лишь только кончился дождь, и из сырой мрачной берлоги выкатилось на небо лучезарное *солнце*», «Он увидел коня – серебристо белого, как свет луны; тело его сияло, *как солнце*; хвост и грива искрились, подобно пылающей комете», «...Когда человек, закинув за плечо седло и упряжь кобылицы, спустился с горного уступа на тропу, что тянулась вдоль озера, – *солнце* в это время на длину *клинка поднялось* над пиком горы Обшорон, – *в воде*, почти у берега, он увидел безжизненное тело Шангул», «Покуда слегка *не пригреет солнце, не появится ни одна живая душа*», «Хотя *солнце, скрытое тучами, светило слишком тускло, всё же оно смягчило свирепость мороза*», «Он полюбил девушку, полюбил всем сердцем, так, *как любил* он охоту, *жаркое солнце* и родные горы, чьи выси терялись в небесной синеве», «Еще не наступило утро, как мы уже достигли Кабкистона, да и *солнце улыбалось земле во всю*», «Снег осенний растаял, *моё солнце в фарвардине, приходи!*», «*Сияет солнце и снега тают*», «Приказано *поставить кувшин с телом на солнце*, чтобы мозги на солнце согрелись, и *быть может перед смертью он задумается*», «Не прошло и часа, как тень упала на его тело и посмотрел *кто такой, что закрывает ему солнце*: одет был богато, человек стоял огромного телосложения как «алеф» высокого роста, а невдалеке стояли несколько нукаров-солдат, готовых выполнить его поручения: несколько мгновений оба молчали, один с гордо поднятой головой, а другой – униженный, беспомощный», «Нет, нет, ты не умерла. *Как солнце взойдешь ты снова...*», «После сбора урожая он распорядился промывать его родниковой водой и *положить на солнце*, а вечером донести под айван», «Мудрецы села говорили, что Бог хотел, чтобы мать Шеды (от слово Хуршеда – *Солнцеликая* – н.т.) родила сына, но потом забыл об этом», «Увидев, что все заулыбались, Холдор решил не повторять известную клятву свою, – я утром начал завтракать, а из хлева раздаётся ржание лошади, удивился – у нас ведь нет лошади, а есть осёл и с удивлением захожу в хлев и вижу – осёл есть, а лошади нет, пока ничего не понимаю, как вдруг слышу мяуканье кошки со двора, а кошки у нас с роду не было, у нас – *собака*, а она *на солнцепеке голову положила на лапы и спит*, а коты нет», «С высот горы Шанобурз спускалась туча. На селе все ожидали дождя. Заносили домой *одеяла и подушки, успевшие высохнуть на солнце*», «А она – жена Мурода Чупонака, вот уже десятый год как ожидала этого дня, вот вся деревня в наведении, а она ждёт

ребёнка. Женщины благодарили Бога, что он её пожалел, мужчины тоже были рады, тому что **наконец-то солнце радости засияло и над Муродом Чупонак, что он выходит из круга бездетных**.

Символика солнца у Бахманьёра разнообразна – она использована исключительно в положительном смысле: как источник тепла и источника света в его метафорическом содержании. По приведенным примерам мы видим, как одно и то же природное явление в представлении разных авторов принимает различные образы. Методом сплошной выборки в одном только рассказе «Водяной конь» было найдено около 3 повторных конструкций на 9 страницах:

1. «Я увидел коня - серебристо белого, как свет луны; тело его сверкало, как сияние солнца; грива и хвост искрились, как пылающая комета. Капли воды стекали по его телу и падали в траву, не капли - горящие звезды падали с небес на землю...».
2. «Рядом с кобылицей он увидел коня - серебристо белого, как свет луны; тело его светилось, как сияние солнца; хвост и грива искрились, подобно пылающей комете. Капли воды стекали по его телу и падали в траву, не капли - горящие звезды падали с небес на землю...».
3. «Я увидел коня - серебристо белого, как свет луны; тело его сверкало, как сияние солнца; грива и хвост искрились, как пылающая комета. Капли воды стекали по его телу и падали в траву, не капли - горящие звезды падали с небес на землю...».

Цвет луны в рассказах Бахманьёра зависит от душевного состояния и мировосприятие автора – она вызывает различные чувства: любовь, покой, безразличие, усталость, радость. В его рассказах отмечается тесная связь человека и цвета, способность цвета воздействовать на людей. Каждый цвет имеет определенный смысл и являются выражением авторского сознания. В подаче Бахманьёра луна описана живописно, передаёт ощущения и чувства героя: «И пришла она на место свидания в **лунную ночь. Молочная луна** была на небе. **Молочная луна на земле – моя Хадича**. Где вы говорящие мои собеседники в моем воображении, чтобы я вам рассказал **о лунной ночи в лунную ночь!** Нелегко удастся мне этот рассказ. Лишь ветер слушал меня да река, которая со мной говорила в унисон. О чём мы говорили, что делали – это еще одно воображение, еще одно видение».

Цвет у Бахманьёра побуждает человека к философским размышлениям, т.е. символика лунного связана с таинственностью бытия, символом идеального мира, мира мечты и красоты: «Тогда Ороста стала говорить о том, что, мол, **она не луна без пятен, иначе бы вышла за кого-либо и устроила свою жизнь**»; «Когда он очнулся, уже стемнело, и высоко в небе матово светился **лунный серп**»; «А Бахром ушёл на **лунный сенокос**, или косить пшеницу»; «**Ночь была лунная**, и озеро поблескивало своим единственным глазом»; Луна представляет изменчивость реальности, определяет цикл человеческой жизни. «Небо чистое. **Луна – четырнадцати дней от роду**. Село как на ладони. **Вы не знаете, каковы у нас лунные ночи**. Говорят, что те, кто покинул деревню,

часто вспоминают эти лунные ночи и ночные сборы урожая *и мечтают об этих ночах*». С луной сравнивают все красивое, прекрасное многие таджикские прозаики: «И она, в сказочном наряде, с целой охапкой цветов, с прелестным, существонным, *как яркая луна лицом*, очаровательная от нахлынувших волнений, не в себе трепеща от эмоций, стыдясь, не решительно держа кончиками пальцев за локоть своего жениха – Лашкара, осторожно, но полная надежд и сказочных мечтаний, сделала шаг на белую ткань, расстеленную на пороге, вошла в этот дом, похожий, из-за малой и большой суеты, на многолюдный базар» [Самад, А., 2018: 23].

Символ в художественном тексте указывает на присутствие смысла, как например, образ *валуна* в рассказах Бахманьёра. Образ валуна в рассказах выходит за собственные пределы и имеет смысловую обобщенность и многозначность. Валун, как символ в творчестве не только Бахманьёра, но и других прозаиков является художественной формой, которая выражена как метафора, сравнение, пейзаж, художественная деталь и т.п.

Рассмотрим сказанное на примерах, когда валун в художественном тексте приобретает смысл некоей основы, центра, скрепляющий небо и землю:

«Человек все ближе подбирается к оленю, подобно ворю, подобно разбойнику, подобно ночному грабителю; *таясь за валунами* и кустами, человек не приметно приближается к оленю. Вот он остановился на расстоянии выстрела, вот он установил ружье на ветке, вот он... «Не стреляйте! Не стреляйте!» - кричу я и не удивляюсь тому, что мой голос эхом разносится по холмам и взгорьям» [Бахманьёр. 2014: 16].

«Оставив деревню далеко позади, он опустился *на валун*, расправил свои перышки и хотел уже насладиться солнечным теплом, как его накрыла чья-то тень, его опануло резким ветром - и очнулся он уже в воздухе, в цепких когтях кречета» [Бахманьёр. 2014: 31].

«Они вышли с петухами, надеясь, что деревня еще спит, а кладбище пустынно, но, неожиданно заметив шагающего к кладбищу Барзу Озарпура, притаились *за большим валуном* и стали ждать, когда он уйдет, чтобы потом заняться своим делом» [Бахманьёр. 2014: 83].

«Просто *он любил растянуться* на мягком ватном чапане *в тени скалы или громадного валуна* и, овеваемый ласковым ветерком из Каткистана, отдаваться воспоминаниям» [Бахманьёр. 2014: 133].

Образ валуна для писателя является олицетворением крепости, стойкости, надежности. Образ камня и гор уходит глубоко корнями в древность – в национальную историю и культуру. В мифологии и фольклоре мусульманских народов камень выступает как один из важнейших элементов сюжетов о жизни, в конце концов, с помощью камня добывали огонь. Образ валуна в рассказах Бахманьёра является основой Земли, источником прочности, вечности. Фольклорные материалы, связанные с камнем и горами, оказали влияние на и на литературу. Так, главные функции природы в прозе Бахманьёра, по нашему мнению, следующие – локальные, эстетическая, хронологическая. Пейзажные

зарисовки в его рассказах имеют композиционное значение, являются ярким фоном для развития событий.

Раздел **2.3. «Влияние элементов древней мифологии на современную таджикскую прозу»** посвящен творчеству Юнуса Юсуфи. Рассказы Юнуса Юсуфи, где героями становятся животный мир, природные явления, фактически, в таджикском литературоведении не получали своего жанрового определения. Некоторыми свойствами они похожи на притчи. Притча – это одна из ведущих форм интеллектуальной литературы. К этому жанру относят произведения Ф.Кафки, Б.Брехта, У. Голдинга, К. Воннегута, Кабо Абе, Г.Г. Маркеса, Ч.Айтматова, В.Быкова и др. Однако мы сосредоточены не на структурных основаниях, а на поэтике притчи, помещенная в ряде энциклопедических изданий. По мнению С.С.Аверинцева, «действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты эстетического выбора. Речь идет о подыскании ответа к заданной задаче» [Аверинцев, 1997: 342]. Такое определение раскрывает жанровые особенности притчи. Рассказы Юсуфи метафоричностью, символической и философски-обобщенным пересозданием действительности напоминают притчи. То есть, в его творчестве наблюдается особое притчевое мировоззрение. Понятие «притча», по своей сути, имеет расширенное определение – это роман-притча, драма-притча, мифо-притчевая проза, /притчевость. Все эти понятия отличаются расплывчатостью и нуждаются в дополнительном определении.

Рассказы Юсуфи больше подходят к мифопритчевой прозе, где основная мысль крутится вокруг человеческой природы и живой природы. Его сравнения, сопоставления и противопоставления отсылают нас к мифологическим и архетипическим образам, способствуя тем самым, символизации образов природы. Отношение Юсуфи к описанию природы является основной формой постижения им мира – это своего рода культурный миф, где литературный текст обнажается в поэтическом мире и тесно взаимодействует с живописью, культурой.

Основной прием, использованный Юсуфи в своем творчестве прием *олицетворения*. В рассказе «Зан ва торган» («Женщина и каракурт») Ю.Юсуфи природа не является фоном, она является самостоятельным образом. К тому же, в данном рассказе именно природа действует на состояние человека, управляет им. Путем олицетворения животные, неодушевленные предметы, явления природы наделяются человеческими способностями и свойствами, вселяя в них душу. Юсуфи через прием олицетворения наделяет категорию одушевленности явления природы. В прозе Ю. Юсуфи удивительно совмещаются разные времена и пространства, где «оборточничество» его мифологических персонажей составляет мистическую основу бытия.

Новое в приеме описания природы в творчестве Юсуфи мы видим в том, что одушевленность предметов и явлений в его рассказах трансформировалась

в обобщающие образы из действительности, обладающие конкретными чертами внешности, характера, собственными именами. В его рассказах, которые, по праву, можно назвать мифоприщечевой прозой, олицетворенные и «человеченные» персонажи, характерные для мифов, имеют антропоморфный (человекообразный) облик: «Дар он замони дур *Сангушит ҳоло санг бар пушит надошт, чехраи раънову болоу зебо ва дастони чобуку пойҳои сабук дошт*» // «В те времена *Черепаха не носила панцырь, ее лицо было красиво, стан тонкий, пальцы на руках гибкие, а походка легкая*», «*Мор дар он даврон пойҳои зебову дастони гирову забони бурро дошт ва ҳамин забони ширинаи оҳиста-оҳиста роҳ бар дили ҷавон ёфт*» // «*У Змеяи тоғда были красивые ноги, прекрасные руки, приятную речь и именно этой сладкой речью она смогла постепенно найти путь в сердце юноши*».

Изучение творчества Ю.Юсуфи могло бы быть актуально для таджикской фольклористики. Его мифологические рассказы, с одной стороны, представляют собой бесценный материал об особенностях мировоззрения, верованиях и убеждениях людей, а с другой - раскрывает универсальные взгляды на онтологические вопросы мировоззрения (зарождение жизни, возникновение людей, животных, Вселенной, проблем смерти и т. д.).

Таким образом, природа в таджикской прозе XX - рубежа XXI вв. становится источником философских рассуждений писателей; является призмой и способом видения мира, когда границы между природным и человеческим миром размываются; служит средством характеристики социальных условий жизни.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационной работы, намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Основные положения диссертации изложены следующих публикациях:

1. Субхонкулова, Н.А. Функции пейзажа в художественном тексте и проблемы его определения в современном литературоведении / Н.А. Субхонкулова // Вестник ТНУ. – Душанбе, 2021. - № 6. – С.257-264.
2. Субхонкулова, Н.А. Пейзаж как средство изображения образа Родины в творчестве таджикских писателей / Н.А. Субхонкулова // Вестник ТНУ. – Душанбе, 2022. - № 1. – С.263-269.
3. Субхонкулова, Н.А. Основные функции пейзажа в романе «Фирдоуси» Сотима Улугзода. / Н.А. Субхонкулова // Вестник ТНУ. – Душанбе, 2022. - № 6. – С. 228-232.
4. Субхонкулова, Н.А. Концепция духовного взаимодействия природы и человека в таджикской прозе. / Н.А. Субхонкулова // Известия Академии наук. – Душанбе, 2022. - № 2. – С. 289-299.

Подписано в печать __.06.2023. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman Tj.
Усл. печ. л. __,__. Тираж _00 экз. Заказ №__.