

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ
ТАДЖИКИСТАН
ТАДЖИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С. АЙНИ**



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)**

**Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель:
доктор филологических наук
Мурувватиён Джамила Джамол**

Душанбе - 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Пейзаж как компонент художественного текста	21
1.1. Понятие «пейзаж»: краткий теоретический обзор	21
1.2. Пейзаж как атрибут национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве таджикских писателей.....	65
<i>Выводы по первой главе</i>	73
Глава II. Концепция духовного взаимодействия природы и человека в таджикской прозе	81
2.1. Эстетические функции пейзажа в прозе таджикских писателей.....	81
2.1.1. Пейзаж как форма и средство воплощения авторского мироощу- щения	83
2.1.2. Пейзаж как средство создания воображаемого мира	87
2.1.3. Поэтическое олицетворение пейзажа в прозе	90
2.1.4. Элементы контрастирующего пейзажа	92
2.1.5. Мотив «прогулки» в повести А. Самада «Тайны Ходжамуъмина»	98
2.2. Природа как аллегория в творчестве Бахманъёра	102
2.2.1. Образ солнца в рассказах Бахманъёра	111
2.2.2. Функция цветообраза луны в творчестве Бахманъёра	120
2.3. Элементы древней мифологии в описании природы в современной прозе	126
<i>Выводы второй главы</i>	145
Заключение	150
Библиография	159

ВВЕДЕНИЕ

Реферируемая 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 «Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносӣ», составленном Р.Ҷодизода, М.Шукуровым, Т.Абдучабборовым (1966) термин имеет следующее объяснение: «Пейзаж (фран. - пэйз - маҳал, мамлакат) - тасвири

манзараи табиат дар асари бадеӣ. Манзараи табиат дар асарҳои бадеӣ одатан бо мақсади муайяне тасвир мешавад. Вай барои фаҳмидани кайфияту рӯҳияи персонажҳо (ниг.) ва моҳияти воқиҳо аҳамияти калон дорад. (...) Баъзан, (...) манзараи табиати зебо ба ягон воқеаи даҳшатнок ё фикру ҳиссиёти ғамангези қаҳрамон зид гузошта мешавад.

Дигар аҳамияти пейзаж ин аст, ки нависандагон ба воситаи пейзажҳои санъаткорона нисбат ба манзараҳои дилрабои сарзамини худ, нисбат ба ватани худ меҳру муҳаббат изҳор менамоянд. Дар асарҳои адибони классикони форсу тоҷик (дар дostonҳо, дар аввали қасидаҳо ва ҳоказо) пейзажҳои аъло хеле бисёранд. Дар эҷодиёти нависандагони советии тоҷик (Айнӣ, Пайрав, Иқромӣ, Турсунзода ва дигарҳо) низ манзараи табиати Тоҷикистон хеле хуб тасвир шудааст” [Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносӣ, 1966: 43] // «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 қасид и т. д.) много прекрасных пейзажей. В произведениях советских таджикских писателей (Айни, Пайрав, Иқроми, Турсунзода и др.) также очень хорошо описан природный ландшафт Таджикистана» (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, выполняющее 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 «преображенная 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 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.

Часто, из-за различных форм природы, существующих в художественном произведении, исследователи пытаются отграничить собственно пейзаж от пейзажных элементов и мотивов. Нами в диссертации различаются 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. Значимость 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 современной таджикской прозе в произведениях Саттора Турсуна, Абдулхамида Самада, Фазлиддина Мухаммадиева, Кароматуллоха Мирзо, Уруна Кухзода, Сорбона, Бахманьёра, Мухаммадзамона Солеха, Сайфа Рахимзода, Муаззамы Ахмадовой, Анвара Олимова, Джонибека Акобира, Бахтиера Муртазо, 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» [Файзуллоев, 2007: 27]. Сегодня появилось немало произведений, где пейзаж приобретает не только новый тип играет различные функции, как *фон, эмоциональный пейзаж и психологический пейзаж*.

В связи с ролью пейзажа в художественном мире произведения исследователи выделяют следующие функции картин природы: обозначение места действия, создание определённой атмосферы, раскрытие характера героя. В качестве элемента художественного пространства пейзаж участвует в создании образа хронотопа. Так, в романе Дж. Икрами «Двенадцать ворот Бухары» описания прозрачной воды арыка, который «тек по улице, будто алмазы вспыхивал, чистый воздух, полный запаха скошенного сена и пыли, прибитой утренней росой» формируют хронотоп окраины города, а изображение успокоительной тишины, травы, которые «колышут при дуновении ветра, и шепчут, ведая друг другу тайны, того, из души которого они вырастают. Но об этом знают только цветы, травы и трилистник. Милость и великолепие весны покрывали грусть и ужас этой долины; может, потому что пылкая зеленая земля, зелень и цветы тянулись к жизни...» в рассказе А. Самада «Весна на кладбище» – хронотоп кладбища.

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 частицу 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 пытливый 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 конкретной 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 обновление»* [Хади-заде, 1985: 88].

Природа в лирике поэтов-классиков сплетается 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 нарцису: *«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 нашей работы мы взяли 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. Сатгорзода, 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 [Бобоев, 19926: 106], М.Муллоахмадова [Муллоахмадов, 2016: 86-87, 89], Дж. Назриев в книге «Мактаби Ширази и его поэма «Лейли и Меджнун» [Назриев, 1983: 188], А. Д. Шафтолиев в статье «Описания природы и времён года в поэзии Носира Хусрава Кубодиёни» [Шафтолиев, 2018: 198-202], Дж. Мурувватиён в книге «Становление филологического романа в таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода)» [Мурувватиён, 2018: 110], А. Абдуманнонов в статье «Рассуждения из героической лирики» [Абдуманнонов, 1975: 92].

Среди диссертаций, посвященных проблеме природы в таджикской литературе, следует отметить исследования Л. Мирзохасанова, [Мирзохасанов, 2003: 187], Б.Т. Мирсаидова [Мирсаидов, 2004: 4], О.О. Касимова [Касимов, 2011: 54], Х.Г. Муродова [Муродов, 2010: 398], С.Б. Махкамов [Махкамов, 1990: 25], Д.Г. Каюмовой [Каюмова, 2018: 9], М.Х. Турсуновой [Турсунова, 2018: 18].

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, является мерилем 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 даётся 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, Джалола 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 произведения 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.

Материалом данного исследования являются произведения таджикских прозаиков - романы «Дохунда» С. Айни, «Фирдавсй» («Фирдоуси») С. Улугзода, «Се рӯзи як баҳор» («Три дня одной весны») С. Турсуна, повесть А. Самада «Асрори Хочамуъмин» («Тайны Ходжамуъмина»), его же рассказы «Баҳори гуристон» («Весна на кладбище»), «Моҳи хомпаз» («Новолуние»), «Цигарсукта»: («Страдания»), «Талош» («Тяжба»), рассказы из книги Бахманьёра «Жили были в Сармаддехе...», рассказы Ю. Юсуфи.

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 таджикских литературы, среди которых работы М. Шакури, Х. Шарифова, А. Сайфуллоева, Л. Демидчик, М. Муллоахмедова, А. Набави, А. Сатторзода, 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» [Галанов, 1972: 184], Г.Д. Гачева «Национальные образы мира» [Гачев, 1999: 366], А.В. Лосева «Знак. Символ. Миф» [Лосев, 1982: 479], А.А. Потебни «Теоретическая поэтика» [Потебня, 1990: 342], М.Н. Эпштейна - «Природа, мир, тайник вселенной» [Эпштейн, 1990: 302] 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 сада, который оказывается очень многозначным. Природа в его романе то сужается и предстает в своем обычном значении, то расширяется.
- Повесть «Тайны Ходжамумина» 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» Саттора 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, Саттора 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 Саттора 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.

ГЛАВА I

Пейзаж как важный компонент художественного текста

1.1. Понятие «пейзаж»: краткий теоретический обзор

Пейзаж является одним из важных компонентов художественного текста, без которого невозможно понять философский и нравственный смысл художественного произведения. Не будет ошибочным, утверждение, что в пейзаж заложен весь философский и нравственный смысл художественного произведения. Наряду с диалогами, монологами и полилогами, пейзаж раскрывает истинные мотивы поступков героя произведения, его мироотношение. «Литературный пейзаж можно трактовать как создаваемое при помощи языковых средств визуальное или мультисенсорное (при обязательном наличии визуального компонента) изображение первозданного или содержащего следы человеческого присутствия открытого природного пространства, несущее информационную и эмоционально-эстетическую нагрузку [Воронин, 2016: 5-9].

Пейзаж в художественном произведении способствует созданию образа героя, создает колорит, фон, несет психологическую характеристику, оттеняет или подчеркивает эмоциональное состояние персонажей, является источником философских рассуждений писателя, способом видения мира, служит средством характеристики социальных условий жизни может приобретать символическое значение.

Так, анализ пейзажа важен для понимания литературного произведения, характера героев и авторского отношения к происходящим событиям. Посредством пейзажного описания писатель стремится глубже, четче показать эмоциональное состояние героев, психологический фон повествования и т.д. *Также природные описания помогают писателю оттенить характеры персонажей или наоборот, сделать их более выпуклыми. Колоссальный скачок, происшедший в XX в. в осознании природы,*

пространства, среды, движения приносит в литературу новые формы ее осознания. Это приводит к тому, что «в искусстве и гуманитарных исследованиях осуществляется подлинный переворот во взглядах на время» [Эстетика природы 1994: 72]. В соответствии с этими изменениями меняется и отношение к изображению природы - это можно увидеть, сравнив художественные произведения, написанные таджикскими писателями во времена советской власти и, позже, в период приобретения независимости Таджикистана. В произведениях 40-50-х годов прошлого столетия, как правило, природа носит идейный характер, отношение писателей к ней было более «суховатым», немногословным. На рубеже XX – XXI вв. отношение к описанию природы значительно меняется, здесь природа - спутник человека, его собеседник. Конечно же, не каждое природное описание может раскрыть все идейно-художественное произведения целого, он может играть важную роль и быть соотнесенным к конкретному эпизоду, однако, в любом случае, в итоге, оно непременно вступает во взаимодействие с другими элементами литературного произведения, создав одно целое.

По поводу неоднозначности понятия «пейзаж» в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» отмечено, что пейзаж – это «изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства внешнего мира» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2003: 732], по мнению же Б. Галанова, пейзаж – это «изображение природы, обозначающее время и место действия в произведении и создающее определенное настроение» [Галанов, 1974: 185], В.Н. Стасевич трактует пейзаж как «преображенную действительность, для создания которой реальный мир является необходимым стимулом и неиссякаемой кладовой» [Стасевич, 1978: 108], М.Н. Эпштейн характеризует пейзаж как «целостное отображение природы в системе взаимосвязанных предметных деталей» [Эпштейн, 1990: 114], не изучив который невозможно понять истинно эстетическую сторону художественного произведения, с чем мы согласны.

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 в книге “Назарияи адабиёт”, где он отмечает: “Тасвири манзараи табиат (пейзаж) дар санъат ва адабиёт, аз як тараф, муносибати муайяни эҷодкорро. ба инсон зоҳир намояд, аз тарафи дигар, нуктаи назари одамро нисбат ба табиат ва ҷамъият нишон медиҳад. Бесабаб нест, ки агар як манзараро якчанд рассом ё санъаткор тасвир намоянд, ҳар яке вайро ҳар хел маънидод мекунад. Зеро услуби мустақили онон дар сифатҳои хоси эҷодиашон зоҳир шуда, ба муносибати шахсии рассомон таъсир мегузорад» [Бобоев, 19926: 106] // «Изображение пейзажа в искусстве и литературе, с одной стороны, показывает отношение человека к природе и обществу. Неудивительно, что одну и ту же картину природы каждый художник или живописец видит по-своему. Связано это с тем, что индивидуальный стиль художников влияет на их собственное отношение к природе, найдя свое выражение в особенностях их творчества” (Дословн. пер. наш – Н.С.).

М.Муллоахмадов, исследуя персидско-таджикскую литературу отметил высокий талант и мастерство поэта Фарруха Систани описании природных зарисовок: «Особое место в поэзии Фаррухи занимает пейзаж. Хотя в ряде работ Л.Суратгара, В.Б.Никитиной, Г.Юсуфи, К.Фушекура замечены некоторые моменты изображения природы в лирике Фаррухи, но эстетическая сущность пейзажа и роль элементов природы в стихах поэта до сих пор должным образом не изучены. Для воссоздания картин и элементов природы Фаррухи находит различные пути и способы описания. (...) Фаррухи, изображая картины природы, запечатлевает с одной стороны ее неповторимую красоту, а с другой стороны выражает душевное состояние своего лирического героя и раскрывает эстетическое отношение к ней. В ряде своих стихотворений поэт сочетает изображение природы с другими темами,

как, например, с восхвалением вина и винопития, мотивами жизнелюбия и воспеванием любви. В таких стихотворениях поэт обнаруживает сходство между предметами и элементами природы и атрибутами красоты возлюбленной. Для более образного воплощения человеческой красоты поэт нередко использует картины природы как средство точной передачи всей гаммы чувств лирического героя» [Муллоахмадов, М. Зерцало человечности, 2016: 86-87, 89].

Дж. Назриев в книге «Мактаби Ширази и его поэма «Лейли и Меджнун» [Назриев, 1983: 97] исследовал творчество Джами, Хатифи и Мактаби, которые описали не только мгновения жизни, характеры и поведение различных людей, но и прекрасные картины природы чарующие пейзажные зарисовки, времена года: весну и лето, осень и зиму, восход и закат солнца, сады и цветники, поля и степи; воспели сияние звезд, голубизну неба, зелень лужаек и цветение цветов, – все это с определенной целью – создать произведение с большей экспрессивностью, воздействующей силой. В создании образов людей и в целях более яркого, красочного описания романтических сцен, картин природы эти поэты обильно использовали все средства художественного украшения речи, богатый арсенал фигур и тропов поэтики персидско-таджикской литературы. В их поэмах встречаются сравнения, метафоры, аллегории, иносказания, описания и риторические вопросы, антитеза и гиперболы, омонимия и аллюзия, подражание и ответы, диалоги и размышления, загадки и шарады, перечень и повтор и т.п., Например, весь нижеприведенный отрывок из поэмы «Саламан и Абсаль» Абдуррахмана Джами состоит из метафор:

Вақти хуфтан рост карди бистараш,

Сўхтӣ чун шамъ болои сараш.

Бомдод аз хоб чун бархостӣ,

Ҳамчу заррин луъбаташ ороистӣ,

Калъ ниҳодӣ бар сараш зарринкулоҳ

В-аз бараш овехтӣ зулфи сиёҳ [Абдуррахман Джами, 1987: 194]

Готовясь ко сну, расстелила его постель,

Сгорела, словно свеча, у его изголовья.

Как встала ранним утром со сна,

Как золото ее куклу принарядила.

Набок посадила на голову золотой убор,

Распустив сбоку черные кудри (Подстр. пер. наш – Н.С.).

А. Д. Шафтолиев в статье «Описания природы и времён года в поэзии Носира Хусрава Кубодиёни» изучил философскую, нравственную и эстетическую роль природы в творчестве Носира Хусрава (1004 -1088). Исследователь провел подробный сравнительный анализ творчества поэта, где описаны как красоты природы в целом, так и значение каждого сезона и времен года, и их символическое значение [Шафтолиев, Описания природы и времён года в поэзии Носира Хусрава Кубодиёни, 2018: 198-202].

Дж. Мурувватиён в книге «Становление филологического романа в таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода)» отдельный раздел посвятила природной символике в романе «Фирдоуси» Сотима Улугзода, который, как отмечает ученый «(...) показывает двунаправленность связи природы и характера человека. Пейзаж в романе не использован как просто конкретная картина природы, он в основном выражен в образах, в человеческих чувствах и настроениях. Иногда картина природы служит у писателя поводом для размышлений, рассуждений, сравнений. В романе мы часто сталкиваемся с описаниями природы, связанными с определенными мыслями, чувствами, настроением, и это помогает читателю проникнуть в душу героя, понять многие черты его характера, подготавливает его к событиям. Описания природы автором создают настроение перед важными событиями в жизни героя. Таким образом, Сотим Улугзода включает описание природы не только как фон, природа — действующее лицо, помогающее раскрыть черты характера его героев, подчеркивающее их духовность, порывы и стремления, чувства, настроение» [Мурувватиён, Дж. Становление филологического романа в

таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода), 2018: 110].

А. Абдуманнонов в статье «Рассуждения из героической лирики» (1975) анализирует все времена года и их неповторимые краски и особенность в любовной лирике Лоика. Исследователь считает, что, описывая прекрасные картины родного края, поэт усиливает воздействующую силу своих стихов. Лоик, создавая неповторимые образы и красочные пейзажи, проявляет неординарность истинного художника. «...времена года в любовных стихотворениях Лоика создают радостные и печальные, обнадеживающие и болезненные чувства, становятся поводом для возникновения определенного рода соединения чувств и мыслей» [Абдуманнонов, «Рассуждения из героической лирики», 1975: 92].

Нам важны также и теоретические воззрения Л. Мирзохасанова, который исследовал традиции описания природы в лирике X-XI на материале поэзии Унсури, Фаррухи, Манучехри [Мирзохасанов, Пейзаж в лирике персидско-таджикской литературы X-XI веков, 2003: 187], Б.Т. Мирсаидова, рассмотревшего на историческом материале богатую филологическую культуру поэтов XI-XII вв. и раскрыл особенности художественного образа птиц в мистической поэзии средневековья, по мнению, которого: «Новые исторические условия вызвали необходимость создания своеобразных произведений высокого художественного уровня, созданных на аллегорическом, символическом словесном материале, примером которых были притчи и басни, связанные, в частности, с воссозданием художественного образа птиц, как неотъемлемой части природы. (...) Наиболее существенной чертой этих литературных произведений было аллегорическое изображение птиц в философских, мистических трактатах и книгах, суфийских одах и поэмах, в которых особую значимость и звучание приобретали философские, религиозные и научные воззрения поэтов, а также иносказательные переливы понятий» [Мирсаидов, Б.Т. Художественный образ птиц в мистической поэзии средних веков: XI-XIII вв., 2004: 4].

Тема природы и ее художественное отражение привлекает внимание и лингвистов, к примеру, в исследовании О.О. Касимова проведено комплексное изучение характерных черт лексики «Шахнаме», выражающей животный и растительный мир, как составляющей части лексической системы языка «Шахнаме» Фирдоуси [Касимов, О.О. Лексика «Шахнаме» Абулькасима Фирдоуси, 2011: 54].

Х.Г. Муродов исследовал тему взаимосвязи человека и животного мира, особенно древней связи человека с лошастью, которому посвятили некоторые свои публикации Р.Хадизаде, М.Шакури, Х.Шарифов, А.Афсахзод, Х.Отахонова, А.Рахмонов, А.Саъдуллаев, А.Сайфуллаев, Х.Асозаде, М.Муллоахмадов, Дж.Назриев, Ш.Рахмонов, А.Абдуллоев, Д.Обидов, Ф. Муродов, М.Бакоев, Р.Рахмони и др. [Муродов, Х.Г. Художественное изображение лошади в истории таджикской литературы, 2010: 398].

С.Б. Махкамов в диссертации «Концепция личности женщины в одноименных поэмах «Лайли и Маджнун»: (XVI-XIX вв.)» проанализировал роль природы в любовной поэзии классической персидско-таджикской поэзии, составляющий лейтмотив в поэмах «Саламан и Абсаль», «Лейли и Меджнун», «Ширин и Хосров», «Юсуф и Зулейха» Джами, Хатифи и Мактаби. Ученый отмечает, что центральное место в этих поэмах занимает описание лучших человеческих качеств и чувств, радости и веселья бытия, красоты и жизнелюбия человека, восхваления любви и верности, сожаления о неотвратимости старости и смерти. Фоном места действия и событий почти всегда служит природа, гармонирующая с душевным состоянием героев [Махкамов, С.Б. Концепция личности женщины в одноименных поэмах «Лайли и Маджнун»: (XVI-XIX вв.), 1990: 25].

Д.Г. Каюмова в диссертации «Хусусиятҳои жанрию услубии ҳикоя ва повестҳои Сорбон» («Жанрово-стилистические особенности рассказа и повестей Сорбона») рассмотрела мастерство Сорбона в описании природы, роль и особенности изображения. Во втором разделе «Хунари нависандагии

Сорбон дар рамзгарой, афсонапардозӣ, қиёфасозӣ, манзаранигорӣ, монологу диалог» («Писательское мастерство Сорбона в использовании символики, написании сказок, портретистики, пейзажа, монолога, диалога») исследователь отмечает: «Сорбон дорои маҳорати баланди манзаранигорӣ ва чеҳраофарӣ мебошад. Манзараҳои офаридаи ӯ на танҳо табиату муҳит, балки лаҳзаҳои гуногуни ҳаётро низ ифода менамоянд. Тафсилоти ҳолату лаҳзаҳо дар осори Сорбон ба таври гуногун сурат гирифтааст. Ҳарчанд манзара як қисми хурд ва аз воқеаҳои тасвиршавандаи асар чудо зоҳир гардад ҳам, вале Сорбон бо камоли устодӣ онро ба тақдирӣ рӯҳияи қаҳрамонӣ алоқаманд месозад» [Каюмова, Д.Г. Хусусиятҳои жанриро услубии ҳикоя ва повестҳои Сорбон, 2018: 9].

Роль пейзажа в детском рассказе рассмотрена в диссертации М.Х. Турсуновой, по мнению которой, пейзаж в детских рассказах П. Толиса, Б. Фируза, М. Шарки, Б. Ортикова «является элементом, обуславливающим красочность и действенность детского рассказа, содействующим повышению эстетического вкуса и восприятия детей. П. Толис в своих детских рассказах создает небольшие, соответствующие сюжету пейзаж рек и берегов, а описания природы гор считаются одной из особенностей творчества Б. Фируза, посредством которых он показывает душевное состояние своих героев» [Турсунова, М.Х. Жанр рассказа таджикской детской и подростковой литературы во второй половине XX столетия, 2018: 18].

Пейзаж в художественном тексте имеет свои стилистические и смысловые функции, следовательно, служит организации идейного и тематического, пространственного и временного уровней текста, и чем сложнее, противоречивее становится жизнь человека в современном обществе, тем чаще и чаще он обращает свои взоры к природе и культуре, «пытаясь найти в них хоть какое-то отдохновение от тяжких трудов, от бессмысленного существования, гармонию и красоту, утраченные в далекие и совсем близкие времена.

В этих условиях человек вынужден обращаться к своим «истокам»: к первозданной природе, там, где она еще сохранилась, или там, где она существует в идеализированной форме, к культуре классической, еще не изуродованной современными варварами, к искусству, - не как декору или украшению официальной жизни и политики, а к искусству как способу бытия и жизнедеятельности человека, к религии, воплощенной не в окостенелых иерархиях различных церквей, а к религии, как живой и животворной связи человека с богом, наконец, к философии, - но не как официальной доктрине и «научному» мировоззрению, а как высшей форме самосознания человека, как экзистенциального переживания и осмысления смысла и цели жизни и смерти, человеческой судьбы» [Эстетика природы, 1994: 3].

Без исследования такого важного, необходимого эстетически важного компонента художественного текста невозможно всесторонне понять подлинное содержание произведения. Именно пейзаж в художественном произведении способен наглядно показать отношение человека к действительности, которая его окружает, и не только – для автора оно имеет художественное, идейное и стилистическое значение, поскольку может выполнять различные функции.

Пейзаж в художественном тексте служит параллелью человеческих настроений, переживаний, судеб положительных персонажей, и наоборот, конфликтов отрицательных героев. Как не удивительно, но внутренний мир человека, наряду с диалогом и монологом, раскрывает именно пейзаж, и возможно, потому в отличие от М.Н. Эпштейна, Б. Е. Галанова, В.Н. Стасевич и др. С.М. Соловьев в понятие «пейзаж» включает особый его вид – архитектурный пейзаж, определяемый им, как «описание построек (экстерьера) и внутреннего убранства жилища (интерьера)», то есть понимает пейзаж широко [Соловьев, 1979: 183].

Среди ученых бытует также мнение о существовании пейзажного произведения, то есть пейзажа как самостоятельного литературного жанра:

одни исследователи считают, что пейзаж является самостоятельным жанром, его художественная функция и эстетическая сущность едины, другие полагают, что литературный пейзаж не выделяется в самостоятельную жанровую форму.

Так, например, по К.В. Пигареву: «Основное отличие живописного или графического пейзажа от пейзажа литературного заключается в том, что первый представляет собой самостоятельный художественный жанр, тогда как второй обособленным жанром не является, входя в качестве составного элемента в произведениях различных прозаических и стихотворных жанровых форм (роман, повесть, рассказ, поэма, лирическое стихотворение)» [Пигарев, 1972: 64].

Многие ученые не разграничивают понятия «пейзаж» и «природа», мы думаем, что пейзаж является одной из форм воплощения природы в литературном произведении. *При его описании писатели широко используют антитезы, эпитеты, сравнения, глаголы действия.* Пейзаж может быть **самостоятельным** произведением, а может иметь в художественном тексте два уровня – *деталь и картина.*

Пейзажная деталь - это не предмет изображения, а средство изображения предмета, следовательно, в художественном произведении эта деталь выступает в форме какого-либо тропа, а стало быть включает в себе «информацию, эмоциональное содержание, эстетическую оценку и позицию автора» [Мурадалиева, 1991: 139].

В противовес пейзажной детали, которая, как мы уже отметили ранее является средством описания, пейзажная картина – это предмет описания, воссоздания. Несмотря на все эти различия в определении понятия, пейзаж – это самый показательный фон внутреннего мира главного героя, персонажей, способный отчетливо раскрыть замысел автора, его идею. Именно сравнение с природными явлениями зачастую точно могут передать основную суть сюжета, которую своим читателям хочет донести писатель.

В таджикской литературе отображение природы имеет древнюю историю, испокон веков поэты любовно отображают родную природу, полную контрастов: цветущие сады и выжженная пустыня, благостное солнце и смертоносный суховей, живительная прохлада и губительная гололедица. Как утверждает в своем исследовании И.С.Брагинский: «Народная устная поэзия того периода постепенно складывается в двух основных видах («жанрах»): мифологическом и героико-эпическом.

Красочные мифы, космогонические и батальные (борьба злых и добрых гениев), развились из первобытных представлений об извечной борьбе Света и Тьмы, благостных и вредоносных стихий, но на всех этих мифах лежит уже печать очеловечения окружающей природы. Мир порожден и создан «великой родительской парой» — матерью-землей и отцом-небом. Это можно усмотреть 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.

Представление о солнце и воде перевоплощалось в человекоподобные божества Митру и Ардвисуру Анахиту, высших среди сонма божеств, олицетворявших силы природы и составлявших царство «беспредельного Света» на вершине Хара (иранский «Олимп»), где у подножия бьет источник Ардвиги (т. е. Анахиты), бурлит море Ворукуша, растет «древо жизни» и т. д. Между царством Света и царством Мрака, воинство которого составляет сонм злых, а потому звероподобных существ (главным образом дэвы: дракон Ажи-Дахака — Аждахак, Аждахо), происходит непрекращающаяся борьба, в которой самое решительное участие принимает на стороне Добра человек-богатырь, дэвоборец (т. е. богоборец). Из древних представлений культа предков и мифов о «культурных героях» — дэво - борцах — формируется героический эпос, фантастически отражающий реальную историю.

В образах не божеств, а людей — героев, богатырей и вождей — отразилось в обобщенно фантастической и художественной форме реальная борьба с силами природы, переход к земледелию, введение орошения, отпор, оказанный оседлыми народностями набегам кочевников, мужественная защита родной земли и родного дома, подвиги родовых и племенных богатырей и вождей» [Брагинский, 1972: 524].

Вопрос о восприятии и познании человеком окружающего мира стал также одним из основных для таджикской литературы на рубеже веков: современные писатели стремились включать этот элемент в свои произведения с самыми разными целями. *В их понимании, человек - «это свобода, синтез конечности и вечности, свободы и необходимости, бренности и абсолютного»* [Эстетика природы, 1994: 4]. Так, например, в романе Садриддина Айни «Дохунда» пейзаж входит в содержание произведения как часть национальной и социальной действительности, которую изображает писатель. Пейзаж в этом романе выполняет свою важную функцию, направленную на усиление психологизма, эмоционального состояния героя, показать ключевые стороны той действительности, которая описана автором. Важная особенность пейзажных зарисовок Айни заключается в их национальном своеобразии. Такое яркое описание можно увидеть, к примеру, при описании настроения героев, к примеру, счастливое настроение Ёдгора, добравшегося до Дараи Нихан отражается в красоте типичного горного пейзажа, где *«горы и долины», а «Куропатки взлетали на вершины и носились по склонам», «журчанье ручей, сбегавших вприпрыжку с камня на камень»*. О радужном настроении героя сообщает: *«сладкая дремота», то, как «серны скакали», не страшась охоты; козлята, резвясь, друг друга бодали, подпаски в веселые игры играли»*.

Для более наглядного представления сравним два описания природных картин, каждый, из которых, по-разному передает состояние героя:

Состояние умиротворенности, покоя, флегматичности воплощено в описании, где: *«Солнце стояло прямо над головой, наполняя светом и теплом горы и долины. Несмотря на летний полдень, воздух в горах был свеж, как весной. Куропатки взлетали на вершины и носились по склонам. Всюду были слышны голоса певчих птиц, и в их пение вплеталось журчанье ручей, сбегавших вприпрыжку с камня на камень. Овцы были недвижны от сладкой дремоты, серны скакали, не страшась охоты; козлята, резвясь, друг друга бодали, подпаски в веселые игры играли. Все кругом радовалось и ликовало»* [Айни, 1971. - Т. 1: 105].

Умиротворение, рожденное у Ёдгора природой, приводит к тому, что *«Он больше не мечтал о будущем и не вспоминал прошедшего.* Его удовлетворяла теперешняя жизнь. При содействии дядюшки Рустама ему поручили ежедневно пасти небольшое стадо коров и овец. За это хозяева стада кормили его вволю. *Молока, простокваши и дуга он мог пить сколько хотелось.* Уже прошло три месяца, как он живет в горах, и Азимшах не разыскивает его. Как же теперешняя жизнь могла не удовлетворять Ёдгора?

Все его мысли поглощала Гульнор. Та робкая искра, которую любовь заронила в их сердце, теперь разгоралась в большое пламя» [Айни, 1971. - Т. 1: 106].

Природное описание сообщает читателю о тревоге, панике, смятении, переживаниях, охвативших героя, вследствие чего Ёдгор впал в раздумья о том, как он осилит выплату долгов за организацию праздника на деньги бая: *«Он часто поглядывал на заход солнца. Чем ниже опускалось солнце, тем бледнее становились его красноватые лучи, освещавшие верхушки глиняных стен двора и карниз крыши.* Всякий раз, когда взгляд Ёдгора останавливался на опустевшем хлеве, он невольно задумывался над тем, как в будущем году ему вести хозяйство без быка. И тогда он начинал сознавать, что радость от праздничного торжества несет за собой горе.

Солнце зашло. Сгущалась вечерняя мгла. Воробьи, непрерывно разгребавшие мусор, сметенный Бозором в угол двора, уgomонились наконец и попрятались в стенных трещинах. А Бозор, погруженный в думы, все еще медлил уходить со двора» [Айни, 1971. - Т. 1: 57].

Все описанные краски сообщают о мрачном настроении Бозора. Его усиливает померкшее описание солнца, лучи которого уже не сверкали. Особенно мрачен эпизод, где у него на глазах вывели рабочего быка, с помощью которого он добывал хоть какие-либо средства проживания, глядя на это он понимал всю предстоящую сложность добывания денег, его оставили почти ни с чем. Бозора мучала мысль о предстоящем празднике, который был фактически навязан баем. Его охватил страх от одной мысли о расходах, которые уйдут на организацию этого праздника. Он не мог понять – зачем он согласился - этот страх все больше возрастал, а после того, как со двора увели рабочего быка, его глазам вдруг представились все грядущие беды.

В следующем эпизоде мы можем увидеть многоаспектный характер пейзажа в художественном тексте: «это и национальный колорит, определяющий общее впечатление от местности, и способность каждого отдельного человека эмоционально «настраиваться» на определенное природное окружение. Это понятие и философское, и психологическое, и эстетическое, и лингвистическое, поскольку отражается в языке народа. Конкретным художественным воплощением «чувства природы» у отдельного автора, либо литературного течения является пейзаж, традиционно понимаемый как видовая картина природы, нарисованная преимущественно с помощью описательной речи» [Кожуховская, 1996: 98]. Речь идет о ссоре Бозора с женой, где причиной становится именно «злосчастная природа, стихийное бедствие, которое разрушило их дом, оставив без крыши над головой». И как мы уже заметили ранее, Садриддин Айни прокладывает скрытую нить между человеком и природными явлениями, к примеру, в данном случае он показывает спор двух времен года: «- Хотя зима была на

исходе, но еще держались сильные морозы. Правда, под натиском весны морозы начали понемногу отступать, но, как свирепые войска, разбитые в бою, они не хотели сдаваться и сокрушали все на пути своего отступления» [Айни, 1971. - Т. 1: 69].

Роль природы в жизни бедного человека и трудности его существования писатель раскрывает в диалоге, где герои сетуют на невзгоды природы. Чтобы ярко раскрыть характер Бозора и Мехрмо писатель мастерски использует сравнение: *«Далее происходит спор между Мехрмо и Бозором, в котором ни тот, ни другой не хотят отступать, также, как и зима упорно не хотела пропустить весну»* [Айни, 1971. - Т. 1: 69]. Такая вспышка эмоций, нарастающее напряжение между Бозором и Мехрмо, безусловно сопровождались описанием природы, соответствующим их настроению. Автор придал ситуации негативный оттенок, описывая злость природных явлений, подобной злости ссорящихся: *«Дул ураган, стремительно мчались тучи, дождь, хлеставший вместе со снегом, слепил глаза, от наводнения по оросительным канавам бурлили мощные потоки, деревья выворачивало с корнями, в горах грохотали каменные обвалы, рушились подмытые стены домов проливались крыши»* [Айни, 1971. - Т. 1: 69].

Каждое описание природного явления отражает состояние Бозора, мысли, тревожащие его душу. Душившее его негодование выдает описание: *«бурлили мощные потоки, деревья выворачивало с корнями, в горах грохотали каменные обвалы, рушились подмытые стены домов проливались крыши»*. Пейзаж создаёт в романе определенную атмосферу, тем самым, помогая читателю лучше понять состояние героя, красочней представить место действия, создаваемое автором.

На наш взгляд, в этом плане наиболее точным является определение Л.М. Крупчанова, по мнению которого пейзаж – это «один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения, выполняющий многие функции в зависимости от стиля

автора, литературного направления (течения), с которым связан, от метода писателя, а также от рода и жанра произведения» [Крупчанов, 2012: 243]. Правильность мнения Л.М. Крупнова можно наблюдать в романе «Дохунда» С. Айни, где пейзаж описывает место действия, звуки, окружающую природу, также он является средством создания таинственной, мистической атмосферы дараи Нихан, на котором происходит действие романа. Описание окружающей природы погружает нас в атмосферу свободы, блаженства и неизвестности, о чем свидетельствует название местности **«Нихон»**, означающее **«тайный, скрытый; сокровенный; секретный»**:

«Если вы захотите пройти из Сарыджуя в Курган- Тюбе тайными тропами, **то вам нужно будет миновать Дараи Нихан**. Дараи Нихан- это одно из ущелий в горах Гиссари Шадман; его называют еще и Танг Нихан.

Само название говорит о том, что это ущелье издалека незаметно. Его видно лишь с двух горных троп от Сарыджуя и Бабатага.

Издали кажется, что **в горах, сдавивших это извилистое ущелье, нет ни одной расселины, не то что прохода. Но подойдите** к их подножью из Сарыджуя, и **перед вами** предстанет трещина. С первого взгляда **вы подумаете**, что это русло ручья, что дождевая вода, веками стекавшая с горных вершин к подножью, постепенно размывла каменистый склон.

Здесь темно, углубитесь **в трещину, и вы поймете свою ошибку и увидите**, что это не промоина, а узкое ущелье, по которому извивается узенькая дорожка, словно проложенная из крепости военными мастерами, желавшими скрыть ее от глаз неприятеля, как в туннеле. Однако в этом туннеле нет потолка; вверху, словно между двумя рядами высоких строений, виднеется небо. Солнечные лучи не проникают на дно, но в полдень они озаряют верхние углы скал, и тогда в их отблесках можно различить путь под ногами.

Если у вас появится желание полюбоваться чудесами гор, **не допускайте страха в ваше сердце, не бойтесь** этого узкого и темного прохода, **отважно шагайте вперед, и вы увидите** истоки горных родников.

Не думайте, что эти родники в состоянии вращать мельничные жернова. Нет, вода в них сочится капля по капле; их можно было бы сравнить со слезами бедняков Бухарского ханства, если бы эти капли были кровавыми.

Капли стекают вместе и образуют прозрачные ручейки. Вода в них чистая-чистая, словно ее процедили сквозь камень; она ясна сверкает алмазом. Ведь это в самом деле та дождевая и снеговая вода, которая, просочившись в каменные недра гор, очистилась там и выступила наружу.

Ручейки эти совсем не похожи на текущие среди пашен по илистому руслу. Нет, их берега и дно устланы камнями, сверкающими как зеркало, - они, отшлифованные водой, придают воде еще большую прозрачность.

Подойдите в полдень к такому ручейку, и **вы влюбуетесь** им, не сможете глаз оторвать.

Солнечные лучи, падающие на верхушки отвесных стен ущелья, отражаются в чистой, прозрачной воде ручейка и искрятся; стены блещут в воде и создают впечатление, будто искусные каменотесы в геометрическом порядке уложили здесь граненые камни.

Зрелище величественной стены с солнечными зайчиками, отраженными в узком ручейке, приведет вас в изумление.

Еще большее изумление охватит вас, если вы, не боясь встретиться с волком или шакалом, придете сюда ночью. Звезды вытянутой цепью мерцают над стенами ущелья в «проломе потолка» и отражаются в этом ручейке. Дно его выложено отшлифованной галькой, а потому вода в нем кажется то серебряной цепью, то кольцами, и течет она, слегка припрыгивая: то взлетая на камни, то низвергаясь. Каждая звезда в отдельности отражается в этих взлетах и падениях воды, в этих кольцах и водоворотах. **Если ваш взор** в состоянии охватить сразу сотню звезд над головой, то в узком ручейке **вы увидите** их сверкающими и умноженными в сотни раз; и каждая звезда сверкает и переливается в нем, подобно электрическим лампочкам в граненых подвесках люстры.

Не будь здесь прибрежной растительности, блеск воды со сверкающими в ней звездными отражениями ослепил бы вас.

Пройдите еще немного вперед, и сияющий ручей внезапно исчезнет, скрывшись под скалой, словно ясный месяц исчезнет, скрывшись под скалой, словно ясный месяц за тучей. Конечно, вам жаль расстаться с таким чудесным зрелищем, но **не огорчайтесь**. Пройдите еще сотню шагов, сделайте несколько поворотов, и перед вами из-под другой скалы с журчанием появится тот же ручей, но уже окрепший и жизнерадостный, потому что под скалами он принял в себя еще несколько родников. Теперь он течет шумливо и, перекатывая мелкую гальку, заполняет ею выбоины дна, выравнивает себе русло. **Чем дальше вы идете**, тем ручей становится шире и полноводней. А путь ваш уже не так сдавлен и зловещ. **Взгляните вверх, и вы увидите** над собой распахнувшееся небо. Теперь **вам уже не страшно**, что какая-нибудь каменная глыба, подмытая ледниковой водой, оторвется от склона: ведь, случись это, **вам есть куда отбежать**, чтобы не быть раздавленным. **Вам начинают** попадаться одинокие деревья - арча, фисташка, орех.

Еще немного и вы, наконец, добрались до середины ущелья. Здесь ручей шумно низвергается с горного склона и становится полноводным и бурливым потомком. **Оглянитесь вокруг, и вам покажется, что вы на дне корабля, изваянного из камня**, и по обоим бортам его подстроены каюты. Но не думайте, что жилища эти представляют собой деревянные дома или что они сложены из необожженного кирпича. Нет! Жилища этих горцев напоминают скорей птичьи гнезда, вылепленные из земли на скалах и сверху защищенные каменными глыбами, чтобы потоки ливней не размыли их» [Айни, 1971. - Т. 1: 123-125].

В данном описании писатель любит природой Дарай Нихан, вкладывает в нее символический замысел. Главная функция данного пейзажного описания - выразить авторскую позицию в иносказательной форме. Доверительная беседа, которую ведет автор с читателем, при описании пейзажа, подготавливает читателя к чему-то противоречивому в красоте дарай Нихан. Писатель, словно раскрывая перед читателем красоту долины Нихан проживет жизнь своих героев, любит каждый кустиком, холмиком, птицей, ручейком и т.д. Он словно вдыхает в них жизнь. Дарай Нихан – это своего рода гимн свободе, пусть и временной свободы для Дохунда, но сладкой, упоительной, независимой. Потому каждый эпитет,

использованный Садриддином Айни, в описании пейзажа, дышит жизнью, здесь много движения, много звуков. При описании природы писатель становился художником, тонко проникающим в потаенную жизнь долины, в каждое осязаемое движение природы Нихан.

В данном эпизоде авторское отношение к природе Нихан не только эмоционально, но и до конца расписано и просчитано. Авторская позиция выражена здесь в прямой авторской характеристике: *«Если вы захотите пройти...»*, *«то вам нужно будет миновать Дараи Нихан...»*, *«Если у вас появится желание»*, *«не допускайте страха в ваше сердце»*, *«не бойтесь»*, *«вы увидите истоки горных родников»*, *«Не думайте»*. Эти обращения без всяких комментариев наглядно отражают позицию автора. Пейзаж стал в данном отрывке для Айни основным средством выражения своей позиции.

В своем описании С. Айни использует различные стилистические средства, которые делают описание красочным, выразительным – 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, предмету. 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»;

«Ручейки эти совсем не похожи на текущие среди пашен по илистому руслу. Нет, их берега и дно устланы камнями, *сверкающими как зеркало*, - они, отшлифованные водой, придают воде еще большую прозрачность»;

«Солнечные лучи, падающие на верхушки отвесных стен ущелья, отражаются в чистой, прозрачной воде ручейка и искрятся; стены блестят в воде и создают впечатление, *будто искусные каменотесы в геометрическом порядке уложили здесь граненые камни*»;

«Зрелище величественной стены *с солнечными зайчиками*, отраженными в узком ручейке, приведет вас в изумление»;

«Дно его выложено отшлифованной галькой, а потому вода в нем *кажется то серебряной цепью, то кольцами, и течет она, слегка припрыгивая: то взлетая на камни, то низвергаясь*»;

«Если ваш взор в состоянии охватить сразу сотню звезд над головой, то в узком ручейке вы увидите их сверкающими и умноженными в сотни раз; и каждая звезда сверкает и переливается в нем, *подобно электрическим лампочкам в граненых подвесках люстры*»;

«Пройдите еще немного вперед, и сияющий ручей внезапно исчезнет, скрывшись под скалой, *словно ясный месяц исчезнет, скрывшись под скалой, словно ясный месяц за тучей*»;

«Оглянитесь вокруг, *и вам покажется, что вы на дне корабля, изваянного из камня, и по обоим бортам его подстроены каюты*. Но не думайте, что жилища эти представляют собой деревянные дома или что они сложены из необожженного кирпича»;

«Нет! *Жилища этих горцев напоминают скорей птичьи гнезда, вылепленные из земли на скалах* и сверху защищенные каменными глыбами, чтобы потоки ливней не размыли их» [Айни, 1971. - Т. 1: 123-125].

Эти примеры показывают богатство пейзажных описаний С. Айни, как географически, так и поэтически, что требует серьезного внимания к себе. В этих эпизодах чувствуется восхищение писателя окружающим миром, которое проявляется при описании красот природы. В одном только эпизоде,

проанализированном нами, было выделено 10 случаев употребления сравнения в описании пейзажа. Путем сравнения автор создает разнообразные ассоциации, необходимые для возникновения определённого образа у читателя.

Однако описание пейзажа дараи Нихан, приведенный в первой части книги, во второй части приобретает символический смысл. Упоминание об этой долине во второй части связано с тревогой Дохунда, оплакивающего отца, сидя на его могиле в рассказе «Из-за кладбищенских оград в цветущий сад»:

«Предутренный воздух был прозрачен. Солнце еще не взошло, но звезды уже померкли. Тянул легкий ветер, и, казалось, ночная мгла рассеивалась под его дуновением. В это радостное утро вид кладбища был особенно тосклив. Могильные насыпи, разбросанные по вершине высокого холма, пожалуй, даже внушали страх: казалось, что мертвецы вдруг захотели встать из могил и приподняли над собой землю. Издали могильные насыпи и надгробья походили на некое многолюдное собрание, но собрание грустное и молчаливое.

Только рыдание юноши, сидевшего на свежей могиле, нарушало *кладбищенское безмолвие*, и единственными слушателями его грустных жалоб в этой обители молчаливиков были суслики. Они с любопытством высовывались из своих нор.

Через некоторое время юноша замолк, поднял голову и, устремив глаза на могилу, обратился к тому, кто лежал в ней:

- Только ради тебя я был готов на любые мучения, ради твоего спокойствия я переносил все трудности. Выполняя твое последнее желание, я взвалил на себя тяжкую ношу несуществующего долга. Теперь ты ушел навсегда и оставил меня одного. И я сам должен думать, как вырваться из когтей Азимшаха.

Едгор умолк, словно задумался над тем, как ему найти путь спасения.

- Бежать! – вдруг ответил он сам себе. – Но куда? Нужно укрыться там, где никто не сможет меня выследить! Но где найти такое место?

Едгор ответил, озираясь по сторонам, как будто старался отыскать это счастливое место. Над ним простиралось бездонное небо, и ему вдруг захотелось обладать крыльями, чтобы взлететь в высь и, усевшись где-нибудь на высокой вершине горы или на краю облака, с презрением глядеть на землю – ту самую землю, которая принесла ему столько невзгод и, наконец, отняла последнее утешение – отца.

Тут взгляд его упал на дальние горы, и он невольно воскликнул:

- *Дараи Нихан! Там моё счастье!*» [Айни, 1971. - Т. 1: 210].

То, что во второй части появилось опять упоминание о дараи Нихан, с которой была начата первая часть, говорит о том, что Садриддин Айн ничего просто так не использовал в своей прозе – каждое описание имеет смысл.

«Описания природы автором создают настроение перед важными событиями в жизни героя» [Мурувватиён, 2018: 134].

В данном случае, описание Нихан в романе имеет функцию развития действия сюжета, развивает действие, мотивирует происходящее и т.п. Вдали от родины и настигнувших его проблем, наедине с природой особенно глубоко раскрывается характер героя.

В творчестве С. Айни образ природы преломляется через восприятие эволюционирующей личности, она несет на себе отпечаток его чувств и ощущений. Рассмотрим эпизод, где природа и ее описание в романе «Дохунда» могут служить предвестником событий и настроений: «Ба дараи Нихон хомӯшӣ ҳукмфармо буд, ҳар кас ба кори ҳаррӯзаи худ машғул буда; ҳеч, ҳаракати аз одат берун дида намешуд; дар дили Ёдгор ва Гулнор як ҳаракати вулкони пайдо шуда дар паи оташфишони кардан бошад ҳам, ин чунбишро ғайр аз бадани худи онҳо дигар касе пай намебурд. Дар ин вақт баногоҳ санги калоне аз куллаи кӯҳ ғелид. Ин санг ба санге, он ҳам ба санги дигаре расида, ба ҳамин тарика даҳҳо сангҳо ба якдигар бархӯрда то ба замини дара афтоданд. Садои таракко-турукке, ки аз ба ҳам хӯрдани ин сангҳо баромад, бо акси садое, ки аз ҳар ҳамгашти он кӯхпоя бархоста буд, ҳамроҳ шуда замини дараро дар ларза андохт» [Айни, 1960: 15].

Русский перевод:

«Все было спокойно в Дараи Нихон. Вдруг с вершины горы покатился камень. Камень задел другой, тот сшиб третий, и так десятки камней, сталкивая друг друга, полетели на дно ущелья. Земля дрогнула от оглушительного грохота, многократно повторенного горным эхом» [Айни, 1971 - Т. 1: 129].

Мы намеренно привели в пример и таджикский текст данного эпизода, так как, то, о чем мы хотели бы отметить, в русском тексте отсутствует. Описание природы в данном эпизоде является средством выражения чувств двух молодых людей, о силе которого сообщает сравнение с вулканом *«дили Ёдгор ва Гулнор як ҳаракати вулкони пайдо шуда дар паи оташфишони*

кардан бошад хам, ин чунбиширо гайр аз бадани худи онхо дигар касе пай намебурд», который, к сожалению, отсутствует в русском переводе данного романа. Описание построено так, что вначале пейзаж выглядит, как зримая картина природы, имеющая точные красочные детали.

Как видно из анализа природа С. Айни изначально проникнута определённым настроением, а в конце выражается сила чувств автора, раскрывающая, с одной стороны, его внутренний мир, а с другой – предупреждающая о надвигающейся трагедии, настораживающая.

В романе природные явления выступают «вестником неизбежных событий, где четко показано единство человека и окружающего мира» [Мурувватиён, 2018: 123]. Образ дараи Нихан в романе является пейзажем – символом, который можно объяснить словами А.Ф. Лосева из статьи «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе» пишет: «Символическая живописная образность гораздо богаче метафорической образности, поскольку в смысловом отношении она содержит в себе ещё и указания на то или другое инобытие. И в пределах символа можно проследить разные стороны степени его живописной насыщенности» [Лосев, 1982: 55].

О символичности дараи Нихан свидетельствуют и последние слова Дохунда: «- *Дараи Нихан! Там моё счастье!*», воскликнувший глядя на дальние высокие горы, что тоже является символом свободы, единства, целостности.

Здесь мы видим тот случай, когда пейзажное описание значительно упрощает труд писателя, который в одном емком предложении «- *Дараи Нихан! Там моё счастье!*» раскрыл все мечты и чаяния бедного народа, трудное положение.

Другая сторона данного обращения показывает эмоциональное состояние героя, уставшего от тяжелой жизни, байского ига, зависимости, потерявшего отца, ради которого он свалил на себя непосильный долг.

Дарай Нихан полон лирической силы, где на синтаксическом уровне в составе словосочетаний в описании природы наблюдается больше качественных прилагательных, простых и составных прилагательных, которыми писатель информирует читателя не только о цвете, но и дает возможность ощутить мир, окружающий его героя.

Важную роль в описании пейзажа играет цвет, создающий особую атмосферу. Каждый цвет несёт за собой определённую смысловую нагрузку, где 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. Всё это в совокупности со сложным сюжетом романа наделяет его ожидающей атмосферой, которая делает этот роман неповторимым и запоминающимся читателю, к примеру: *«Было начало зимы. Солнце, казалось, изменило свой путь и ушло далеко на юг от горного Таджикистана, но лучи его еще продолжали греть. Воздух был тих и прозрачен. Правда, незадолго перед тем дули холодные ветры, шел дождь попеременно со снегом, и деревья растеряли свою золотую листву, приготовившись нарядиться в зимние одежды. И вот, когда природа ожидала сильных морозов, вдруг выглянуло солнце и своими теплыми лучами подарило людям радостное настроение»* [Айни, 1956: 170].

Пейзаж не только отражает переживания героев, но и подчеркивает мысли автора о вечных проблемах человечества. В романе все пейзажи соотнесены с течением жизни человека. Посредством описания природы Айни показывает тревогу, обиду, несправедливость, несовершенство человеческого бытия и людскую жестокость. Вот как описан эпизод, когда Бозор решает оставить Родину: *«Хотя зима была на исходе, еще нередко были сильные морозы. Правда, под натиском весны морозы начали понемногу отступать, но, как, свирепые войска, разбитые в бою, они не хотели сдаваться и сокрушали все на пути своего отступления.*

Дул ураган, *стремительно мчались тучи*, дождь со снегом *слепил глаза*; оросительные каналы превращались в мощные потоки, *деревья выворачивало с корнями*, в горах грохотали каменные обвалы, *рушились подмытые стены домов и проваливались крыши*» [Айни, 1956: 182-183].

Айни передает чувства Бозора через его восприятие пейзажа «*прибивала дорожную пыль*», «*от земли стал отделяться пар, словно земля, очнувшись от глубокого сна, торопилась надышаться прохладным воздухом*», «*клубы пыли (...) застлали солнце*», «*наступила темнота*», «*Все погрузилось во мрак*» [Айни, 1956: 192].

В романе «Дохунда» жизнь людей и жизнь природы тесно связаны между собой и выполняют в произведении определенную психологическую функцию. Мастерски, созданный пейзаж передаёт душевное состояние героев, помогает постичь его внутренний мир, прочувствовать испытываемые им эмоции. Более того, пейзаж настраивает читателя на определённую эмоциональную волну. Как утверждает Е.Н. Себина, «одной из ведущих функций пейзажа является хронотопическая функция, состоящая в указании на место и время действия, а также на обстановку действия» [Себина, 2004: 265; Тамарченко, 2008: 160].

Функции пейзажа в приведенных эпизодах из романа «Дохунда» следующие – они обозначают место и время действия, имеют сюжетную мотивировку, форму психологии, форму присутствия автора, выражающую слияние точку зрения героя и автора, являются важной содержательно-композиционной частью произведения, составляющей художественный мир произведения, элементом выразительности и отмечают многообразие пейзажей и их функций.

Кроме функций описания пейзажа 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. Арсеньев, В.Ф. Саводник,

Е.Н. Купреянова, В.А. Никольский, И.В. Страхов, Б.Е. Галанов и др. пытаются выделить несколько классификаций пейзажа.

Более того в работах таких ученых, как Г.Н. Пospelов, В.Е. Хализев И.А., Л.М. Крупчанов, М.Н. Эпштейн, Е.Н. Себина, Белецкий, 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*. При этом, 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 соотнесенности 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].

Г.Н. Голова в исследовании «Пейзаж в литературе и искусстве» разделяет пейзажи по их местоположению в структуре художественного произведения на *инициальные, интертекстуальные и финальные* [Голова, 1993.: 140].

Принципы классификации пейзажных описаний в художественном тексте подробно рассмотрены В.Н. Левиной, которая отмечает литературный пейзаж с точки зрения особой текстовой единицы, имеющей изобразительную семантику, грамматическое проявление средствами различных уровней языковой системы, а также функциональную значимость для всего содержания произведения. Вследствие этого исследователем определены соответствующие принципы классификации пейзажных единиц: *семантический, грамматический, функциональный*.

Согласно семантическому принципу выделяются несколько тематических групп пейзажа. Первая группа, включающая такие подгруппы, как сезон, темпоральность, локальность, метеорологичность, связана с событийно сюжетной направленностью пейзажа, отражает его первичную семантику в произведении. Во второй подгруппе, отражающей социальную направленность, выделяются сельский, городской, степной пейзажи. Третья подгруппа психологической ситуативности пейзажных описаний включает в себя пейзаж-настроение и пейзаж-переживание; четвертую подгруппу составляют пейзажи философской направленности: пейзаж-рассуждение, морально-этический пейзаж [Левина, 2011: 21-26]. 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.

В нашем исследовании мы придерживаемся мнения, что пейзаж может входить в содержание произведения, как часть национальной и социальной действительности, которую изображает писатель, как это продемонстрировано описанием дараи Нихан в романе «Дохунда». На примере романа С. Айни можно утверждать, что пейзаж в произведениях писателей таджикской литературы первой половины С. Айни, Дж. Икрами, С. Улугзода, Р. Джалил и др. передаёт суть взаимоотношений между человеком и миром, между человеком и обществом, выступает как один из способов социально-психологической характеристики персонажа.

Рассмотрим пример, когда пейзаж усиливает эмоциональное звучание произведения и углубляет его идейное содержание, способствуя раскрытию основной мысли писателя в романе «Фирдоуси» Сотима Улугзода. Данный роман посвящен творческому процессу над созданием великой эпопеи «Шахнаме» Фирдоуси. Герой романа – поэт - человек творческий.

Важно отметить, что функции пейзажа могут меняться в зависимости от жанра, стиля, особенностей композиции и смысловой направленностью произведения. Нельзя исключать и тот момент, что пейзаж может иметь, как самостоятельное значение, так и быть в соотношении с эмоциональной и психологической стороной произведения. Однако во многих случаях он может стать и основным средством воплощения авторского мироощущения. Например, в романе Сотима Улугзода «Фирдоуси» характер пейзажа в зависимости от творческого настроения поэта менялся. Описание природы в этом романе ярко выразило восприятие мира, творческий тонус поэта в процессе творческого акта. Картины природы, в зависимости от того, какую легенду из «Шахнаме» творил поэт, словно приобретал человеческие качества – она порой становилась капризной: бушует, возмущается, как Гурдофарид, или словной 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 «Фирдоуси» 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 олицетворяется 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 «Шахнаме» 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*

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.

бассейна, в котором плавали белые и черные лебеди. Густую листву пронизывали лучи уже не жаркого солнца, взор пленяло буйство осенних красок, свежесть вечнозеленых деревьев» [Улуг-зода, 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 особенную красоту, от созерцания которой щемит сердце. В потухшей листве виноградников сквозят тяжелые янтарные и багряные гроздья поздних сортов. А вот сахиби-кабульский виноград, славящийся своей сладостью и в Хорасане. А это лозы красного и зеленого кишмиша, уже пустые в это время, урожай с них снимают в начале осени, частью съедая, а частью засушивая» [Улуг-зода, 1992: 170].*

Писатель, используя аллегорию передает смятение души самого автора, его мысли и чувства: *«Был сезон листопада, холодный осенний дождь и ветер рассеивал листья деревьев. Оголенные и полубнаженные деревья, пустые, разрушенные гнезда птиц на ветках, местами размытые дождем стены, мрачное небо – этот осенний пейзаж приводит сердце в печаль, тоску, уныние» [Улуг-зода, 1992: 216].* Природа сообщает о тяжелых для поэта днях, когда ему приходилось быть отшельником поневоле: *«Наступила зима – суровая, необычно снежная, морозная» [Улуг-зода, 1992: 216].* Описание природы им выражает не только авторскую позицию, но и его философские взгляды в соотношении с характером и функцией пейзажа в общей концепции романа, которые выражаются в состоянии творца: *«...поэт, греясь, надолго погружался в раздумья, или работал над*

сатирой, или перечитывал «Юсуф и Зулайхо», снова и снова поправляя в ней что-нибудь» [Улуг-зода, 1992: 216].

В описаниях писателя природное описание соответствует настроению персонажа, автора-повествователя, внушает ему определенные чувства и является косвенным соучастником действия. Здесь ощущается авторское мироощущение, представление о гармонии, дисгармонии, вечном и исторически конкретном, общечеловеческом, индивидуально неповторимом, земном и небесном. Психологическая функция пейзажа в данном отрывке состоит в ее помощи писателю раскрыть внутренний мир героя, посредством синестезии создать мажорную или минорную эмоциональную атмосферу «... *холодный осенний дождь*», «*ветер рассеивал листья деревьев*» [Улуг-зода, 1992: 217]: «Как хорошо гулять по саду в такое живительное и благодатное утро! Весело галдят сороки, чирикают воробьи, щебечут ласточки, воркуют голуби, перелетая с ветки на ветку, радуясь солнцу и жизни. В арыке тихо журчит вода. В природе царят покой и благодать.

Фирдоуси в это утро с радостью ощущал юношескую легкость в теле и необыкновенную ясность в мыслях» [Улуг-зода, 1992: 171]. Будучи центром поэтической вселенной, прежде всего, в качестве основного объекта изображения, персонажа в интерьере окружающей его действительности, Фирдоуси является ее центром в качестве субъекта-творца, знаменуя собой в содержании литературного произведения сферу авторского сознания вначале романа, где Сотимом Улугзода описан дом, где жил поэт Фирдоуси, повествует нам о характерной для того времени архитектуре строений и расположений внутренних помещений дома, его атрибутику, создающую национальный колорит: «Большой дом был окружен *просторным, разделенным по обычаю на две половины двором*. В наружном дворе жили конюх и остальные слуги, тут же находилась *михманхана* – комната для гостей, кладовая и другие *хозяйственные постройки*, а в глубине сада *виднелся небольшой домик с террасой* – *здесь поэт работал*» [Улуг-зода, 1992: 7].

Интерьер напрямую с развитием сюжета и характеризует вкусы героя, показывает его интересы, положение в обществе. Роль интерьера, окружающей обстановки в произведении очень важна. С их помощью автор показывает вид и образ жизни своего героя, они способны отразить его душевное состояние, сложить его характер. Например, в этом описании: *«Домик окаймлял роскошный цветник. Каких только цветов здесь не было! Воздух, напоенный ароматом великолепных роз разных сортов, багряных метелок амаранта, душистого базилика, нежно – сиреневых ирисов с гордо вознесенными головками, пленительной фиалки, благоухал»* [Улуг-зода, 1992: 7] интерьер показывает красоту внутреннего мира поэта Фирдоуси, его социальное положение и вкусы. По мнению Дж.Дж. Мурувватиён, перечисление названий цветов символизирует творческую сосредоточенность. Становится ясным, что поэт старается окружить себя теми предметами, которые ему нравятся, описанный интерьер подчёркивает своеобразие уклада жизни героя, а также по-своему раскрывает его внутренний мир и характер [Мурувватиён, 2018:148].

Тонко и мастерски описаны в романе литературные споры Фирдоуси в кругу друзей и любителей поэзии на лоне природы, где писателем заложена мысль о природе, как о равноправной части единого целого. Эти споры помогают раскрыть эстетизм поэта, его вкусы, культуру, предпочтения, что также немаловажно для познания его личности. Несмотря на то, что природа занимает особое место в творческой мастерской писателя, Улугзода предельно экономно обращается к изображению картин природы. Скромно используя пейзаж, тем не менее, автор сумел подарить читателю всю палитру времен года. Пейзаж в первом рассказе первой главы романа - описание действующей и мощной силы природы. Рассказывая о доме поэта Фирдоуси, писатель изображает картины природы с совершенством мастера художественного слова, представляясь перед нами восхищенным художником: «роскошный цветник», «великолепных», «пленительной».

В следующей картине автор романа описывает момент творческого процесса, где орнаментально перечисляется каждая деталь: «На его низком письменном столе, на полках, устроенных в нишах кельи, на полу – всюду книги: на персидском, арабском и пехлевийском языках. Здесь и огромное собрание прозаических сказаний и легенд «Шахнаме», и исторические сочинения, и сообщения о различных событиях, и старинные летописи. Вот уже несколько лет не закрываются их страницы!» [Улуг-зода, 1992: 3].

Пейзаж в романе порой служит для развития действия в рассказе «Снова пути»: «Снова в пути», когда поэт Фирдоуси, возвращался домой с Абу-Дулафом и Бабаком, после того как султан не оценил «Шахнаме» по достоинству, за который ему передали всего 20 000 динаров. Он разделил их между нукеров, банщиком и виноторговцем, и пустился в путь: «Над головами путников *сияло солнце*, но на восточном краю неба, *над горами, повисла, вся тяжелая, черная туча. Она стремительно приближалась и вскоре нагнала их, обложив все видимое пространство неба. Подул порывистый ветер. Неслышно упали первые холодные капли, и следом тотчас послышался беспорядочный перестук, который усиливался с каждым мгновением, и вдруг, в одну минуту, все отдельные звуки слились в сплошной шум: дождь перешел в сильный ливень. Местность, где ехали промокшие до нитки путники, была каменистой и неровной, и на земле *вмиг образовались глубокие лужи, потекли мутные ручьи*» [Улуг-зода, 1992: 202].*

Здесь мы наблюдаем психологический фон пейзажа. А вот как выглядит философский характер пейзажа, описании пейзажа родины Фирдоуси С. Улугзода лиричен, эмоционален, утончен: «<...> подобно тому, как наряжается весной в пышный цветочный наряд нагие ветви дерева, пережившего зиму. Рожденные в глубинах столетий, они дошли до поэта, передаваясь из уст в уста, от поколения к поколению» [Улуг-зода, 1992: 3]. Основная функция пейзажа в этом отрывке – описание места, в котором прошло детство главного героя.

Таким образом, уже первая экспозиционная глава романа «Дихканская усадьба» - прекрасная реалистическая новелла о том, как природа родного края способствовала становлению творческой личности великого поэта Средневековья. В этом рассказе автор использует пейзаж для предварения к дальнейшим мыслям и чувствам героя: «С ранней весны до поздней осени не засыхают здесь пашни, буйно цветут сады, зеленеют луга, всегда в изобилии сладкие сочные плоды. Живописные картины природы радуют сердце, и конечно, вдохновляют поэтов. Неудивительно, что именно эта земля подарила миру такого поэта, как Фирдоуси!» [Улуг-зода, 1992: 4]; «Воздух, напоенный ароматом великолепных роз разных сортов, багряных метелок амаранта, душистого базилика, нежно- сиреневых ирисов с гордо вознесенными головками, пленительной фиалки, благоухал. Канал, протянутый от Кашафруда в город, протекал мимо усадьбы Фирдоуси, одним из своих рукавов питая водой сад и цветник во дворе» [Улуг-зода, 1992: 7].

Автор связывает каждый шелест, движение природы с тем благодарным ответным восприятием, которое выливается в то, что в ушах поэта «всечасно звучат перестук копыт боевых коней, их громовое ржание, крики и стоны сражающихся, звон окровавленных мечей, ужасающий грохот барабанов и тимпанов, достигающие небес вопли карнаев» [Улуг-зода, 1992: 3]. Природа словно выступает как бесспорная соучастница людских судеб. Она иногда неожиданно вторгается в сюжет, передавая состояние автора, как например, в рассказе «Ночь вдохновения» она «темна и тиха» [Улуг-зода, 1992: 12].

Пейзаж в романе носит структурообразующий, композиционный характер, и, вместе с тем, обладает эстетической функцией, то оттеняя настроение героя: «Сквозь отворенную дверь он мечтательно смотрит в темную глубь сада, в усыпанное звездами небо с будто нарисованным серпом молодого месяца посередине и снова берется за калам» [Улуг-зода, 1992: 12], то раскрывая их внутренний мир, создает психологический настрой персонажу и читателю. И когда автор говорит о природе, то, прежде всего, он

не любит ея, а вписывает в отображение пейзажей оттенки подтверждения мысли, рисуя природу, где каждый изгиб, рисунок выражает мысль о бытии в рассказе «Лунное затмение»: «Сквозь отворенную дверь в келью *лился серебряный свет полной луны*. Вдруг он померк. Фирдоуси выглянул наружу- *на медный диск луны медленно напозла черная тень, скрыв ее на три четверти. Воцарилась тьма, подул резкий холодный ветер, из ближних и дальних дворов одновременно раздался дробный-перезвон- это соседи били палками по металлической посуде, отгоняя нечистую силу, чтобы выволить ночное светило*.

Позже поэт изобразит затмение луны в таких красках:

Ночь словно омыта *смолою густой*,

С *агатом* поспорит она чернотой,

И странен взошедшего месяца лик:

(...)

Вершины и дали- все ночь облекла

Покровом *чернее воронья крыла*.

Со *сталью, померкшею* схож небосклон» [Улугзода, 2014: 54]

Природа у Сотима Улугзода полна размышлений, символов, обобщений, которые передаются его герою и образные картины обретают особую выразительность, осязаемость. Сохраняя традиционную функцию пейзажа, необходимого для раскрытия характеров героев, С. Улугзода пользуется приемом параллельного описания природы и душевного состояния персонажей, благодаря которому пейзаж в романе максимально психологичен, лиричен и соотнесён с человеческими переживаниями.

Писатель бережно относится к каждой детали. Например, в том же рассказе «Ночь вдохновения», начиная с названия рассказа и продолжая описанием природы, пейзаж передает гармонию между процессом творения и природой: «Ночь темна и тиха. Дверь в келью распахнута настежь. Комната освещена зыбким пламенем одинокой свечи. У стола сидит поэт и быстро

водит пером по бумаге. Ночную тишину нарушает лишь ровный стрекот сверчков да глухой ропот близкой реки» [Улуг-зода, 1992: 12].

Посредством символов: «Одинокая свеча», «зыбкий пламень», «темна и тиха» - Улугзода выражает состояние наития, таинства процесса творения, как забвение себя, когда творец соприкасается с Абсолютом, с Богом. Образ «одинокой свечи» выражает символ одиночества, как не только тяжелое испытание для личности, но, порой, необходимое условие на пути Фирдоуси к духовности. С одной стороны, автор с симпатией рисует гармонию и спокойствие, царствующие в Фирдоуси, с другой - проводится эмоциональная параллель - созвучие переживаний героя с явлениями природы, где образ ночи – одно из самых важных составляющих в описании данного пейзажа. Он наполнен философским смыслом, как и в рассказе «Распутье», где, глядя широко раскрытыми глазами в ночную тьму, поэт понял причину точившего его душу все последнее время смутного беспокойства и впервые с такой остротой ощутил весь ужас своего положения, всю его безвыходность. Пейзаж в романе передает не только ощущение драматизма, но и образно характеризует обстановку, в которой разворачиваются события. Маленький, едва заметный, короткий штрих в описании может оказаться настолько важным, что способен изменить состояние природы на противоположное впечатление, придать отдельным фактам дополнительное значение, по-новому расставить акценты.

Одним из сквозных образов творчества Улугзода является образ сада - символ добра, красоты, человечности, осмысленности существования. Сад отзывчив к душевному состоянию героев, влияет на их настроение. Его описание наполнено автором необычайной красотой и величием. Писатель изображает его чистым и святым, где полно тайн: «...Сквозь отворенную дверь он мечтательно смотрит в темную глубь сада, в усыпанное звездами небо с нарисованным молодым месяцем посередине и снова берется за калам» [Улуг-зода, 1992: 12] Все это дается через призму видения героя: «Иногда поэт, отложив в сторону тростниковый калам, задумчиво

поглаживает густую бороду или перебирает желтые бусы на янтарных четках» [Улуг-зода, 1992: 12].

Так, пейзаж, которым открывается повествование, вводит нас в художественный мир романа, и мы с легкостью представляем себе, где именно происходят события. Описывая всю чувственность, эмоциональное состояние Фирдоуси в момент изображения им смерти Эраджа, чтобы показать состояние внутреннего подъема, Улугзода использует образ сада, которым заостряет чувство горечи творца: «Калам выпал из ослабевших вдруг пальцев поэта. Он вышел в сад. Густую листву пронизывал молочный свет молодого месяца и далеких звезд, едва освещая кусты и цветы вдоль тропинки. Как прекрасна природа! И как жестоки небеса к человеку! Перед взором поэта все та же ужасная картина: юный Эрадж, убиенный братом и потопленный в собственной крови...» [Улуг-зода, 1992: 13].

Мы наблюдаем, как в душе художника как бы наитием создается какая-то таинственная сила, как вдохновение, ниспосланное свыше. Параллель между «юным Эраджем» и «молодым месяцем» сложена писателем умышленно, месяц здесь является проводником в глубину души поэта Фирдоуси и самого автора романа. Прекрасно описание сада в момент чтения Абу Дулафом отрывка из «Шахнаме», когда казалось, тихий сад превратился в бурлящий грохочущий город – столицу Ирана, где Фаридун и кузнец Кова во главе восставшего народа одерживают победу над Злом - тираном Заххоком. Символом противоречащих чувств традиционно считается и луна. Лунный свет заливал множество пейзажей Улугзода, наполняя их печальным настроением, покоем, умиротворением и неподвижностью, сходными с тем, что приносит смерть.

Луна - символ многозначный. Она вызывает в душе прилив темной страсти, изменяет мироощущение, омрачает рассудок. Если сад был символом светлой, возвышающей человека любви, то луна толкает к его потаенным чувствам, побуждает к сближению.

Одним из самых важных символов романа является также вода - универсальный символ чистоты, плодородия. Во всех известных легендах о происхождении мира жизнь произошла из первородных вод. В романе «Фирдоуси» вода является метафорой духовной пищи и спасения. Кроме того, вода в нем ассоциируется с мудростью, которая находит путь в обход препятствий, символом триумфа видимой слабости над силой. Вода в романе может быть источником самой жизни, лоном ее зарождения и сердито биться о камни, бурля и пенясь, будто все время кому-то угрожает или быть протокой, началом всех явлений, порождающих сущность, у воды поэт обдумывал свою новую поэму.

Описания природы часто наполняются философской мыслью. Цветопись включается множество цветов и их оттенков, где преобладают спокойные, оттеняющие тона, как например, в рассказе «Лунное затмение», мы наблюдаем основную тему – тесную, неразрывную зависимость человека от природы, установление гармонии между ними: «Работа не ладилась, нужные слова не находились, и стихи складывались совсем не такие, какие звучали в душе: сказывались тревоги и волнения последних дней. Сердце сжималось от смутного беспокойства.

Сквозь отворенную дверь в келью лился серебряный свет полной луны. Вдруг он померк. Фирдоуси выглянул наружу: на медный диск луны медленно напозла черная тень, скрыв ее на три четверти. Воцарилась тьма, подул резкий ветер, из ближних и дальних дворов одновременно раздался дробный перезвон. Это соседи били палками по металлической посуде, отгоняя нечистую силу, чтобы вызвать ночное светило» [Улуг-зода, 1992: 52]. Название рассказа «Лунное затмение» в данном случае имеет метафорическое значение и помогает заранее понять суть рассказа. Мы видим, как деталь пространства предстает элементом духовных исканий мыслителя, художника. Огромное внимание в этом рассказе писатель уделил изменениям, происходившим в природе в процессе преобразования внутреннего психологического состояния героя романа.

Автор не только описывает пейзажи, но и ставит вопрос: что в человеке есть такое, что несет за собой губительные для природы изменения? Объяснение автора: «Это соседи били палками по металлической посуде, отгоняя нечистую силу, чтобы вызвать ночное светило» прозвучало, словно набат к пробуждению. Этим пробуждением стало решение поэта отложить на время работу над сказанием об Исфандияре и совершенствовать историю Бижана и Манижы. В данном описании Улугзода через затмение луны мастерски передает глубину своих переживаний, настроения и чувств. Он тонко чувствует природу, знает её явления и умеет подобрать такие слова, которые ярче всего передадут смысл, который он вкладывает в них.

Природа не равнодушна к душевному состоянию его героя - поэта. С помощью эпитета «темная» автор раскрывает состояние героя. Мы видим, как пейзаж участвует в раскрытии характеров, судеб, событий: «Прогулка по саду несколько успокоила поэта <...> Нынче он закончит свою поэму, сейчас допишет последние строки – скорбные сетования на беспощадный мир, в котором правят волчьи законы: «Земля, его взрастила ты сама. Зачем же жизнь его ты отняла? Кто втайне люб тебе, не знаю я. Над тем, что вижу, скорбно слезы лью» [Улуг-зода, 1992: 13]. Здесь автор раскрывает отношение Фирдоуси к законам жизни своего общества и тем самым создает психологический настрой герою романа и читателю, освещая свою гражданскую позицию относительно жизни героя романа.

В творчестве писателя уделено отдельное место описанию ночи. Пытаясь найти истину бытия, а возможно, соприкоснувшись с нею, Сотим Улугзода призывает задуматься не только о земных заботах, но и открыть свои духовные глаза и увидеть нечто большее, чистое, вечное и настоящее. Писатель глазами поэта Фирдоуси видит никчёмность, бесполезность многих бытовых людских проблем, которыми окутал свои глаза человек: «Темная ночь и свист ветра усилили беспокойство поэта, он окликнул жену из внутреннего двора» [Улуг-зода, 1992: 54]. Искусное чтение жены помогли «ему позже вдохнуть в известные сюжеты новую поэтическую жизнь» [Улуг-

зода, 1992: 55], вот как это перерождение передает автор посредством описания природы: *«Луна всплыла из-под черной тени и, словно обрадовавшись избавлению, снова засияла и заулыбалась миру, разбив ночной мрак своим молочным светом. Ветер затих, будто устав от порывистой шумной гонки. В природе воцарились покой и тишина»* [Улуг-зода, 1992: 55].

В этом эпизоде лежит принцип удовольствия, вступающий в конфликт с реальностью. Можно утверждать, что мир природы в романе Сотима Улугзода находится внутри событий и на страницах романа является не столько фоном, сколько силой, ничуть не менее активной, чем любой из героев романа. Пейзажные эпизоды в романе использованы автором лишь по необходимости. В основном это сделано в сочетании с образом поэта Фирдоуси для воссоздания реальности описываемых событий, проявления авторской точки зрения, раскрытия причины поступков героя, описания творческого процесса. Пейзаж в романе предваряет события, о которых мы еще не знаем, и, пожалуй, наиболее важен для раскрытия внутреннего мира главного героя. Мастерство Улугзода, как пейзажиста, уникально. Его описание словно акварели или рисунки, в которых разнообразны и выразительны эпитеты и метафоры, усиливающие выразительность пейзажей и ритм повествования – то сжатый, то стремительный.

В рассказе «Новая школа» описание природы несет психологическую функцию и сопровождает то событие, которое связано с названием рассказа: *«Хотя лето шло на убыль, солнце было в самом зените и палило немилосердно. Но здесь, на берегу студеной реки, под тенью плакучих ив и тополей, жара не чувствовалась, с севера, со стороны гор, дул прохладный ветерок. Стайка загорелых ребятишек с шумом и гамом купались чуть в стороне»* [Улуг-зода, 1992: 69-70]. Здесь обдумывая свою новую поэму, *«медленно прогуливался по берегу, сцепив руки за спиной»* [Улуг-зода, 1992: 69] Фирдоуси. И вдруг появляется Найсони и рассказывает о несправедливости казия по отношению к бедной женщине, у которой

посадили мужа в тюрьму за чтение книги, обвинив его в карматстве. Так реагирует природа на эту несправедливость, оповещая о нагнетающих внутренних чувствах героя: «*Вода сердито билась о камни, бурля и пенясь, будто все время кому-то угрожала*» [Улуг-зода, 1992: 70].

Далее Фирдоуси предложил Найсони не уезжать и пригласил его домой к себе поговорить об этом, видимо поэту в голову пришла какая-то идея и: «Узкая тропинка, что тянулась сначала по берегу с кое-где пробившейся травкой, а потом ползла вверх по откосу и поворачивала к селению, привела их к усадьбе поэта» [Улуг-зода, 1992: 71] будто извещала читателя о том, что в голове поэта рождалось много мыслей, их было огромное количество, ему хотелось помочь другу. Эти «узкие тропы» привели Фирдоуси к решению, о котором он объявил утром за завтраком Найсони, о том, что если открыть «школу при нашей мечети и займетесь обучением детей?» [Улуг-зода, 1992: 71]. «Хотя лето шло на убыль», - т.е. закончилась пора каникул для детей, «Стайка загорелых ребятишек» - упоминание о летнем сезоне, «*Вода сердито билась*» - поэт зол на обстоятельства, случившиеся с его другом Найсони. все эти описания приурочены к тому, чтобы обоснованно и развернуто рассказать о том, как была открыта новая школа, в которой «в это прозрачное утро ранней осени» [Улуг-зода, 1992: 72] (т.е. сентябрь) Найсони с увлечением взялся за дело, о чем гласит название рассказа «Новая школа». Именно в рассказе о новой школе писатель вклинил рассказ о ткаче Аббасе, который будучи «человеком малограмотным, читающим с трудом», попадает в тюрьму по своей глупости, обратившись к шодобскому ахунду, чтобы тот разъяснил ему некоторые моменты книги, непонятные ему. Но ахунд обвинил его в ереси. Тема образованности, грамотности и, наоборот, писателем помещены в этом рассказе очень гибко и ненавязчиво, взаимосвязано.

Таким образом, пейзаж и природа в романе «Фирдоуси» помогают раскрыть характеры героев и понять их переживания, постичь замысел писателя, пробуждают собственные размышления о природе и ее месте в

нашей жизни. Самому писателю важно осознавать себя неотъемлемой частью вечного движения бытия. Зрелый Улугзода не ограничивается одним лишь физическим ощущением природы, как бы сильно и поэтично оно ни было, его скупые и немногочисленные детали в стремлении показать и дать почувствовать, особенно тщателен там, где речь идет о географии действия, пейзаже, погоде, климате. Природа в романе играет подчиненную роль, способная вдохновить на творчество. С помощью окружающей среды Улугзода просветляет мудрейшие законы вселенной: все движется, все изменяется, все рождается и умирает. Так определяется основная функция природы у Улугзода. Он буквально вторгается в природу, придавая зримую, чувственную достоверность повествованию, из-за чего роман обретает опозитизированный характер. Природа «прощаясь с поэтом: стояла пасмурная, сырая погода, солнце по несколько дней не показывалось из-за низко нависших плотных туч, стаи черных ворон с громким карканьем носились по саду, садились на ветви нагих, дрожащих под пронзительным ветром деревьев, словно предвещая беду» [Улугзода, 1992: 235], она скорбит по тяжело болеющему поэту. В день похорон «осенняя дождевая туча, темной завесой затянувшая небо, роняла на землю редкие, словно скупые слезы скорбящих, холодные капли» [Улугзода, 1992: 237] и таким образом провожала Фирдоуси млечный путь.

Итак, в романе «Фирдоуси» мы можем наблюдать все основные функции пейзажа: обозначение места и времени действия, сюжетную мотивировку, форму психологизма, форму присутствия автора. Но наибольшее внимание автором уделяется психологическому аспекту. Причем Улугзода показывает двунаправленность связи природы и характера человека. Пейзаж в романе не использован как просто конкретная картина природы, он в основном выражен в образах, в человеческих чувствах и настроениях. Иногда картина природы служит у писателя поводом для размышлений, рассуждений, сравнений. В романе мы часто сталкиваемся с описаниями природы, связанными с определенными мыслями, чувствами,

настроением, и это помогает читателю проникнуть в душу героя, понять многие черты его характера, подготавливает его к событиям. Описания природы автором создают настроение перед важными событиями в жизни героя.

Таким образом, 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.

1.2. Пейзаж как атрибут национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве таджикских писателей

В произведениях таджикских писателей картины природы вылились в прекрасную пейзажную лирику, и как символ красоты и чистоты, выражают их любовь к Родине и к родной природе. Посредством пейзажных зарисовок писатели раскрывают самые острые психологические моменты своего произведения. Пейзажные картины выполняют в их произведениях самые различные функции, однако самая важная из них – раскрытие прекрасных черт человеческой души.

Следовательно, исследование пейзажных мотивов важно для более полного понимания замысла автора художественного произведения, так, как только путем его анализа можно выявить пути и способы передачи национального своеобразия таджикской прозы, что позволит проследить движение самой художественной образности в современной таджикской прозе. Пейзаж раскрывает отдельные нотки внутреннего состояния героя, придает, описываемой ситуации большего психологизма, но всех их объединяет одна необходимость – без природных картин не обойтись ни в малой прозе, ни в большой, ни в социальной, ни в любовной. Пейзаж и его описание является одним из самых эффективных форм выражения авторских идей.

Во второй половине XX века отношение таджикских художников к природе заметно эволюционировало. Природные картины в их прозе отражала общие изменения художественного вкуса, новое видение природы.

В романе Саттора Турсуна «Три дня одной весны» [Турсун, 1988: 462], наиболее характерные черты творчества которого - интерес к глубинам души героев, острая социальность, напряженность сюжета, пейзаж выражает высокие свободолобивые стремления, где каждая деталь выполняет изобразительно-выразительную функцию. Писатель призывает природу к участию в жизни его героев, их размышлений, стремлений, чаяний. Пейзаж в

его романе 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.

Саттор Турсун демонстрирует тонкость изображения мельчайших деталей в изображении картин горной природы, его описания достигают того пронзительного образного накала, который характеризует единство поэтической и изобразительной выразительности. Для раскрытия одного из харизматичных образов его романа - образа Усмона Азиза и его характера, автор вплетает в текст природные картины, которые показывают органическую связь между душевным состоянием его героя и природой. Во многих случаях, пейзаж становится предвестником следующих событий и играет важную роль для развития сюжета, *ср.: «Из густой темноты падал редкий весенний дождь, и Анвар помедлил у крыльца, запрокинув голову и лова 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 вверху, 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].

Описание природы 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 является 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. Невеселым, идущим из глубины сердца вздохом отвечала ему тетушка Соро. Но так безмятежен, так ласков был шелест дождя, что казалось, будто бережной прохладной ладонью касается он горячего лба тетушки Соро, смирят беспокойный бег тревожных мыслей и навевают крепкий освежающий сон. Уже погружаясь в забытие, она вдруг встрепенулась 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].

Описание пейзажных картин Саттора Турсуна поражают своей грандиозностью. Могущество природы в романе противопоставлена той борьбе и распрям, которые сотрясали таджикский народ. Склонность писателя к эффектам света и цвета усилила изображение водной стихии, в которой подчеркнута драматичность состояний природы, намек на таинственность.

Пейзаж Саттора Турсуна - это правдивый рассказ о событиях, но изложенный так, чтобы быть интересным зрителю. Писатель талантливо раскрывает красоту и значительность простой деревенской жизни, где эффектно описан туман, рассеянный свет, простота которых сочеталась с изысканной тональной гаммой красок. Пейзаж С. Турсуна умеет создать настроение, будоражит воображение. После того как Анвар получил приказ истребить банду Ибрагимбека, описание природы в романе сообщает о задумчивом настроении главного героя, где главным символом является дождь: «*Дождь затихал. Земля, травы, деревья, широкие твердые дороги и узкие тропинки, даже ночная тьма и скрытые ею небеса — все источало пьянящие запахи горной весны. Нетерпеливо и мягко бил копытом гнедой, разбрызгивая возле себя грязь. Тучи раздвинулись; на небе*

сначала в одном месте, затем в другом стали появляться прогалины, как бы светящиеся изнутри темным серебром; редкие звезды посылали на землю свой холодный свет. Только на северо-западе, над горой Чилчарог, еще сверкали молнии и устало погромыхивали последние раскаты. И так прекрасен был мирный покой этой ночи с ее теплым дождем, запахами набирающей силу весны, отдаленными зарницами, глухим ворчанием грома и мерцанием одинокой звезды, что не хотелось верить, что люди все еще преследуют и убивают друг друга и что человек по-прежнему остается заклятым врагом человеку».

Данное описание является противопоставлением тому беспокойному, что должно случиться, словно, используя такие описания, как *«запахи горной весны», «Тучи раздвинулись», «И так прекрасен был мирный покой этой ночи с ее теплым дождем, запахами набирающей силу весны, отдаленными зарницами, глухим ворчанием грома и мерцанием одинокой звезды, что не хотелось верить, что люди все еще преследуют и убивают друг друга и что человек по-прежнему остается заклятым врагом человеку»* [Турсун, 1988: 9].

Созерцая пейзаж данного эпизода, читатель погружается в настроение неясного ожидания, то ли из-за облаков проглянет луч солнца, то ли вновь соберутся тучи. Лиризм писателя наблюдается и в описании коня:

«Чуть ниже, в десяти шагах, стоял покрытый попоной *темный тонконогий конь* и, наострив уши, *не отводил глаз от снежных вершин горы Чилчарог*.

Иногда, встряхнув блестящей, с красно-коричневым отливом гривой, он принимался стремительно кружить вокруг походного железного колышка, к которому был привязан. Но очень скоро он вновь застывал на месте и неотрывно глядел ввысь, на острые пики вершин. И тогда казалось, что на бездонные прекрасные его глаза набегают слезы.

Что вспоминал он в эти минуты? Быть может, ту счастливейшую пору, когда в своем табуне был он беззаботен и свободен и под голубым небом и жарким солнцем в бескрайней зеленой степи как на крыльях порхал вокруг юной кобылицы... Где она теперь, его легконогая, словно ветер, подруга? В долинах не было ее; он не видел ее в долинах! Может быть, туда, в высокие горы умчалась она. И в этот миг подобно стреле летит над таинственными вершинами — как в сновидениях случалось летать и ему... А табун? Где ныне многоголосый, кипящий табун, охваченный всепожирающим огнем великой страсти? Где табун, на топот которого

счастливым гулом отзывалась земля? Где табун — вольный странник, радость мира, дитя и любимец просторов? Ах, не видали горя его глаза...» [Турсун, 1988: 10].

Природа является одним из основных средств творческого самораскрытия писателей и поэтов, раскрывающий мир образов восточного мышления, который можно наблюдать в описании о *«темном тонконогом коне»* и выражает настроение героя, таким образом, автор вызывает у читателя эмоции:

«Глубокую печаль ощутил вдруг Усмон Азиз и сам себе сказал, не отводя взора от вороного: «Ты вроде меня — такой же скиталец. Сердце тоскует о крове, хочет стойла и высокой кормушки с ячменем — но тебе досталась иная доля. Переходя от селения к селению, от ущелья к ущелью, изнемог ты под седлом своего несчастного всадника. Где кров, о котором ты тоскуешь, и пристанище, которое наградит тебя отдыхом? Нет и не будет. Мы странники, мы бездомные скитальцы — мы чужие в этом краю» [Турсун, 1988: 10]. В описании писатель использует риторические приемы (*«Где кров, о котором ты тоскуешь, и пристанище, которое наградит тебя отдыхом? Нет и не будет»*), которые придают монологу возвышенность, метафоричность (*«Ты вроде меня — такой же скиталец»*), гиперболизация (*«Мы странники, мы бездомные скитальцы — мы чужие в этом краю»*), ритмизированную прозу (*«Где кров...?»*, *«такой же скиталец...»*, *«Нет и не будет»*, *«мы чужие в этом краю»*).

Также, писатель часто прибегает к сравнению: *«На покрытой ночной росой траве мирно лежали одиннадцати зарядные английские винтовки»*. Сравнение через природу показывает отношение героя к жизни, а стало быть и жизненную позицию самого автора: *«- Поумнел ты в последние дни, — желчно промолвил Джалол. — Все учишь: в воду не плюй, в огонь не плюй, наука увидишь — не тронь... Грех, все грех! — выкрикнув это, он замолчал, перевел дыхание и с яростью прохрипел: — А людей убивать? Убивать людей — не грех?! Дома поджигать? Закрома с*

хлебом? Уши отрезать невинным, призывая бога и пророка, — это что? Не грех?! Ну-ка, скажи, если ты такой умный!».

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 раздумьях Усмона Азиза раскрывает пейзаж, служащий сопровождением для развития внешних событий, действия: «Ни слова не проронил 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 Усмона 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 тяжких 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 фыркали, обнюхивая пепелище, осел Халимбаия. В ночном свете порхали над пестрым разнотравьем крупные бабочки»* [Турсун, 1988: 29].

Это природное зрелище вызывает у Усмона Азиза определённые чувства, он понимает, что жизнь прекрасная каждый человек имеет право быть свободным, потому, он долго следил за причудливым полетом одной из них, а потом обернулся к своим спутникам и, заговорил: «- Знаю, устали вы. И я устал... За это время много пришлось мне передумать о судьбах нашего края... о таких, как я, — тяжело промолвил он, - ставших невольными пленниками посреди четырех рек. Напрасно мы взяли в руки оружие, я и вы, — наш край давно, еще в двадцатом году потерян. Нет никакого смысла скитаться по горам и обречать себя на лишения. Пустые потуги поясицу ломают... (...). Расходитесь по домам, и вы... идите к своим очагам, к земле, которую вы оставили, к родным, которые вас ждут... Возвращайтесь, пока вам не перешибли хребет! Оружие, хотите — оставьте себе, нет — сдайте властям. Склоните голову, взмолитесь о милосердии — и, может быть, вам простят вашу в и н у. И не обессудьте, если я обидел кого-нибудь из вас» [Турсун, 1988: 23].

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. *Сравните: «Бессильно опустил руки, стоял Джалол, чувствуя, как сковывает сердце ледяной холод. Была, сверкнула вдруг надежда, — но будто черный сель набежал 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].

Словами Е.А. Шириной «Катастрофический характер изображаемой эпохи воплощается в предельно экспрессивных формах пейзажной живописи» [Ширина, 200: 16], к коим относится эпизод с предсмертным видением Джалола, как связь жизни и смерти: «И снова, как много-много лет назад, услышал он колыбельную, которую пела ему мать; и тихая, нежная эта песня не подпускала к его сердцу смерть и сквозь теплый, молочный туман вела в небольшое село с каменными домами — туда, где, переполненная весенней водой, кипела веселая река и возвышалась до седьмого неба лазоревая гора» [Турсун, 1988: 29].

Художественное осмысление природы в романе С.Турсуна связано с фольклорной и классической традицией, особенно тот эпизод, где, все — «Быстрая речка Сим-Сим бежала вниз; по склону горы карабкались вверх каменные дома; а над рекой и домами поднимались сияющие вершины, в солнечные дни, почти растворяющиеся в лазури небес» напоминает Джалола, неподвижно, стоящему рядом с отгоревшим костром, родное село, где не был он долгих семь лет» [Турсун, 1988: 25]. С. Турсун воспринимает противоположные начала природы и считал неразрывной связь человека с природой. Воспевая природу, писатель выражал свои патриотические чувства.

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, сравним: «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. Лучи уже довольно высоко поднявшегося солнца падали в ущелье, согревали спины всадников. Но воздух все еще оставался холодным, возможно, от близкого соседства напоенной снегами реки, а может быть, из-за того, что всадники поднимались все выше — к вершинам горы Чилчарог» [Турсун, 1988: 25]. Многие световые и цветовые оттенки, использованные писателем, переданы через сравнение, метафору, описание и лексическое окружение.

Так, в романе «Три дня одной весны» С. Турсуна важными природными образами являются стихия воды, земли и огня, служащие символом истока всей жизни на земле.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

В первой главе была подробно изучена значимость пейзажа в качестве как одного из важных и необходимых компонентов для художественного текста. Пейзажное описание является важнейшим компонентом художественного произведения. Описание природных явлений в художественном тексте играют роль и в композиции произведения. Особое внимание ученых последних лет привлекает антропоцентрический подход, приоритетный в современной науке – это повышает интерес к пейзажу, так как описание природного пространства раскрывает внутренний мир человека в целом.

Пейзаж служит эффективным средством для раскрытия философской мысли, того или иного выбранного произведения и его контекстуального смысла.

Актуальность и своевременность исследования роли пейзажа в таджикской литературе исходит, зачастую из фактического сильного роста и продвижения в осознании человеком природы, окружающей среды, флоры и фауны, таким образом, ранее безучастное банальное наблюдение или созерцание природой, описанной в литературе, постепенно заменилось четким, детальным анализом, из которого выявились многие интересные и неизведанные элементы природы в литературе, появляются новые формы ее видения и восприятия.

Каждая последующая эпоха времени обладает иным и специфическим характером, одна отличающаяся от другой, в ходе чего, также и личное отношение каждого читателя меняется в ногу с происходящей трансформацией. Такое понятие как «пейзаж» является одним из немногих, двузначных понятий в таджикской литературе, так как оно имеет свои стилистические и смысловые функции в художественном тексте, оттого же,

служит для организации идейного, тематического и временного уровней текста.

В художественном произведении пейзаж имеет роль наглядного образца и показателя личного отношения индивидуума к окружающей его, каждый день реальной действительности, однако для автора художественного произведения пейзаж имеет художественное, идейное и стилистическое значения.

Ученые до сих пор спорят о термине «пейзаж», предлагая различные мнения, некоторыми учеными полностью отвергается возможность существования самостоятельного литературного жанра, посвященного пейзажу. Часть исследователей придерживаются твердой точки зрения о том, что пейзаж является самостоятельным жанром, его художественная функция и эстетическая сущность идентичны, а другая же часть уверена, что литературный пейзаж не имеет достаточным качеств для признания его самостоятельного жанрового содействия.

В художественном тексте пейзаж имеет два этапа развития:

1) Через деталь. Принято думать, что пейзажная деталь является предметом изображения, однако, это не так, пейзажная деталь - это средство изображения предмета, таким образом, в художественной литературе такая деталь приходится в качестве тропа, точнее, является носителем какой-либо вести, чувства героев, эстетической оценки или представляет позицию автора.

2) В картине. Пейзажная картина – само название уже подразумевает значение, то есть функцию описания, воссоздания облика и общая работа фантазии и подсознания. В таджикской литературе отображение природы имеет древнюю историю, еще в древней поэзии поэты с большой увлеченностью описывают родные края, пейзажи гор и вершин, красочные картины, зацветшие кустарники, деревья или сухую пустыню, благостное солнце или темное небо полное гроз и молний, приятный прохладный ветерок или палящее безжалостное солнце.

Важная особенность пейзажных зарисовок заключается в их национальном своеобразии. Ярким примером тому может служить роман Садриддина Айни «Дохунда», где пейзаж входит в содержание произведения, будучи частью национальной и социальной действительности, которую изображает писатель. Мы видим, что автор придерживался точной психологической цели, иными словами, он хотел воздействовать на эмоциональное состояние читателя, показать ключевые стороны былой действительности.

В своем описании С. Айни использует различные стилистические средства, которые делают описание красочным и выразительным – это сравнение, эпитет, олицетворение, перечисление, благодаря которым текст становится интереснее к прочтению и привлекательным для читателя. Их основная цель - заострить внимание читателя на определённых деталях и выражение персонального отношения автора к данному явлению, предмету. Однако наиболее частым стилистическим средством в описании Айни в данном эпизоде – это сравнение.

По этим примерам можно понять, что пейзаж С. Айни богат, как географически, так и лирически, что требует серьезного внимания. В этих эпизодах чувствуется восхищение писателя окружающим миром, которое проявляется при описании красот природы. В одном только эпизоде, проанализированном нами, было выделено десять случаев употребления сравнения в описании пейзажа. Путем сравнения автор создает разнообразные ассоциации, необходимые для возникновения определённого образа у читателя.

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. Всё это в совокупности со сложным

сюжетом романа наделяет его ожидающей атмосферой, которая делает произведение неповторимым и запоминающимся.

Функции пейзажа в приведенных эпизодах из романа «Дохунда» насчитываются следующие:

- 1) обозначают место и время действия;
- 2) имеют сюжетную мотивировку,
- 3) имеют психологическую форму
- 4) создают чувство присутствия автора, выражающую слияние

точку зрения героя и автора.

Исследователи всего мира приняли и осознали факт важности пейзажа, его содержательно-композиционной роли в произведении, которая является главной составляющей художественного мира произведения, также они отмечают большое многообразие пейзажей.

Пейзаж в художественном произведении делится также по классификации. Имеющиеся классификации не удовлетворяют современных требований, разработаны нечётко, и не отображают все точки зрения. Однако до сих пор не было составлено такой, в которую входили бы все черты и виды классификаций для общего применения.

Существующие в науке классификации и наименования пейзажей доказывают разнообразие подходов и способов разбора характеристики и классификации пейзажных зарисовок в художественных произведениях. Интерес исследователей к данному феномену и отсутствие единой точки зрения и общепринятой типологии, в свою очередь, подтверждает факт широты особенностей пейзажа.

Пейзаж является одним из самых мощных средств создания воображаемого, виртуального мира, а также важнейшим компонентом художественного пространства и времени, природа в нем может выступать вестником неизбежных событий, где четко показано единство человека и окружающего мира.

Важно отметить, что функции пейзажа могут меняться в зависимости от жанра, стиля, особенностей композиции и смысловой направленности контекста произведения. Нельзя исключать и тот момент, что пейзаж может иметь как самостоятельное значение, так и быть в соотношении с эмоциональной и психологической стороной текста. Однако во многих случаях он может стать и основным средством воплощения авторского мироощущения. Например, в романе Сотима Улугзода «Фирдоуси» характер пейзажа менялся в зависимости от настроения поэта. Описание природы в этом романе ярко выразило восприятие мира, творческий тонус поэта в процессе творческого акта.

В художественном тексте, посвященном творчеству, по праву названном филологическим романом природа олицетворялась 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.

Тонко и мастерски описаны в романе литературные споры Фирдоуси в кругу друзей и любителей поэзии на лоне природы, где писателем заложена мысль о природе, как о равноправной части единого целого. Эти споры помогают раскрыть эстетизм поэта, его вкусы, культуру, предпочтения, что также немаловажно для познания его личности.

Одним из сквозных образов творчества Улугзода является образ сада - символ добра, красоты, человечности, осмысленности существования. Сад отзывчив к душевному состоянию героев, влияет на их настроение. Его описание наполнено автором необычайной красотой и величием.

Символом противоречащих чувств традиционно считается и луна. Лунный свет заливал множество пейзажей Улугзода, наполняя их печальным настроением, покоем, умиротворением и неподвижностью, сходными с тем, что приносит смерть. Луна - символ многозначный. Она вызывает в душе прилив темной страсти, изменяет мироощущение, омрачает

рассудок. Если сад был символом светлой, возвышающей человека любви, то луна толкает к его потаенным чувствам, побуждает к сближению.

Также символом в романе выступает вода - универсальный символ чистоты, плодородия. Во всех известных легендах о происхождении мира жизнь произошла из первородных вод. В романе «Фирдоуси» вода является метафорой духовной пищи и спасения. Кроме того, вода в нем ассоциируется с мудростью, которая находит путь в обход препятствий, символом триумфа видимой слабости над силой. Вода в романе может быть источником самой жизни, лоном ее зарождения и сердито биться о камни, бурля и пенясь, будто все время кому-то угрожает или быть протокой, началом всех явлений, порождающих сущность, у воды поэт обдумывал свою новую поэму.

Описания природы часто наполняются философской мыслью. Цветопись включается множество цветов и их оттенков, где преобладают спокойные, оттеняющие тона, как например, в рассказе «Лунное затмение», мы наблюдаем основную тему – тесную, неразрывную зависимость человека от природы, установление гармонии между ними.

В творчестве писателя уделено отдельное место описанию ночи. Пытаясь найти истину бытия, а возможно, соприкоснувшись с нею, Сотим Улугзода призывает задуматься не только о земных заботах, но и открыть свои духовные глаза и увидеть нечто большее, чистое, вечное и настоящее. Мастерство Улугзода, как пейзажиста, уникально. Его описание словно акварели или рисунки, в которых разнообразны и выразительны эпитеты и метафоры, усиливающие выразительность пейзажей и ритм повествования – то сжатый, то стремительный.

Итак, в романе «Фирдоуси» мы можем наблюдать все основные функции пейзажа: обозначение места и времени действия, сюжетную мотивировку, форму психологизма, форму присутствия автора. Но наибольшее внимание автором уделяется психологическому аспекту. Причем Улугзода показывает двунаправленность связи природы и характера человека. Пейзаж в романе не использован как просто конкретная картина

природы, он в основном выражен в образах, в человеческих чувствах и настроениях. Иногда картина природы служит у писателя поводом для размышлений, рассуждений, сравнений. В романе мы часто сталкиваемся с описаниями природы, связанными с определенными мыслями, чувствами, настроением, и это помогает читателю проникнуть в душу героя, понять многие черты его характера, подготавливает его к событиям.

Во второй половине XX века отношение художников к природе заметно эволюционировало. Природные картины в их прозе отражала общие изменения художественного вкуса, их новое видение природы. В романе Саттора Турсуна «Три дня одной весны», наиболее характерные черты творчества которого - интерес к глубинам души героев, острая социальность, напряженность сюжета, пейзаж выражает высокие свободолюбивые стремления, где каждая деталь выполняет изобразительно-выразительную функцию. Писатель призывает природу к участию в жизни его героев, их размышлений, стремлений, чаяний. Пейзаж в его романе 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.

Саттор Турсун демонстрирует тонкость изображения мельчайших деталей в изображении картин горной природы. Его описания достигают того пронзительного образного накала, который характеризует единство поэтической и изобразительной выразительности.

Художественное осмысление природы в романе С.Турсуна связано с фольклорной и классической традицией. Воспевая природу, писатель выражал свои патриотические чувства. Писатель в описании родной природы использует качественные прилагательные. В описании природных картин С. Турсун весьма удачно подбирает метафоры. Цвето-световые эффекты делают природные картины живыми. Многие световых и цветовых оттенков, использованных писателем, акцентирует его внимание, передано через сравнение, метафору, описание и лексическое окружение.

Так, в романе «Три дня одной весны» С. Турсуна важными природными образами являются стихия воды, земли и огня, которые являются символом истока всей жизни на земле.

ГЛАВА II

КОНЦЕПЦИЯ ДУХОВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА В ТАДЖИКСКОЙ ПРОЗЕ

2.1. Эстетические функции пейзажа в прозе таджикских писателей

По многочисленным исследованиям, посвященным пейзажу, выявлено, что он полифункционален и, наряду с изменениями ритма повествования, обозначением места и времени действия, национального, идейно-художественного, психологического, лиро-эпического обрамления, сюжетной мотивировки или средства развития действия, создания необходимого автору колорита, выражения авторской оценочности и текстообразующей функции, может выполнять эстетическую функцию.

В зависимости от мироощущения его автора природные описания в художественном произведении имеют свои особенности. Важно учесть и тот факт, что, 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. Природа в художественном произведении последних лет особенно «очеловечена», она все чаще становится тем важнейшим звеном в цепи, благодаря которому, распознается особенность национального характера и психологии. Невозможно понять философию писателя без его размышлений о горах, звездах, бурной реки, тихой глади, деревьев, цветов и т.д.

Абдулхамид Самад, создавая социально ориентированные произведения, никогда не теряет связь с природой. В его произведениях природа приобретает новый смысл («Бахори гуристон» («Весна на кладбище»), «Мохи хомпаз» («Новолуние»), «Цигарсӯхта»: («Страдания»), «Талош» («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 в художественном тексте Дж.Дж. Мурувватиён отмечает, 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» [Мурувватиён, 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.

В последние годы Абдулхамид Самад является одним из самых читаемых авторов, творчеству которого все активней посвящаются научные исследования таджикских филологов. Его произведения привлекают внимание таджикских читателей своим утонченным стилем, прекрасным использованием богатого ресурса таджикского языка, тончайшими метафорами, глубоким смыслом, встроенных им поговорок и пословиц,

которые весьма точно и к месту использованы писателем в его произведениях. Героями произведений А. Самада, как правило, являются обычные люди с яркими характерами, наделенные художником жизненной мудростью. Одна из главных черт его героев заключается в их ярком национальном характере, для раскрытия которых автор использует любые языковые возможности, раскрывающие их внутреннюю красоту, смысловое и интонационно-ритмическое богатство, силу родного языка.

Стиль А. Самада привлекает, с одной стороны, своей легкой грустью, печалью, размышлениями, с другой – едким сарказмом, к месту использованной иронией. И конечно же, эта индивидуальная манера А. Самада вызывает определенные трудности при переводе ярких троп, устойчивых выражений, игры слов. 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.

2.1.1. Пейзаж как форма и средство воплощения авторского мироощущения

В рассказе «Весна на кладбище» присутствие слов «весна» и «кладбище» даёт прямую подсказку о том в какое время года происходит событие, описанное в рассказе, более того мы узнаем из названия, что писатель настроен на философский лад размышлений о красивом сезоне года на кладбище, совершенно не сопоставимому традиционному восприятию. Этот антитезис - яркий контраст придает рассказу более выразительный, интригующий характер, заведомо, создав определённый эмоциональный фон.

В названии *«Весна на кладбище»* представлена одна из сильных позиций рассказа, подразумевающих такие понятия, как начало и конец – это своего рода первый символический знак, который видит читатель. Контраст смысла, в свою очередь, составляет особое посредничество между читателем и автором, вызвав у последнего ассоциативные чувства, образцом которого может послужить, к примеру, такое описание: *«Весна на кладбище приходит раньше, и листья увядают быстрее. Или мне так кажется...»* [Самад, А. Зигзаги судьбы, 2017: 118].

Рассказ начинается с описания прекрасного летнего весеннего дня, заполненного *«яркими цветами и весенним ароматом»*, где автор «оживляет» природу, сравнения ее с женской косой: *«Косы ивы тонкие, как зеленые пряди волос», подчеркнув красоту, разлитую в природе: «изумрудных тополей». Благодаря этим описаниям, читателю передается состояние безмятежного покоя, тишины, исходящее от природы, он как бы становится соучастником событий и чувствует, так же, как и рассказчик, все грани весеннего дня и: «встревоженное и сладкое пение птиц», «зеленую траву и трилистник», «изумрудное звездное небо», «хирманы позолоченных цветков кладбищенского одуванчика». Заметим, что «сеть ассоциаций, формируемая заголовком, - это вся информация, заложенная в него автором в рамках филолого-исторической традиции и отраженная в восприятии читателя в соответствии с имеющимся у него собственным культурным опытом» [Васильева, 2005 - с. 23].*

Эмоциональный фон поднимается и благодаря тем сменам, которые происходят в описании пейзажа, передающие, в свою очередь, изменение настроения рассказчика, его волнение, которое отражается изменением ярких красок весеннего дня темными и черными цветами: *«В этой долине, которую склены гробниц поделили на части, царит успокоительная тишина»*. Этот переход выдает философские размышления писателя.

Однако природа для автора является источником вдохновения, через нее он передает свои мысли о жизни, бытие, пытаясь донести читателю о

том, что человек не вечен и всегда зависит от природы, *«(...) и только цветы, зеленая трава колыхнут при дуновении ветра, и шепчут, ведая друг другу тайны, того, из души которого они вырастают. Но об этом знают только цветы, травы и трилистник»*. Воодушевляя природу с помощью метафорического языка и сравнений, писатель создает синтез романтического образа-символа и реалистической детали. Каждый фрагмент пейзажа в рассказе – это художественное полотно, где *«Милость и великоление весны покрывали грусть и ужас этой долины; может, потому что пылкая зеленая земля, зелень и цветы тянулись к жизни...»*.

Природа в произведении не только фон, но и герой, сопереживающий, отражающий чувства других героев рассказа. В рассказах А. Самада пейзажные описания представлены также репликами диалога: *«Вот открылась покосившаяся дверь этой зеленой цветущей долины тишины и в нее вошли отец, и сын»*. Природа как бы сама участвует в диалоге сына с отцом: мужчина задумчиво и осторожно шел по тропинкам между гробами, иногда останавливаясь, осматривая кладбище вдоль и поперек; возможно, вспоминая тех, кто ушел год или месяц назад в эту тихую и спокойную долину. Иногда он останавливался у какой –нибудь могилы, чтобы почтить молитву. Мальчик же, оставив отца, *«побежал собирать цветы. И наконец, собрав букет одуванчиков, внимательно осмотрел кладбище, а потом побежал к отцу:*

- Отец, какая могила красивее?

Отец ничего не ответил, сделав вид, что не слышит».

Автор, каждый раз, в перерыве между диалогом отца и сына делает акцент на природу, которая будто вторит его словам. Пейзаж дополняет образ мужчины, у которого от вопроса сына о самой красивой могиле *«дрожь пробежала по телу»*, ему стало не по себе. И все же краем глаза он посмотрел на новые и старые, выпуклые и сравнявшиеся с землей, с щелями, заброшенные могилы. Автор сравнивает заброшенные и ухоженные могилы с

домами в селе: *«Как и дома в селе, могилы были не одинаковы: ухоженные, полуразрушенные, разрушенные».*

Суть рассказа кроится в вопросе сына: *«- Какая могила лучше, папа?»*, на который он ответил: *«могила не бывает красивой, сын мой».* Это был ответ постаревшего тела, когда-то полного жизни и духа, подавленного жизненными проблемами, человека, который заходит на неприятную территорию, где он испытает чувство старения.

Как противоречие старости, умирающей жизни в рассказе выступает мальчик, который, не понимая грубый ответ отца, не унимаясь, радуется жизнью, не подозревая, что он находится на кладбище: *«привстал, опять взглянул на кладбище, затем с гордостью сказал:*

- Я видел одну могилу, папа, она вся в цветах. Вы прошли мимо нее, но не увидели. Сейчас вернемся и я ее покажу. Показать?».

Природа в данном рассказе имеет философский смысл, в котором кроится мысль о жизни и смерти, где размышление соединяется с изображением, с природой, обретая особую пластику, живописность.

Особенно яркие сравнения, где могилы сравниваются с домами людей: некоторые ухожены, а некоторые запущенны, объясняют роль отца, как символ уходящего, а роль сына, как символ будущего. Описание состояния отца, который *«молчал, будто был глух и нем, в его глазах появилась тоска, и словно тело согнулось от гнета тяжести раздумий»* выдает тяжесть бременя, а мальчик, который *«радостный и довольный снова устремился по свежей траве в сторону лужайки из разноцветных цветов. Из горячего сердца земли доносился мягкий запах цветов и всходов. Эту печальную тишину иногда нарушали взмах крыльев цветных бабочек, печальное созвучие пений скворцов и радостная беготня мальчика вдыхала в нее жизнь ...»* символизирует стремление вперед, в жизнь.

Данными примерами мы пытались показать, как пейзаж в описании А. Самада имеет психологическую наполненность, писатель придает объектам

природы индивидуальную лирическую окраску в соответствии с духом своего народа.

2.1.2. Пейзаж как средство создания воображаемого мира

Описание природы в литературе имеет тесное соприкосновение с фольклорными традициями, особенно в создании воображаемого мира, став одним из важнейших приемов в художественном отражении пространства и времени, как в рассказе «Новолуние», где природные явления служат предметом для сравнения родительской любви к единственному сыну: *«баловню матери и любимцу отца, в ком души не чают родители»*. Автор использует такие описания, как *«мать растит и холит его под тенью цветка, отец, как листья ивы дрожит за каждую прядь его волос, мухе не позволяют взмахнуть крылом на сыновне лицо»*.

Природа также использована как уподобление: *«Бабушка, худая и дряхлая старушка, всегда предупреждает, что мальчик и его сестра, как две ветки одного цветка и пара соловьев, которые украшают родительский дом»*.

Уподобляя брата и сестру с цветком и соловьем, бабушка использует метафоричное объяснение: *«- Потому что цветок и соловей любят друг друга и никогда не разлучаются – как вы»*.

Метафора использована автором и для того, чтобы объяснить предназначение сына в семье: *«- Но вчера отец сказал своему другу, что я буду его крыльями, - немного помолчав начал мальчик. – Крылья – это хорошо, бабуль. Если я буду крыльями, отец будет летать. И тогда, я увижу все»*.

Природа в данном рассказе использована как прием сравнения, который выполняет различные функции, одна из которых - изобразительная и оценочная функции, функция афористической формы изложения, где

главным фоном служит природное явление. Сравнения могут быть индивидуальные и общепринятые, устойчивые.

В рассказе «Новолуние» мы наблюдаем общепринятые сравнения, основанные на сравнении двух конкретных предметов, двух лиц, явлений природы и т.д. Автор использует сравнение с природными явлениями и для отражения эмоционального состояния мальчика.

Одной из главных функций пейзажа – это его способность участвовать раскрывать внутренний мир человека. Так, в «Словаре литературоведческих терминов» (2006) пейзаж рассматривается не только как «описание природы, в которой разворачивается действие» (пейзаж как фон), но и как один из приемов, позволяющих понять душевное состояние героя, проникнуть в его внутренний мир: «Пейзаж может подчеркивать или передавать душевное состояние персонажей, при этом внутреннее состояние человека уподобляется или противопоставляется жизни природы».

То есть в данном случае пейзаж выступает как прием психологического анализа, как в следующем эпизоде: «Старушка с любовью, но немощно погладила голову внука.

- Но, когда буду уходить в школу, **я буду срывать твои цветы**: для учительницы. **Сорвать?**

- **Ай, мне будет больно** – жалобно сказала сестра и сморщила лоб. – Я буду вся в ранах и царапинах.

Мальчик растерялся и торопливо сказал:

- **Не буду срывать твои цветы, не буду! Ну не будь цветком!** Если станешь цветком, твои ветки будут срезать, цветы будут срывать. Не будешь цветком?

В этом эпизоде пейзаж выполняет сюжетно-композиционную функцию, предваряя те или иные события, подготавливая читателя к их восприятию, а также является формой выражения авторской позиции, выполняющей идейно-композиционную функцию. Пример: «Бабушка, издевательски засмеялась. Мальчик встревожился.

- *Если тебе одной будет скучно в клетке, из птичьего магазина купим тебе другого соловья.* И будете вместе летать туда-сюда, играть и петь! Соловей – это хорошо, стань соловьем. Станешь соловьем?

- Станет, станет, - ответила за сестру бабушка и шутливо добавила. – *Она превратилась в такой цветок, что все соловьи очарованы и сохнут по ней. Ты не переживай. Соловей придет своими ногами и сам войдет в клетку.*

- Не надо цветком, пусть станет соловьем!».

Как показывает анализ, пейзаж А. Самада соотносится с состоянием героя: «Сестра громко засмеялась. Бабушка прикрыла рот краем платка, но выпуклые кости ее плеч мелко-мелко задрожали. *Мальчик немного удивленно смотрел на них, а потом и сам начал смеяться. И подумал, что если сестра превратится в соловья и улетит далеко, то обязательно заберет его с собой*».

Как мы видим, творческая манера писателя определяет специфику романтического пейзажа:

«Сестра стояла за решетками окна, в раздумьях, то заплетая, то распуская одну прядь волос.

« - Кем она хочет стать? Цветком или соловьем?» - спрашивал себя мальчик. *И в его сердце появилось крохотное желание, чтобы сестра стала соловьем, летала по веточкам цветов, и никогда не встретилась с той выскочкой.*

Был закат новолуния и с веток деревьев кое-где *падали зрелые, покрытые сладким соком плоды.* В огородах тоже *спелые дыни разных цветов, незаметно отделялись от своего стебля, разлучаясь со связующей их нитью*».

В этом рассказе природные явления создают прекрасный фон развития действия. Безусловно, для выражения идеи данная функция является вспомогательной, однако именно она помогает автору создать такое целостное и законченное произведение, сделав эти явления главным

композиционным и связующим элементом. В приведенном примере, природа, как бы является действующей и играет прямую, а не косвенную роль - её влияние на человека включена в самый ход повествования, в развитие сюжета.

Пейзаж в рассказе «Новолуние» направлено на то, чтобы передать душевное состояние и переживание девушки, которая своей чистотой максимально близка к природе.

Природные сравнения в этом рассказе прекрасны, однако героиня печальна, потому что проходит пора невинных отношений и скоро «Соловей придет своими ногами и сам войдет в клетку» и она покинет отчий дом и, *«разлучаясь со связующей их нитью»*.

В этом рассказе сравнения с природными явлениями помогают раскрыть состояние героев, проникнуть в их внутренний воображаемый мир. Приведенные примеры показывают, что описание природы в художественной литературе второй половины XX века имеет многоплановое значение.

2.1.3. Поэтическое олицетворение пейзажа в прозе

По мнению М.Н. Эпштейна для понимания законов поэтизации природы существуют четыре вида классификации литературных пейзажей – это сезонная и ландшафтная; по степени масштабности, тематической обобщенности; жанрово-стилевой. При создании своей классификации опирался на поэзию.

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. И неудивительно, что этот приемом особенно часто пользуются

и современные писатели, как и А. Самад, в творчестве которого картина родной природы часто поэтизирована.

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. Для примера мы можем рассмотреть рассказ *«Ох, как тяжело...»*.

Сюжетом рассказа *«Ох, как тяжело...»* является ссора пожилой четы – старика и старушки. Никто не мог поверить, что когда-нибудь между стариком и старушкой возникнет разногласие. По мнению всех, они прожили спокойную жизнь, как *«два сердечка одного миндаля»*, они на людях проявляли столько заботы друг о друге, что просто не счесть. Дети давно уже взрослые и внуки тоже обеспечены. Но в старости лет, то ли между ними *«пробежала черная кошка»*, то ли кто-то сглазил их сладкую, словно мед жизнь, но они поссорились, как новобрачные в медовый месяц. Ссора началась с ворчаний и взаимных упреков, но потом, так разгорелась, что сгорело все: небо и земля. Дети и внуки были удивлены, а знакомые и соседи - в растерянности. Причина раздора была незначительной; старик обвинял супругу в неуважении, а старуха его - в грубости. Чтобы передать серьезность ссоры автор использовал сравнения: *«- Не смейтесь, ребята, - серьезно предупреждал другой. – Жизнь такая сложная штука, что любого перехитрит. Да, все мы игрушки в ее руках. Думаете, что эти два старых человека с жиру бесятся? Нет – нет! Не зря все это. У каждой вороны свое пятно»*.

Метафора в рассказе является важным средством формирования, и выражения авторской мысли. Умелое использование различных литературных приёмов для описания внутреннего мира героя и суть событий, происходящих в произведении, показывает писательское мастерство автора. Обращение автора к помощи природных явлений вносит лирический

характер и показывает эмоциональный фон человека: «- *Дедушка, ты же сам говорил: женщина без капризов, что плов без лука. Вечно ухаживал за бабушкой, как за цветком...*

- *Ох, не говори, - старик вытер мокрые глаза. – Пусть, как следует, помучается... Поделом неблагодарной...*». Писатель использует одушевленную метафору (уподобление куропатку в клетке состоянию человека): «И, как-то в один из дней, также, сидя за дастарханом, старик узнал, что у соседа в клетке, одна из пары куропаток сдохла. Он расстроился да призадумался, затем с сожалением и жалобным голосом сказал:

- *Ох,... как же тяжело теперь будет одинокой куропатке. Одному тяжело, ох, как тяжело...* Плохо ли, хорошо ли, но в паре жить легче. Вы еще увидите: как беспокойно и в смятении будет биться одинокая куропатка, само собой, любому живому тяжело в одиночестве...ох, как тяжело...».

Здесь мы видим наглядный пример того, как проблема взаимодействия природы и человека, мир красоты и нравственности находят свое воплощение, и том числе, и в творчестве А. Самада.

2.1.4. Элементы контрастирующего пейзажа

С развитием литературы «пейзажная единица практически всегда занимает в творчестве отдельного писателя сильную текстовую позицию» [Голова, 1993: 52]. Как показывает анализ практического материала, «В зависимости от функционального предназначения, пейзаж может быть представлен в художественном тексте в виде штрихов и деталей, в виде пейзажных образов и психологических параллелей» [Головина, 2017: 649-651].

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, как в рассказе «Страдания», где опустошенность и мрачные мысли старушки принимает образное описание, усиливающее драматизм рассказа. В этом рассказе природа становится тоскливее по мере развязки действия и пейзаж «созвучен» переживаниям героини. Описания природы в рассказе даны в мрачной гамме и способствуют созданию мрачного, тоскливого настроения. Однако кроме психологического аспекта, пейзаж может способствовать выявлению истинного содержания той или иной сцены («контрастирующий» пейзаж). Элементы контрастирующего пейзажа можно увидеть в рассказе «Страдания».

Рассказ посвящен старушке, которая несколько дней лежала в постели одинокая, с высокой температурой. Уже, какой день печень была как раскаленная сковорода, во рту чувствует то горький, то соленый, то сильно жареный привкус. Немногословная, похудевшая, зачахшая: *«Ничто не радует ее: ни сладость, ни трель соловья»*, и каждый раз, отпивая чай прямо из чайника, она гасит в себе злость, *«огонь души и тела»*. Иногда недовольно и ноюще бурчит себе под нос: *«Талой воды бы немного...Где же взять того раба божьего, который ради всего святого принес бы мне талой воды»*. В один из дней пришел проведать ее друг сына, и в душе старушки загорелась искра надежды и, сжав в горле глухой стон, она с надеждой посмотрела на него. Старушка от боли не заметила, что гость был пьян - его лицо было опухшим, как на дрожжах, но красное с синюшным оттенком, глаза усталые и сонные, губы, обвисшие... Он сначала присел на корточки, затем развалился на край курпачи (узкое стёганое одеяло), криво разлегся на узком коврикe и жалостливым видом посмотрел на старушку. И старушка по движению его губ, волнам морщин на лбу, и движению рук догадалась, что он расспрашивает о ее здоровье, и жестами объяснила: *«Душа горит в огне...»*.

Такое же созвучие пейзажа переживаниям героя можно наблюдать в рассказе «Осень», в котором автор изображает муки старика, который уже два месяца как лежит в постели и смотрит в потолок, иначе говоря, страдает

бессонницей и всецело погружён в свои мысли. И у него нет другого выхода. Двадцать лет назад у него ухудшился слух, а потом он и вовсе оглох: пока не кричат ему в ухо, не слышит ни своих, ни чужих, пристально смотрит за движением губ, бровей и улыбкой людей, многозначительно качает головой; иногда вдруг вставал и гулял по двору или саду и проговаривал про себя: «Зачем молчать как колода? Не знаешь, о чем говорят. Не можешь обменяться парой слов, чтобы облегчить душу... Столько всего накопилось в душе, только сложно найти собеседника; начинаешь говорить, смеются. Что ни говори, как снег на голову. Ладно, хорошо, что хоть так».

Старик был доволен тем, что, хоть он и глухой, но здоров, может ходить и говорить. Когда расстраивается, выходит во двор, напевая какую-нибудь мелодию, *«обходит каждое дерево», «подолгу смотрит на ветви, ставит опоры под ветки фруктовых деревьев полные плодов, или же идет до главного арыка, чтобы полить сад»*. Этими занятиями, он коротал свои дни, уставший возвращался домой и ложился в постель. Appetit был неплохой. Его утешение – старуха-жена готовила разнообразные любимые им блюда, однако он вот уже два месяца, как лежит в постели, пропал аппетит и ему всё надоело. Сколько же можно лежать в постели, смотреть на потолок и мучиться от бессонницы? Надоело считать балки и вассы. Но иного выхода нет, не может двигаться. Теперь многие навещают его и *«если он в состоянии, то старается спрашивать у посетителей о погоде»*: «- Неплохой урожай! – громко отвечали ему. – Если осень будет не дождливой, то перевыполним план хлопка! Лежите спокойно..., - смеются они. – Не может встать с постели, а за хлопок переживает».

Но старику этого мало, он хочет знать больше о природе, а ему рассказывают о плане хлопка, он считает часы и дни, а люди – кураки, бутоны и цветки хлопчатника. Старик с трудом переводит взгляд на окно и *«смотрит на улицу. Небо показалось ему позолоченным или же у него пожелтели плёнки глаз»*

Старик предполагает, что и сыновья устали от него, закрывает свои глаза и тихо вздыхает, приглушая стон и рыданье в груди: пусть думают, что он спокойной спит. Какая польза от того, что они сидят и не спят? Сыновья постоянно думают о нем: они сделали всё возможное, чтобы вылечить его: приводили врача, с трудом находили лекарства, однако его дряхлому организму ничего не помогло. *«Хм, разве можно поливанием оживить и озеленить старое и высохшее дерево? Жизнь человека, словно дерево, переживает цветение и высыхание».*

В некоторых случаях, писатель уподобляет боль в теле старика с природой, к примеру, бесподобно уподобление боли, пронзившей всю голову, когтям орла. Перед смертью старик не может насытиться лицезрением ясного солнца, неба, луны, звезд: «Была бы форточка на крышу, можно было бы ночью смотреть на ясное небо, луну, звезды, а днем – на яркое солнце». Без нее он чувствует себя словно узник взаперти. Мир кажется ему позолоченным. «Что случилось? В его сердце загорелось детское желание: дай-ка посмотрю. Пока старухи нет, он должен посмотреть, иначе она ему не позволит и расстроится из-за такого поступка старика, даже рассердится и прольёт слезы. Причина понятна: она боится, что вдруг старик умрет вне постели, не успев помолиться Аллаху, и тогда она будет опозорена...».

Старик зашевелил своими худыми ногами и телом, будто бы расправил свои кости, и почувствовал в себе силы. С трудом перевернулся и встал на четвереньки, словно ребенок, который только учится ходить. «Нет, малыш, который учиться ходить, более ловкий и крепче... Дрожа, опираясь на стену, он встал на колени. Они у него горели от боли, однако, скрепя зубами, приподнялся. Сперва его ноги шатались, а затем успокоились. Он со страхом шажочками дошел до окна. Его сердце билось стремительно, а глаза искрились. «Какая жалость», - сказал он про себя. – Сотни гор и холмов покорял бегом, и все было нипочём, а тут делаю шаг и чувствую, что душа уходит в пятки».

Пока добирался от постели до окна, несколько раз отдохнул и перевел дыханье. И, наконец, его обессиленные пальцы коснулись решетки окна. Теперь ему легче. Легко вздохнул, его бледные и дрожащие губы искривились от радости. Ведь с того дня, как он болеет, улыбка ни разу не посещала его лицо».

Путь старика с постели до окна раскрывает нам поиски мировоззренческо-познавательной позиции автора, в определении места и функций человека в мире и критериев познания себя и природы. Писатель пытается показать гармоничное отношение между природой и человеком, который «отперевшись словно палка высохшими локтями о подоконник, дрожащим худым телом, стиснув беззубые нёба, полуоткрытыми глазами он взглянул на улицу», потому что для него природа – это движение, а стало быть и жизнь. Желание человека, пытающегося хотя бы раз посмотреть на небо, через страдания и мучения тела показывает жизнь человека в гармонии с живыми ритмами природы.

Острота и емкость смысла, картинная образность, неподражаемая живость интонаций раскрывает красоту мира: *«Он смотрел на улицу. Эх, мир стал шафранным! Сады и поля стали многоцветными, небо также местами разноцветно. Он впервые в жизни видит мир таким радужным. Или ему так кажется? Или же теперь настало время видеть мир таким многоцветным? В любом случае, мир и небо стали позолоченными... Дует ветер, с деревьев падают золотистые, сверкающие и извивающиеся монеты.*

- Уф, - ноет в душе старик. – Всему свое время. Жаль, жизнь прошла...».

В понимании героя, природа, по своей мощи, неизмеримо превосходит человека, выступает идеалом совершенства в эпизоде, где старик, глядя как группа мальчишек ловили в саду падающие разноцветные листья и прыгали от счастья. Сравнение, использованное автором: «Будто разбрасывали на голову друг друга *не опавшие листья, а монеты и золото*» и диалог

мальчиков о том, кто, сколько собрал листьев, вызывает у старика досаду: «- Уф, - с горечью застонал старик, произнося про себя шепотом. – Удивительный мир: одни считают дни, другие листья. Стар и млад заняты своим делом...».

Здесь мы видим, как природа вызывает у человека, жизнь которого на исходе, сожаление, сравнение, желание жить.

Весьма интересное отождествление с жизнью отражает писатель в вопросе старика, который не помнит, когда и как отошел от окна к постели, но когда открыл глаза, его взгляд вновь был направлен на темный потолок комнаты, и он задал вопрос:

«- Сколько солнце?»

Этим вопросом человек объяснял ожидание конца своего пути и уход в мир иной. Это означало, что человек, несмотря на то, что пытается возвыситься над природой, вечно находится в абсолютном подчинении природным ритмам, и поэтому свои намерения по возвышению над природой он может осуществлять только по отношению к собственному телу: **«- Говорю, сколько солнце?»**

Старуха пожала плечами. Видимо, не поняла вопрос старика. Протирая мокрой марлей его лицо, спросила:

- Что желаешь?

Старик с сожалением посмотрел ей в лицо, и еле-еле покачав головой, уставшим и слабым голосом, произнес:

- **Пойду...**- едва указал ослабевшим пальцем за голову.

- Куда пойдешь? Где ноги, чтобы ходить? Соседи всеми семьями в поле собирают хлопок, - у старухи задрожали лопатки».

Однако позже выяснилось, что это были последние слова старика, а еще обнаружилось, что он спрашивал про восход и закат солнца. Еще предположили, что пальцами он указывал на кладбище.

Произведения А. Самада насыщены картинками, где человек ощущает родственную связь со всем миром. Он постоянно, шаг за шагом, в каждом

описании подчеркивает эту связь, в чем ощущается его концепция - человек – часть природы.

«Затем сыновья, соседи сели вокруг него... И только старуха тихим, дрожащим голосом оплакала его и мокрой марлей вытерла пыль смерти с его янтарного лица...»

Мир был позолоченным. Ветер развеивал золотистые листья и расстилал их позолоченным ковром на землю. Дети радостно бегали за самыми разноцветными листьями.

Истощенное, высохшее, янтарное лицо старика теперь напоминало дивный опавший осенний лист...».

Сравнения человека и его состояния с природными красками писателем использовано им для того, чтобы показать принадлежность людей природе, чувство единения с ней. Через природу писатель разговаривает со своим читателем, автор рассказывает, что природа – это часть мира людей и воспринимается именно в таком контексте.

2.1.5. Мотив «прогулки» в повести А. Самада «Тайны Ходжамуьмина»

В повести А. Самада «Тайны Ходжамуьмина» прогулка возникает, как структура художественного текста. Признаком прогулки является установленное в тексте размышление персонажа, его философствование, рефлексия. Автор фиксирует особое и необходимое состояние героя прогулки: «В старенькой и неприглядной, но знаменитой школе Кадучи учителя и ученики готовились к Новому году»; «Но не хватало зеленой арчи, основного символа Нового года, чтобы можно было установить ее в центре и нарядить яркими игрушками. Откуда найти арчу? Как без арчи Дед мороз и Снегурочка смогут веселить, радовать учеников и танцевать с ними?».

Основное содержание прогулки самим автором обозначено так «Если повезет, то и поиск арчи станет хорошим поводом, чтобы увидеть гору Ходжамуьмина».

Финал – возвращение с прогулки знаменует собой обретение нового мироощущения: «Не знаю, как другие, но я не отрывал взгляда от *великой соляной горы Ходжамуьмина, которая, словно дремала, окутавшись в вечерний черный занавес*, думал о ее бесчисленных ценностях, тайнах...».

В данной повести мотив прогулки связан с горами. В тексте повести он реализован в ситуации прогулки в горы. Однако в повести мы можем выявить не только мотив прогулки, который, безусловно, является лейтмотивом всего произведения, но и другие черты, к примеру – романтизма, к примеру:

«Мы каждый день издалека смотрим на Ходжамуьмин и знаем, что *эта куполообразная гора является самой древней и крупнейшей в мире солевой залежью*. Ходжамуьмин издали кажется не очень высокой и большой. Она выглядит как голубоватый кругообразный, но загадочный купол. *Некоторые места и края кажутся пятнистыми, словно измазанные известью обрывы*. Старики села говорили, что *именно эта белизна является следом настоящей соли*, которая каждый год появляется из-под земли и не уменьшается, а разрастается все больше и больше. *А еще говорили, что эта белизна и есть солевая накипь, которая образуется из бесчисленных родников Ходжамуьмина и, стекаясь вниз, смешивается с водами Яхсу и Сурхоба*. Залежи этой священной горы возникли тысячелетия назад и могут еще веками обеспечивать поваренной солью весь мир. Солевой камень имеет разные оттенки: *зеленовато-белый, лиловый, целительно-красный...*» [Самад, А., 2017: 94-95].

Мотив «прогулки» в литературе сообщает важную географическую, полезную информацию о какой-либо важной территории, объекте. Эти произведения имеют познавательное значение. Насколько известно, реальное путешествие в горы Ходжамуьмина совершается с определенной целью. Судя по повести, флора и фауна этой горы настолько богата, что в пути встречаются непредвиденные препятствия, осложнения, испытания и другие опасности. Писатель показывает красоту гор, ее мощь, величие и несокрушимость, которые служат олицетворением неизменности законов природы и ее вечности, а также красоты: «*Ах, какое это было удовольствие и наслаждение сидеть под тенью горы, чувствовать, как дует ветерок, а*

еще есть лепешки с виноградом и персиком. Вот в такие минуты отец с любовью, обратив свой взор в сторону Ходжамуьмина, рассказывал, что Ходжасартез и Ходжатанобчи являются братьями Ходжамуьмина. Поэтому залежи братьев меньше, а залежи старшего брата больше. Его территория по сравнению с ними в два раза больше. *Также у него особая природа и аура. Если ты наблюдал, стоит только над горой Ходжамуьмина собраться густым тучам, как в долине Куляба обязательно пойдет дождь, и как только тучи редуют и рассеиваются, небо медленно становится ясным, чистым...*» [Самад, А., 2017: 100].

Этот эпизод имеет автобиографический элемент, где воспоминания автора изложены не в виде обычного мемуара, а занимательного рассказа мальчика – повествователя в горы.

В повести ярко показано как менялись ландшафты, оставаясь неизменными в своей великолепии. Машина, как только проехала над рекой Яхсу, вдоль хлопковых предприятий, тут же повернула направо, оставив их позади, и помчалась в сторону горы Ходжамуьмина. «Когда проехали село Тагинамак, перед нами сразу возникло поле, словно покрытое снегом. Но была степь неровная и ухабистая, местами были видны частые четырехугольные насыпи» [Самад, А., 2017: 101].

В пейзажных отрывках данного произведения горы предстают в качестве одного из главных элементов пейзажа в случаях, когда рамки пейзажа раздвинуты и пространство обретает глубину:

« (...) эта громадная соляная гора богата разнообразной флорой и фауной. Там растут арча, фисташка, миндаль, вишня, боярышник, шиповник, сотни сортов кустарников и кислячек, гречишки, лекарственных трав. Горы, ущелья и родники там сказочные. Разве не чудо- сладкая вода, вытекающая из недр соляной залежи? [Самад, А., 2017: 95]; «Мастер по еле заметной тропе, полной соломок и былинки, между деревьями джигды, боярышника, букла, фисташки, алчы направился вверх. Желтые плоды боярышника и красные плоды джигды целыми связками свисали с веток, выставляя себя напоказ сквозь занавес тумана» [Самад, А., 2017: 109]; «...после того как мы миновали пустынный холм и не очень глубокое, узкое ущелье, перед нами возник абсолютно новый ландшафт. Во-первых, пять-шесть крупных и мелких коз удивили нас, перепрыгнув через заросли кустарника вдоль горы, столкнув большие и маленькие камни вниз, словно стрела пролетели мимо» [Самад, А., 2017: 110].

В повести горы имеют цветовой образ. С колористической точки зрения, горы охватывают собой всю гамму зеленых и голубых цветов. Опорными цветами здесь являются: «Безвозмездный *зеленый природный зонт*. Когда дождь редел, мы поднимались на вершину и разглядывали просторы долины, города и села, доступные взору, свою школу. Долина с высот Ходжамуьмина казалась такой, будто покрыта *бесконечной голубой пледью*» [Самад, А., 2017: 116-117].

Горы Ходжамуьмина противопоставлены миру людей как место уединения, отстранения от суетной жизни: в этих пещерах находятся соляные бассейны и колодцы; там есть разного рода насекомое и ползучие, внешне живность в этих пещерах похожа на соль, из-под этих залежей, изрытых, как в туннели, оврагами и воронками, протекают соляные арыки, каналы, сквозь которых дует ветер, издавая особенный звук, похожий на звук водопада. «Но соленый воздух там бесподобно целебен для больных с болезнью дыхательных путей... Самая большая пещера Ходжамуьмина называется Гнездо Тигров...» [Самад, А., 2017: 111].

Горы в интерпретации А. Самада – это олицетворение неизменности. Все в жизни меняется, появляются и приходят в упадок города, приходят и уходя из жизни люди, однако горы и реки остаются неизменными: «После того, как позади остались встречные холмы, *перед нашими взорами открылся вид еще более удивительный и поразительный. Ветки и кисти каменной соли местами были великоленны, словно огромные бычьи и оленние рога, местами колючие, как иглы ежа, порой - как замерзший хрустальный куст - или длинные заснувшие змеи, дальше - как козы, овцы и ягнята...*» [Самад, А., 2017: 113].

Так, образ горы в повести «Тайны Ходжамуьмина» раскрывается в широком диапазоне художественных значений: от стихии до выражения психологии героя - рассказчика.

2.2. Природа как аллегория в творчестве Бахманьёра

В таджикской литературе XX – XXI веков художественное освоение темы начинается с философского аспекта, осложненного социальным спектром видения вопроса. В своих произведениях таджикские прозаики философски осмысливают мир, понимая ее как живую, как живое существо, как уникальная целостность, составной частью которой является человек.

Бахманьёр – выдающийся таджикский писатель, мастер современного рассказа, известный далеко за пределами Таджикистана. Для анализа мы выбрали его сборник рассказов, написанных автором в разные годы, еще в советское время. Рассказы повествуют о незатейливом, но трудном быте простого народа, сельских жителей, с их бедами и радостями. Весь сборник пронизан лиризмом и любовью автора к своему народу, к его обычаям и традициям, полон описанием переживаний и чаяний обычных сельчан, о которых автор повествует с некоторой грустью и легкой иронией.

Писатель заставляет читателя ясно увидеть не только быт и житейские привычки людей, но и их сложные взаимоотношения, понять и ощутить землю, на которой они живут, во всей ее яркой и сочной красоте. Мало кто из современных авторов может создать такие красочные литературные образы, как Бахманьёр, каждый его рассказ - это мастерски нарисованная живая картина. Для него Слово - музыкальный инструмент, которым он владеет виртуозно.

Сборник состоит из 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 Саттору Турсуну и Абдулхамиду Самаду развивает мысль о том, что природа имеет социально-философское истолкование отношений человека и естественной среды. Для примера разберем несколько его рассказов из сборника «Жили были в Сармаддехе...». К примеру, в рассказе «Олень мой круторогий» Бахманьёр рассказывает о боли мальчика, прикованного к постели через описание природных явлений и его воображений. Природа в рассказе имеет философскую мысль, описана в единстве с человеком: «С острой макушки горы Шеданзо сорвалась тучка и упала на Сармаддех - ветерок остудил горячий воздух, слепой дождь насквозь промочил простой наряд деревни. И вновь на склоне Хорбуна показался круторогий олень, тот самый, что появляется уже несколько дней кряду, взбирается на пригорок Жаврак и смотрит на деревню, да так смотрит, будто его детеныша, будто его несмышлёныша поймали и связали...» [Бахманьёр, 2014: 3].

Писатель использует красивые сравнения-метафоры, показывающие сопричастность человека к природе: «Круторогий олень спускается с холма Барзу, замирает, словно творящий молитву, на склоне Хорбуна, на пригорке Жаврак, и смотрит на деревню. Долго смотрит он и так же уходит, как явился, и скрывается за холмом Барзу. Круторогий олень скрывается за холмом Барзу, а в моей душе паук печали паутину плетет, тонкую плетет, золотую плетет: душа моя болит, тело мое горит и ноет, да так ноет, что хочется мне встать и вслед за этим прекрасным, и дивным, и вольным зверем устремиться в горы и долины» [Бахманьёр, 2014: 5].

В рассказе ярко представлено взаимоотношение человека и природы, подчиненность её естественным ритмам, когда герой произведения описывает, как ему хочется устремиться за дивным оленем, но не может, ибо его к этой мягкой постели без веревки привязали, «в этой холодной, как зимние воды, постели утопили. Поэтому в моей душе паук печали паутину плетет, паутину печали плетет, тонкую плетет, золотую плетет: душа моя болит, тело мое горит и начинает ныть» [Бахманьёр, 2014: 5].

Для Бахманьёра осмысление природных явлений означает что природа – это живое, имеющее величественное начало. Герой рассказа – больной мальчик, который боится вступить шаг, чувствует себя маленькой частицей большого мира, вселенной: «Я смотрю на склон Хорбуна, на пригорок Жаврак. Склон Хорбуна без круторогого оленя похож на все откосы мира. Склон Хорбуна без круторогого оленя - лишь обыкновенный горный откос с несколькими пригорками, поросшими кустарником. Когда на склоне Хорбуна, на пригорке Жаврак, появляется круторогий олень, все вокруг меняется, все вокруг оживает, по телу и душе растекается живительная волна радости, как если в зимнюю пору окунаешься в теплую ванну, как если в весеннюю пору катаешься по мягкой мураве. Но сегодня круторогий олень больше не появится, но сегодня склон Хорбуна не станет снова единственным в мире» [Бахманьёр, 2014: 6].

Бессильное чувство героя перед силами природы, его зависимость от природы автор выражает метафоричным описанием о том, как мальчик из окна своей комнаты наблюдает, как с острой макушки Шеданзо волнами спускается вниз темнота, и наслаждается этим. Ему кажется, что темнота спускается вниз ступенями: сначала темнеет пик Льва, потом его могучая грудь под названием Рез, затем ущелье Карафса и склон Ялмо, холм Барзу и склон Хорбуна. Так, спускаясь ступенями, темнота достигает окна его спальни и входит в дом: «Ночь так же, как и день, я встречаю в своей постели, в своей темнице, в своей гробнице» [Бахманьёр, 2014: 7].

Писатель философски размышляет над проблемой разлада человека с природой, который понимает, что скоротечное существование человека, по его мнению, в природе осуществляется гармония вечности и цельности.

Природа в творчестве писателя – это явление чуткое к человеческому, способное к состраданию. По мнению писателя, трагическое понимание природы, которое, как например, можно увидеть в творчестве таджикского писателя Саттора Турсуна, а из русских писателей в творчестве Александра Ивановича Куприна, в чьих произведениях неоднократно поднимается тема

единства человека и природы, диктует неустроенность человека в мире, что ярко показана в следующем эпизоде: «Я смотрю на острую верхушку Шеданзо. Сегодня большая *тучка пролилась*, сегодня *слепой дождик насквозь промочил наряд деревни*, и на крышу сегодня меня не вынесут. Ибо мою мать пугает мой недуг, ибо ее страшит простуда. Матери кажется, что *я похож на высохший цветок, который может развеяться в прах даже от очень слабого ветра...*».

Окружающий мир для Бахманьёра - это естественная среда национальной жизни, наблюдаемая изнутри, в тесных соприкосновениях с человеком. Из окна своей комнаты герой любуется на природу, а с кровли амбара, куда его выносят в солнечные дни, - на мир. Природа для него - это горы Шанобурз и Шеданзо, а мир для него – это деревня Сармаддех. Ибо он не видел других гор и деревень, да и не мог увидеть - ведь он недвижим.

Природа родного края была для мальчика символом могучих сил жизни, она предстаёт перед ним в простоте и естественности, но в то же время в многообразных проявлениях. Темнота опускалась для него сверху вниз, а не снизу-вверх: «Не пойму, почему ты видишь это по-другому», удивлялась его бабушка. Но мальчик, часто раздумывая о том, почему его наблюдения расходятся с представлениями окружающих, и не находил ответа. С наступлением темноты мать затворяет окна в комнате, оставляет запахнутыми только занавески и ставни, она не слышит его, и он не слышит ее, он слышит «только звуки ночи и тишины, которые мечутся в тесном пространстве комнаты. Может, я ничего не сказал? Может, я разучился говорить? Я хочу произнести что-нибудь вслух и услышать себя. Я говорю «круторогий олень» и не слышу собственного голоса. Я немой, люди! Бесчисленные звезды мерцают над деревней: над острой макушкой Шеданзо, над ущельем Карафса, над склонами Ялмо и Хорбуна - словом, всюду мерцают звезды; подобно ночным светлячкам, они пропадают и снова появляются» [Бахманьёр, 2014: 7].

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, как говорится, 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.

Описание природных явлений у Бахманьёра служит задаче повышения экспрессивности описаний, где герои предстают в тесной взаимосвязи с отдельными явлениями и стихиями природы: *«Я своего оленя... Нет, лучше про своего круторогого оленя никому не скажу, пусть это будет моей собственной тайной. Я люблю звезды, мама! Потому что завидую им. Я каждую ночь считаю звезды, сбиваюсь со счёта и снова считаю до тех пор, покуда не засну и...*

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» [Бахманьёр, 2014: 8].

Природа сохраняет свое значение как объект художественного познания на протяжении всего творческого пути Бахманьёра, содержание

рассказов, помещенных в сборнике «Жили были в Сармаддехе...» связано с философскими проблемами бытия, с вопросами о назначении человека, его отношении к природе.

В рассказе «Кто понесет мой гроб?» писатель затрагивает важный вопросы человеческой сути и бытия. Рассказ построен как откровение автора о смысле жизни: «Ты вот говоришь, что все это вздор, а ты раскинь мозгами - кто понесет твой гроб?! Наша оплошность в том, что над этим вопросом мы задумываемся тогда, когда нужды в этом уже нет. Вот возьми того же покойного Дуста. Увидел он Смерть на пороге собственного дома и перепугался, устроил угощение, чтобы просить у людей отпущения грехов. Да никто не пошел к нему. Тогда он сам пошел по домам, словно нищий, что просит кусок хлеба, и умолял простить его грехи. Люди не злопамятны, простили его. Ты скажешь, что умер он мирно, со спокойной душой? Боюсь, что это не так, что не умер он тихо и спокойно. *Ибо грехи и после смерти не дают нам покоя, даже в ту тесную келью являются, обернувшись червями*».

Впечатление от червей и их присутствия также устрашает, как и наличие грехов, отталкиваясь от подобного негативного впечатления, автор провел аналогию страха перед грехами – страху перед червями. Естественно, что при виде кучи червей человек испытывает жуткие чувства – боится, брезгует, пытается убежать, итак посмотрев через взгляд Бахманьёра на ситуацию встречи человека со своими грехами, мы понимаем, что его охватывают подобные эмоции.

«Чем больше грехов у человека, тем больше «гостей» заявляется к нему, мой друг. Помнишь гибель Дамдора? *Морозным зимним днем сорвался он с обрыва и умер, со страху умер, приняв собственную собаку за егеря. По-твоему, это была собака? Ну, конечно, нет. Это были грехи Дамдора, которые потянулись следом за ним. В такой морозный день потянулись, что, кроме грехов и их владельца, никто в горы не отважился бы пойти.*

Наши грехи всегда тянутся за нами: то в обличье собаки, то в обличье дурной жены...».

В первой части данного эпизода драма отражена в описании холодного зимнего дня, таким образом, Бахманьёр придерживается общего тона горести, и постепенно посвящает своего читателя в суть дела - ожидание смерти.

Описание природы и ее состояния зачастую зависит от последующей вспомогательной части контекста. Это видно по другим моментам - автор прибегает к суеверию, так как в речи главного героя – Сороколгуна есть достоверная информация о причине смерти – нападение собаки, и его собственное суеверное видение – расплата за грехи. Грехи подобно злой собаке напали на человека, скинув его с обрыва, при этом, автор подчеркивает, что Дамдор пошел в горы в самую опасную погоду, когда земля скользкая и возможности сорваться намного больше.

Здесь автор подчеркивает мысль о том, что облик собаки использован только в этом отрывке, однако грехи так или иначе, непременно настигают человека вне зависимости от того где он прячется или как. Смерть может прийти даже в виде дурной жены: «Мы утешаем себя, что они - то есть грехи наши - куда-то запропастились и забылись, а они тем временем преследуют нас и однажды, схватив за край одежды, возопят: ты нас сотворил, так не забывай об этом!

... Стать мне камнем, коли вру, стать мне прахом... хм, хочешь - верь, хочешь - нет, но, проснувшись сегодня поутру, я поклялся самому себе, что никогда больше не произнесу этой клятвы и врать тоже не буду.

В данном случае пожелание «*стать мне камнем*» означает вечную неподвижную и бесполезную жизнь, такой исход событий является хуже смерти. Этот отрывок приходится в предложении как поговорка, так как в рассказе Сороколгун использует такое выражение много раз, чтобы убедить собеседника в своей правоте.

Последняя часть предложения также подтверждает вышесказанное: *«Я поклялся самому себе, что никогда больше не произнесу этой клятвы и врать тоже не буду»*, по нашему мнению, автор хочет показать, как лгун пытается произвести некое психологическое воздействие посредством клятв и обещаний, где без отсылки на природу не обходится.

В следующем эпизоде: *«Например, если скажешь, что самолет, выпустив колеса, приблизился к месту посадки, эти твои слова войдут в одно ухо слушателя и, подобно самолету, вылетят в другое и сгинут - будто их и не было. Если это же предложение скажешь по-другому: **самолет, подобно аисту, свесив ноги, приблизился к своему гнезду - посадочной полосе, тогда твой собеседник разинет рот и наострит уши...**»* выразительность речи Сороколгуна, который в частых случаях использует преувеличение и аналогию ситуации с природой заставляет слушателей задуматься и размышлять над его сказанным.

Таким образом, главный герой сравнивает самолет с аистом, свесившим ноги, посадочную полосу сравнивает с гнездом, к которому летит «аист».

Мы снова наблюдаем непосредственную связь с природой и пейзажем, автор использует его при каждом удобном случае. В отрывке: *«Знаешь, как Мардон подсчитывал своих овец? Камушками! Стать мне камнем, коли вру, стать мне прахом, коли вру!.. Хм, стало быть, сероватый камушек он считал за серую овцу, да красноватый камушек - за рыжую овцу, да темный камушек - за черную овцу... В нишах его дома вместо подушек и одеял были сложены мешки с этими самыми **камнями**, и он то и дело, вывалив, считал их и сбивался со счета, сбивался со счёта и снова считал. Если помирала какая-нибудь овца, а пастух успевал зарезать её и притащить в деревню, он трясущимися руками **вытаскивал из мешка камушек того цвета, какой была овца, овцу бросал в котел, а камень - в реку, чтобы грядущая беда пала на этот камушек и была унесена как можно дальше речною водою, и в той дали творила все, что ей под силу: пускай***

уничтожит целую отару или хоть сто отар!», Сороколгун, как всегда, так или иначе затрагивают природные явления, точнее пейзаж, однако рассказ о смерти и чести мусульман, которые придерживаются всех правил почетного ритуала захоронения умершего. В данном примере речь идет о некоем пастухе, Мардоне, который собирал камушки под цвет каждой овечки из своего стада, «сероватый камушек он считал за серую овцу, да красноватый камушек - за рыжую овцу, да темный камушек - за черную овцу».

Читатель примерно догадывается, что это очередное преувеличение Сороколгуна, так как точных подтверждений не приводится.

Итак, пастух-Мардон был очень бережлив скорее не к своим овцам, а к их символическим камешкам. Он прятал и хранил большой мешок в нишах, пересчитывал каждый вечер, дабы убедиться в их сохранности. Однако далее, автор описывает совсем нелепую смерть Мардона: «Рассказывают, что два - три шутника выкрали его мешки, а он, узнав об этом, завопил: «Убили! Разорили! Моих овец похитили!» И умер от потрясения», вспоминается вышеприведенный отрывок из речи Сороколгуна о том, что смерть является в самых непредсказуемых обликах, и грехи находят своего создателя где бы тот ни был.

В откровении: «Мой друг, умирает, подобно утопающему в море надежд, хватаясь и цепляясь за травинку на берегу жизни, ибо в свое время не подумал о последних мгновениях своего земного пути, не спросил себя: «Кто понесет мой гроб?», автор проводит аналогию смерти с утопающим человеком, который отчаянно пытается удержаться за траву вокруг «моря надежд» «на берегу жизни».

В примере: «Мосточек не так уж плох, спокойно выдержит осла с арбой, и только один выпирающий из скалы выпуклый камень немного опасен. Разве мало навьюченных ослов, натолкнувшись на него, полетели в речную пасть? Потому-то всякий раз, как веду твою арбу этой дорогой, я бываю очень осмотрительным, ведь недаром говорят: имущество людей -

кровь людей», мы наблюдаем очередную связь природы со смертью, ведь даже при крепком мосте не гарантируется полной страховки от смерти, она может настигнуть посредством самого маленького случайного камешка, который уносит много жизней, а «речная пасть» в предложении играет роль воронки смерти.

Автор размышляет над человеческой природой: «Как жаль! Не человек был - цветок!» - говорим мы об умершем, хотя сами при жизни прозвали его «Верблюжьей Колючкой». В данной аналогии прослеживается ирония, в то же время чувствуется сожаление привычного народного характера.

2.2.1. Образ солнца в рассказах Бахманьёра

Книга «Жили – были в Сармаддехе...» [Бахманьёр, 2014: 228] состоит из рассказов, написанных автором в разные годы еще в советское время.

Рассказы повествуют о незатейливом, но трудном быте простого народа, сельских жителей, с их бедами и радостями. Весь сборник пронизан лиризмом и любовью автора к своему народу, к его обычаям и традициям, полон описанием переживаний и чаяний обычных сельчан, о которых автор повествует с некоторой грустью и легкой иронией.

Писатель заставляет читателя ясно увидеть не только быт и житейские привычки людей, но и их сложные взаимоотношения, понять и ощутить землю, на которой они живут, во всей ее яркой и сочной красоте. Мало кто из современных авторов может создать такие красочные литературные образы, как Бахманьёр, каждый его рассказ — это мастерски нарисованная живая картина. Для него Слово — это музыкальный инструмент, которым он владеет виртуозно.

В книге Бахманьёра «Жили – были в Сармаддехе...», состоящей из 25 рассказов автор использовал 22 описания солнца: «Будь в ее силах, она и *солнце облила бы грязью...*», «Вот и *солнце взошло*. 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 прогреет 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 согревались, 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 промыть 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 кота 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*».

В творчестве Бахманьёра символика солнца разнообразна – природа, во многих случаях, как показывают примеры, собранные из его рассказов, воспринимаются как живой организм, который иногда живет самостоятельной жизнью, а иногда одушевлен и наполнен различными смыслами.

Писатель использует символику солнца исключительно в положительном смысле: как источник тепла и источника света в его метафорическом содержании. К примеру, в рассказе «Монолог старухи Осуды» солнце является источником силы и здоровья: «Вот и *солнце взошло*. Выйди я чуть раньше, оно бы не застигло меня в пути. Впрочем, *для моих костей, высохших, как щепы для растопки, тепло только на пользу. Для костей старухи Майсы оно тоже полезно*, да только она не пошла со мной» [Бахманьёр. 2014: 42]. Образ солнца здесь наделяется субъективно-авторским смысловым содержанием: «Бедняжка, она уже не в силах двигаться. *Ну и время же нашла помирать эта старуха Жола, в самый разгар лета, да еще на летовке*. Кого сейчас разыщешь: один на покосе, другой спустился в долину выращивать табак, третий ушёл на заработки, четвертый повез картошку на рынок... Удивительное настало время: умрешь не вовремя - и бросят тебя на произвол судьбы. *Хоть проси отсрочки у смерти: потерпи, мол, не спеши, приходи зимой, ибо сейчас племя человеческое разбрелось кто куда... Коль уж умирать, то умереть бы*

весной! Или с первым зимним снегом!» [Бахманьёр. 2014: 43]. Солнце в рассказах Амини Бахманьёра использовано с различных позиций - как природное явление – элемент пейзажа: «Ранним утром, лишь только кончился дождь, и из сырой мрачной берлоги выкатилось на небо лучезарное солнце» [Бахманьёр, 2014: 73], как нравственный ориентир: «Эмир спросил у Сказителя, кому принадлежит эта чарующая мелодия, и как она называется. Сказитель ответил, что он сам сочинил её только что и назвал «Песню идущего в петлю».

Эмир не ожидал подобного ответа. Не ожидал, что презренный уличный певец осмелится столь дерзко ответить ему - Амиру Тимуру Непобедимому, хотя он уже прекрасно усвоил одну истину: сколько бы людей этого племени он ни убивал, сколько бы пирамид из их тел ни соорудил, сколько бы их городов и селений ни сровнял с землей, засеяв ячменём, народ этот снова и снова возвращается к жизни подобно тому, как степная трава оживает с весной. Потому-то он хотел покорить мир, действуя и мечом, и умом. Он понимал, что союз разума и меча невозможен, но всё же искушал судьбу.

Так и теперь, ощутив непобедимую мощь души того народа, который он хотел уничтожить, он постарался скрыть это от других. Он велел было освободить пленников, но опомнился и подал лишь знак рукой, дескать, повесьте! - и поднялся с места.

Все люди пали ниц, касаясь лбами праха под ногами.

Когда паланкин с эмиром приближался к дворцу, лучи заходящего солнца, скользя по мозаичным стенам минаретов, засверкали всеми цветами радуги. Заметив это, черви в узких прорезях глазниц снова затеяли свою обычную возню...» [Бахманьёр, 2014: 116], как часть художественного пространства: «...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» [Бахманьёр. 2014: 126].

Роль пейзажа для каждого народа показательна, так, например, в неореалистическом романе Тимофея Алексеева «Дети Заката» (2009) солнце выступает элементом языческого поклонения. Герой обращается к солнцу как к божеству: «Боже великий и благодатный, освети мой путь... Я человек, заново родившийся, пришёл к тебе, Светило...». Человек языческий в его описании всю свою жизнь от рождения связывает с солнцем: «По воле Рожениц рождение ребёнка всегда или почти всегда происходит на рассвете, когда рождается солнце, когда рождается день. И эти дети всегда здоровы и становятся долгожителями, так как солнце тоже только родилось и даёт ребёнку свою силу! Это после зенита солнце готовится умирать, склоняясь и остывая у земли. И дети, что родятся вечером, чахлые и болезненные, – это дети заката. Но это не самое страшное. Страшно то, что они больше всех подвержены силам тьмы, на них как бы воздействует луна и призрачный мир её сияния...» [Алексеев, Т.Т. Дети заката //URL: <http://fanread.ru/book/41495/?page: 24>].

У Ч. Айтматова в романах «Когда падают горы», «Плаха» особое место отводится горному пейзажу, где неотъемлемо присутствует солнце как элемент природного мира: «Солнце стояло высоко, светило ясно, редкие светлые облака походя слегка касались ледяных пиков Тянь-Шанского хребта»; «Был полдень. Полдни наступают изо дня в день, но то был незабываемый летний полдень... И лето тоже незабываемое...»; «А утром всплыло солнце на ясном небосклоне и ожили, воскресли в незыблемости своей и грандиозности хребты и вершины гор, выветляясь приобретающими все большую резкость гранями» («Когда падают горы»). «Вслед за коротким, легким, как детское дыхание, дневным потеплением на обращенных к солнцу горных склонах погода вскоре неуловимо изменилась – заветрило с ледников, и уже закрадывались по ущельям всюду проникающие резкие ранние сумерки, несущие за собой холодную сизость предстоящей снежной

ночи» («Плаха»). «...Солнце уже склонялось к закату на озерной стороне. Стало не так жарко. На восточных склонах занялись первые, короткие тени. Солнце будет теперь опускаться все ниже, а тени поползут вниз, к подножью гор. В эту пору дня обычно появлялся на Иссык-Куле белый пароход» («Белый пароход») [Айтматов, 1983].

Михаил Пришвин в повести «Черный араб» по-своему передал колорит бескрайней степи под лучами солнца: «Степь-пустыня везде одинакова. Степное большое солнце везде светит ровно, не мигнет, не заблудится за деревьями...». Степь воспринимается как живое существо, по-своему своенравное, наделенное памятью: «Тень одинокого облака, бродя от черепа к черепу, от косточки к косточке, будто указывает: вот для кого светит солнце в пустыне, – они тоже по-своему жили и выли, и недешево досталась пустыне ее светлая тишина с миражами» [Пришвин, 1982. – Т. 1: 514].

Облик природного мира предстает частью самобытного мира киргизов, которые находят объяснения многим природным явлениям: «Солнце будто бы стыдится вечером, думают киргизы-магометане: оно краснеет, потому что когда-то его считали за бога...» [Пришвин, 1982. –Т. 1: 515].

У грузинского прозаика Нодара Думбадзе солнце – ключевой образ, который присутствует практически во всех его произведениях. Примером могут служить его рассказы и романы: «Солнце», «Я вижу солнце», «Солнечная ночь», солнце проникает и в структуру его художественных текстов, так, в романе «Закон вечности» автор рисует в представлении героя как умирает солнце. Булика не хочет оставаться на земле в то время, как умирает Солнце, и он просит Солнце взять его вместе с собой. Пробуждение удивило и огорчило Бачана, Булика действительно ушел из этого мира, не желая жить без солнца.

Символично и название романа «Я вижу солнце», которое указывает на возможность видеть слепой девочке. Ее фраза «я вижу солнце» становится центральной. «Видеть солнце» означает видеть свет, это–свет надежды, реальной возможности вернуть девочке зрение, но с другой стороны, это–

свет, который исходит от людей, свет, который отражает любовь к людям, милосердие и сочувствие».

В таджикской литературе образ солнца в произведениях писателей второй половины, по сравнению с произведениями писателей первой половины обладает большими поэтическими оттенками и символами.

Приведем примеры поэтического и непоэтического описания солнца:

Рассказ Абдулхамида Саада «Осень»:

«Старик не помнит, когда и как отошел от окна к постели. Когда открыл глаза, его взгляд вновь был направлен на темный потолок комнаты. Старуха сидела рядом с ним.

- Сколько солнце? – с трудом спросил он.

- Что?! – старуха в слезах спросила у него.

- Говорю, сколько солнце?

Старуха пожала плечами. Видимо, не поняла вопрос старика. Протирая мокрой марлей его лицо, спросила:

- Что желаешь?

Старик с сожалением посмотрел ей в лицо, и еле-еле покачав головой, уставшим и слабым голосом, произнес:

- Пойду...- едва указал ослабевшим пальцем за голову.

- Куда пойдешь? Где ноги, чтобы ходить? Соседи всеми семьями в поле собирают хлопок, - у старухи задрожали лопатки.

Позже выяснилось, что это были последние слова старика, а еще обнаружилось, что он спрашивал про восход и закат солнца. Еще предположили, что пальцами он указывал на кладбище» [Саад, А., 2017: 136].

Рассказ Равшана Ёрмухаммада «Озарение»:

«- Земля не пахнет, не пахнет вода, нет запаха у света, что излучает солнце. Отчего ж так благоухает цветок?» [Ёрмухаммедов, 2021: 90].

Роман Дж. Икрами «Поверженный»:

«На небе – ни облачка. Солнце сияло», «Когда вошло солнце, обещавшее ясный день, на фоне безоблачного голубого неба появился аэроплан», «Солнце щедро разбрасывало по городу золото своих лучей, ласковый ветер приносил с полей свежие запахи расцветающей зелени» [Икрами, 1980: 350].

В повести С. Айни «Смерть ростовщика»:

«По существовавшему в Бухаре обычаю, в начале солнечного года в месяце хамал* устраивались новогодние гуляния в эмирском саду, известном под названием Ширбадан» [Айни, 1952: 255].

По приведенным примерам мы видим, как одно и то же природное явление в представлении разных авторов принимает различные образы. Если исходить из того, что образ является первоосновой поэзии, а значит и основным понятием поэтики, то в художественных пейзажах присутствует множество образов, способных передать отношение автора к жизни, его мировоззрение.

В рассказе «Водяной конь» Бахманьёра солнце и луна служат психологической связью между пейзажным образом и авторским сознанием. С первых строк рассказ начинается с назначения природных явлений в жизни «Человек находился в седле, седло - на лошади, лошадь - на горе, гора - на земле, земля же вращалась в пространстве. И всё живое, всё сущее на земле пребывало в согласии и гармонии. Но человек не ведал этого» [Бахманьёр. 2014: 117].

Пейзаж в данном рассказе играет важную роль - описывают всю красоту природы: «Тропинка, по которой шла лошадь, вела к озеру Кахрабо. Озеро располагалось во впадине Ремон, впадина Ремон - в ущелье Зиндон, а ущелье Зиндон - в горах Обшорон» [Бахманьёр. 2014: 117].

Писатель говорит о том, что «лошадь была - копыта бронзовые, шерсть серебряная, шея - слоновая кость, глаза смоляные, грива и хвост шёлковые. Словом, такая была лошадь, что гляди - не наглядишься, точно не животное

это, а девушка... Да такая девушка, о которой говорят: когда пьёт, вода сквозь горло просвечивает».

По описанию лошади можно понять, что он любит окружающей красотой.

Особенно привлекает в тексте рассказа такой стилистический прием, который автором использован с целью придать тексту дополнительную экспрессию и модальность: «Круто выющаяся тропа, по которой карабкалась лошадь, вела к озеру Кахрабо.

К единственному озеру, которое волновалось, подобно морю. К единственному озеру, на котором бушевали шторма. К единственному озеру, в котором обитал водяной конь». Эти повторы в тексте рассказа выполняют разнообразные стилистические функции, активно участвуют в создании определённого художественного образа и образуют семантическую сопряжённость слов.

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...».

Образ солнца в творчестве Бахманьёра – это образ, несущий мифологическое миропонимание, ощущение прекрасного переливы чувств, философское объяснение мира, реальность и фантастику.

С точки зрения хронотопа солнце в его творчестве – представляет собой верхнее пространство, в котором можно уловить недостижимость, устремленность.

2.2.2. Функция цветообраза луны в творчестве Бахманьёра

Художественное произведение – «это модель мира, микрокосм со своими внутренними законами» [Зельцер, 2001: 6], который состоит из: «предметно-логического» и «выразительного» [Там же]. Первое представляет интеллектуальное начало, а второе – выражение – «это раскрытие сущности явления, передача впечатления от предмета в условно-обобщенной форме» [Там же, 20].

Мир художественного произведения включает в себя две формы выразительности: символ и интонацию [Там же, 467].

Символ – «есть образ, взятый в аспекте своей знаковости», он есть «знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев, 1987: 378]. «Любой художественный символ есть художественный образ» (но «не всякий художественный образ является символом») [Колодина, 1996: 41]. В творчестве Бахманьёра цвет луны зависит от душевного состояния и мировоззрения 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»;

Опираясь на точку зрения Л.Витгенштейна о том, что «цвет побуждает человека к философским размышлениям» [Мур Дж.Э. Лекции Витгенштейна в 1930-33 гг // Vox. Философский журнал. 2015. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lektsii-vitgenshteyna-v-1930-33-gg> (дата обращения: 23.07.2022)].

У Бахманьёра символика лунного света 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*».

Один из основных цветов, используемый для характеристики луны - желтый. Этот цвет, с одной стороны, выражает позитивную энергию, с другой – негативную. Однако к ее описанию писатели разных национальностей подходят каждый по-своему, к примеру, в стихотворении русского поэта И. Анненского «Декорация» луна на фоне тускло сияющих

светил так же, как и звезды, —уныла, желта, бледна». Она, как символ потустороннего мира, который видится пределом желаний и тоски:

Это- лунная ночь невозможного сна,

Так уныла, желта и больна

В облаках театральная луна [Анненский, 1997: 43].

Луна может быть красной и часто символизирует негативное. В стихотворении И. Бунина «Октябрьский рассвет» (1887 г.) показано медленное угасание ночи:

«Ночь побледнела, и месяц садится

За реку красным серпом» [Бунин, 1915: 66].

А у Бахманьёра луна имеет молочный цвет – это придает ей особую романтику: «Иногда мы летали, словно голуби в сторону молочной луны, иногда становились рыбами, которые ныряли в воды Кафкруды и тогда водяные перы вели нас в сторону светлых бриллиантовых дворов, золотых и серебряных».

С луной сравнивают все красивое, прекрасное многие таджикские прозаики: «И она, в сказочном наряде, с целой охапкой цветов, с прелестным, существенным, *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., 2017: 23].

«Я постучался второй раз, и тогда, не спрашивая: «Кто там?», ворота открыли, и передо мной лицом к лицу оказалась молодая женщина, луноликая, стройная, с тоненькой талией, нежная, – словом, утеха сердцу» [Икрами, 1976: 366].

У С.Айни, к примеру, прослеживается соотношение цвета и эмоций, который отражает такое эмоциональное состояние героя, как напряжение: «Около десяти часов мы пустились в путь. *Ночь была тёмной и безлунной.*

В такие ночи нелегко ходить по узким, извилистым, неосвещённым улочкам Бухары. Хорошо ещё, что в тот день выпал снег. Слабый отраженный свет от него давал возможность видеть, куда мы ступаем, и не наткаться на дома и ограды, не попадать в рытвины» [Айни, 1952: 22].

Так, можно сделать вывод, что цвет луны в художественном тексте создаёт целостный образ художественного героя и служит средством его характеристики.

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 вору, подобно разбойнику, подобно ночному грабителю; **таясь за валунами** и кустами, человек неприметно 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 опажнуло 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, отдаться воспоминаниям» [Бахманьёр. 2014: 133].

Природа в рассказах Бахманьёра помогает читателю понять состояние внутреннего мира героев, как например, «*Он до сих пор не может, да и не хочет забыть, как дрожали руки, - тогда ему показалось, что дрожат не только руки, но и камень-валун, на котором был установлен ствол ружья*, - не может забыть, как гулко колотилось сердце: от его ударов у охотника заложило тогда уши. Вон на ту осыпь у самой воды упал раненый вожак - его первая добыча, а вот за тем валуном хоронился он сам. Отшвырнув от радости ружьё - потом, он долго искал его и еле нашёл, - охотник бросился вперёд. Но что за диво!» [Бахманьёр. 2014: 134].

Как показывает анализ рассказов писателя образ валуна 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 и на литературу.

В таджикской литературе камень, скалы и горы символизируют постоянство, вечный покой, твердость, высоту. Образ камня имеет и трагический смысл – он может служить символом трагической судьбы человека, народа, непоколебимости национального духа, свидетель прошлого и настоящего. Так, главные функции природы в художественном тексте, по нашему мнению, следующие – локальные, эстетическая, хронологическая. Пейзажные зарисовки в произведении имеет композиционное значение, являются ярким фоном для развития событий. Пейзаж – один из необходимых художественных приемов, позволяющих писателю выразить свой взгляд на реальность и отношение к героям произведения.

2.3. Элементы древней мифологии в описании природы в современной прозе

Образы природы являются одним из важнейших идейно-смысловых центров в произведениях многих таджикских писателей. На наш взгляд, в описаниях природы проявилась важнейшая черта художественного мышления таджикских писателей старшего поколения, и главные из них – ассоциативность, большое количество сравнений и сопоставлений на разных текстуальных уровнях, и традиционное, с чем сравнивают повествователи в своих творениях природу – это женская красота, как например: «Я постучался второй раз, и тогда, не спрашивая «Кто там?», ворота открыли, и передо мной лицом к лицу оказалась молодая женщина, луноликая, стройная, с тоненькой талией, нежная, – словом, утеха сердцу» (Икрами, Дж. Двенадцать ворот Бухары), «И чтобы луноликая была рядом, // И чтобы был рядом лишь я один» (Бахманьёр, Уроки Хоба).

Предельно развёрнутое сравнение в тексте мы можем наблюдать во многих художественных произведениях, как в рассказе «На закате красоты» Абдумалика Бахори [Бахори, 2022: 19-26] посвящена судьбе молодой девушки по имени Шарофат, которая с самого детства осознав свою красоту, потеряла интерес к учебе. Ее мать работала сразу в двух городских больницах, выбиваясь из сил, чтобы Шарофат ни в чем не нуждалась и могла спокойно учиться. Кроме того, она хотела выдать дочь замуж, пока у девочки еще «не раскрылись глаза». Сваты есть. Заведующий областным отделом здравоохранения уже давно спрашивает, как поживает его невестка. Говорят, его сын в этом году оканчивает университет, а Шарофат была погружена в свои увлечения и планы. У нее появилось много поклонников, и она не знала кого из них выбрать, кому можно «отдать сердце». Бывало, после занятий ее провожали домой сразу несколько кавалеров. Однако на одном из свиданий со старым, но известным художником, не успели губы художника и подвыпившей Шарофат соприкоснуться, как с грохотом открылась дверь, и Сулаймон, как безумный, с ножом в руке бросился на них. Когда она пришла

в себя, поняла, что лежит в роддоме. Мать сидела у ее кровати белая, как известь, с впалыми глазами и не отрывала печального взгляда от пола. Шарофат сообщили, что художник скончался на месте от удара ножом, Сулаймона арестовали, а сама она от испуга потеряла ребенка. Услышав о том, что случилось, у Шарофат потемнело в глазах. В горле пересохло, живот безжалостно разрывала боль, во рту появился привкус вареной репы, а в нос ударил противный запах клея. Она собственными руками утопила свое счастье и теперь не может найти спутника жизни. Как женщина, она не только не оставила после себя потомство, но и оборвала нити жизни двух людей. Ее школьные подруги стали образованными женщинами, матерями двух-трех детей, им стали доступны все блага порядочной жизни. А Шарофат, которую подруги за спиной называли «Бешарофат», всего лишь – продавщицей газировки. Продавая газировку, она нередко сталкивается со многими из них, и в такие моменты от боли и обиды, она готова разорвать руками свое запятнанное сердце.

Писатель сравнивает безнадежное состояние женщины с пожелтевшими листьями: «Вон, посмотрите, как безнадежно она толкает тележку с газированной водой, как осенний ветер обсыпает ей голову пожелтевшими листьями. Но волны жизни не оставят ее плыть на месте. Искреннее раскаяние и осознание собственных ошибок незаметно изменят характер Шарофат» [Бахори, 2022: 26].

Но, не желая закончить свое повествование на негативной ноте, автор рассказа, даёт шанс своей блудной героине исправить свое положение, о чем мы узнаем из следующего сравнения с природой: «Пройдут осень и зима, и снова придет весна, снова зацветут цветы, арыки наполнятся водой. Теперь Шарофат будет иначе смотреть на свое окружение и жизнь людей. Она глубоко ощутит свежесть настоящей весны и удовольствие порядочной жизни.

Пойдемте, выпьем у нее по стакану газированной воды. Посмотрите, какая чистая и вкусная эта вода!» [Бахори, 2022: 26].

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, символикой 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, мифопритчевая проза, /притчевость. Все эти понятия отличаются расплывчатостью и нуждаются в дополнительном определении.

В нашем случае, как нам думается, рассказы Юсуфи больше подходят к мифопритчевой прозе, где основная мысль крутится вокруг человеческой природы и живой природы.

Природа у Юсуфи изображена в тесной соотнесенности с человеком, где через сравнения нарисованы пейзажные образы предельно человекообразны, что свидетельствует о приобщенности сознания писателя к мифу. 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 тортан» («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. В рассказе «Зан ва тортан» («Женщина и каракурт») автор переносит на каракурта свойства человека и его способности. Рассказ посвящен женщине, которой нравилось стоять против зеркала и любоваться своим отражением в самом красивом углу своего дома – в ванной комнате, облицованной изразцами снизу доверху. Соединенные узоры, создавали красивое изображение водопада, словно в дом женщины переместился уголок природы. Левая стена и потолок были полностью зеркальными и отражали все вокруг. Когда розовая ванна заполняется водой, водопад на стене словно оживает, кажется, вода льется прямо из него («Ҳангоме ки обшанги гулобӣ аз об пур мешавад, нақши шаршараи рӯйи девор зинда мешавад; гӯё оби он рехтаву обшангро пур кардааст»). Это больше всего в ванной комнате нравится женщине.

Новаторство Ю. Юсуфи очевидно при сравнении им природных и урбанистических явлений: «Смеситель был вмонтирован так, что она, лежа на спине в ванной, могла спокойно регулировать температуру воды лишь легким прикосновением пальчиков ног («Мили об ба гунаест, ки зан даруни обшанг ба пушт афтодаву бо нӯки ангуштони по гармиву сардии обро ба хостаи дилаш мекунад»). В рассказе неоднократно встречаются сравнения образов природы с архитектурными сооружениями: «И выключатель был необычный, освещение меняется от одного касания. В природе женщины всегда таится какое-то чувство, которое ради того, чтобы

увидеть эту сцену, превращает в ничто все остальные желания, так как здесь есть миг, который вдруг обволакивает все ее тело, уносило ее в небеса, забирая все ее мысли; женщина до чего-то дотрагивается, отчего ее тело издавало беззвучное сладострастие...». («Тукмаи барқ ҳам одӣ нест, бо андак расидани нӯки ангушт равшанӣ зиёд ё кам мешавад. Дар ниҳоди зан ҳамеша ҳиссе бедор аст, ки дигар хостаҳои дилашро пеши хоҳиши расидан ба ин лаҳзаву дидани чунин сахна чизе беҳуда мекунад, зеро ин ҷо даме ҳаст, ки ногаҳ танашро аз миён мебарад, ҷонашро бо замину осмон мепайвандад, ҳама андешаҳоро нобуд мекунад; зан ба чизе мерасад, ки аз ширинии дарду зӯрии шаҳдаш ҷонаш фарёдҳое бесухан мезанад...»). Это происходило в ту минуту, когда ее густые каштановые волосы рассыпались на ее мраморной спине, блики этой невиданной красоты, возможно, самого лучшего произведения Создателя, отображаются в зеркалах внизу и наверху, затем ее длинные нежные пальчики медленно, мягко, с любовью поглаживают все изгибы тела, как вдруг эти скользящие пальцы превращались в другое животрепещущее тело, которое уносило в мир грёз, завладев ее сознанием. Но, спустя некоторое время в душе появляется холодный сожалеющий осадок и тогда быстрым движением руки она хватается с мраморного стола один из шампуней, добавляет в горячую воду, включает теплое молочное освещение, входит в ванную, и закрыв глаза утопает в ароматной пене.

Юсуфи через прием олицетворения наделяет категорией одушевленности явления природы: «Дар шифти ҳаммоми зебо, он ҷо ки оинаҳо ба қошиҳо мепайванданд, шикофе ҳаст. Тортан дар ҳамин сӯроҳ зиндагӣ мекунад, зеро дар хонаи зебо дигар ҷоёе нест, ки зани зебо рӯздармиён бо гардкаши тавоно наравад ва он бало ҳамаро дар комаш фуру нақашад. Зан аз будани тортан намедонад, вале ин арзанчашм савдои тани бараҳнаву ангуштҳоро ҳама медонад. Рӯзҳои нахуст бофанда ба зан аз даруни шикоф нигоҳ мекард, аммо чанде пас нағмаҳои одам пешаш аҷиб омад, ки ҳар бор худро бар тораши овехтаву як ваҷаб

поин мефаромад, то саранчом як рӯз зан ба об даромаду рӯболо шуд ва дид тортане бар тораши овезон дар рӯбарӯяш истодааст ноҷунбон» // «На потолке, там, где швы между зеркалами и плитками, есть маленькая щель. Каракурт живет в этой щели, потому что в этом красивом доме нет больше места, где бы эта эффектная женщина, чуть ли не каждый день, не проходила с мощным пылесосом, который поглощает все на своем пути. Женщина не ведает о существовании каракурта, но это маленькое существо с выпученными глазками знает каждое желание ее тела и пальцев рук. Первые дни этот ткач наблюдал за женщиной из щели, но через некоторое время, видимо, проделки человека показались ему странными, он спустился чуть ниже, а потом еще ниже, настолько низко, что однажды, лежа на спине, женщина, открыв глаза, вдруг увидела перед собой неподвижного каракурта» (Юсуфи, Ю. «Женщина и каракурт»). Автор сравнивает паука с мужчиной, наделяет его мужскими чертами: «вале ин арзанчашм савдои тани бараҳнаву ангуштҳоро ҳама медонад» - «это маленькое существо с выпученными глазками знает каждое желание ее тела и пальцев рук»; «бофанда ба зан аз даруни шикоф нигоҳ мекард» - «этот ткач наблюдал за женщиной из щели»; «ҳар бор худро бар тораши овехтаву як ваҷаб поин мефаромад» - каждый раз он понемногу спускался все ниже и ниже»; «як рӯз зан ба об даромаду рӯболо шуд ва дид тортане бар тораши овезон дар рӯбарӯяш истодааст ноҷунбон» - «однажды, лежа на спине, женщина, открыв глаза, вдруг увидела перед собой неподвижного каракурта».

В данном рассказе прием олицетворения Юсуфи тесно связан с приемом сравнения, каракурт, к примеру, «Зан ба гунае ошуфтаву бетоб шуд, ки пиндор анкабут як ҳашараи бенур неву инсоне бошуур буд. Тортан ҳамоно аз паногоҳи худ рост ба вай менигарист, гӯё чизе гуфтан мехосту наметавонист ё мегуфту зан намефаҳмид» - «Женщина испугалась и подумала о том, что значит, в этом красивом уединении она находится не одна, за всем происходящем наблюдает чужой взор. Она немного

расстроилась, словно каракурт был не каким-то страшным и неприятным существом, а понимающим все человеком. Каракурт все также смотрел на нее из своего укрытия, будто что-то хотел сказать и не мог или говорил, но женщина не понимала его».

Юсуфи очеловечивает паука: «Ин гуна рафта-рафта бофандаву зан ба ҳам хӯ карданд. Инак зани зебо пас аз «созубоз» бо ноз даруни кафкоб меравад, тортан ба тораши овезон мешавад ва то дер чашм аз ӯ намеканад. Оё тортану зан ошиқи якдигар шуда буданд?» - «Таким образом, этот ткач и женщина привыкли друг к другу. Итак, пококетничав, женщина томно погружается в пенку, а каракурт спускается на паутине и долго не отводит от нее глаз. Неужели каракурт и женщина влюбились друг в друга? Автор переносит свойства человека на очеловеченного паука: «тортан ба тораши овезон мешавад ва то дер чашм аз ӯ намеканад» - «а каракурт спускается на паутине и долго не отводит от нее глаз». Из приведенных примеров видно, что паук олицетворен и охарактеризован, как человек, то есть, происходит метафоризация: «Хоҳиши ба ҳаммом рафтан дар дили зан ҳамеша ҳангоми қиёми Офтоб-он дам, ки сояҳо гуму садоҳо кунд мешаванд, сар мезад, аммо боре ин хоста ӯро шоми дер ба он чо овард. Тортан дар чойи ҳамешагиаш набуд; ҳашароти баднамуд даруни обшанги зебову сайқалӣ фуромада буд ва чандон ки кӯшиши берун рафтан менамуд, ҳама беҳуда буд. Заҳрҳанде бар гирди лабони зан нақш баст, нарм канори обшанг нишаст, бепарво чанде талоши тортанро тамошо кард **ва ногаҳ як он чунинаш намуд, ки ҳашара сӯяш ишораҳои менамуд**» - «Желание пойти в ванную комнату у женщины появлялось после захода Солнца, когда рассеивались все звуки и тени, но однажды прихоть привело ее туда в полночь. Каракурта не было на своем месте: безобразное насекомое в это время тщетно пыталось выбраться из красивой глянцевой ванны. На губах женщины появилась злорадная ухмылка, она мягко присела на край ванны, некоторое время равнодушно понаблюдала за борьбой каракурта, **и вдруг ей показалось, что насекомое делает какие – то намеки**».

В описании всего, что происходит в данной миниатюре, мы видим переплетение приемов. Метафоризация происходит при описании паука, он часто по сходству признаков сравнивается с людьми, при этом происходит олицетворение: «Ва ногаҳ як он чунинаш намуд, ки ҳашара сӯяш ишораҳое менамуд» - «и вдруг ей показалось, что насекомое делает какие – то намеки».

Или другой пример: «Пеш аз он ки тортан ба сӯроҳ фурӯ равад, зан як он хост шарикӣ розҳояшро аз об берун кашаду наҷот диҳад, вале ҳамоне ки дасташро ба сӯйи мили об бурду буд, инро нахост» // «Прежде чем, каракурта затянуло в воронку, женщине в какой-то миг захотелось спасти соучастника ее тайных страстей, но та же рука, которая направила ее к воде, не допустила этого».

Рассказ «Рашк» («Ревность») написано в стиле легенды, где автор описывает красоту долины Айдан, где раскинулся великолепный сад, равных которому не было в мире - в этом саду семь родников с вкусной, словно мед, водой. Над каждым родником росло дерево, питаюсь этой водой. Над первым родником росло дерево Влюбленности, над вторым родником – дерево Любви, над третьим родником – дерево Знания, над четвертым родником – дерево Радости, над пятым родником росло дерево Страсти, над шестым родником возвышалось дерево Печали и в завершение, над седьмым родником росло дерево Счастья. Плоды этого дерева, каждому кто попробовал его даровал вечную жизнь, но это происходило только по велению Всевышнего. И сторожем этих семи источников и деревьев была Черепаха. Однажды Всевышний возжелал сделать Человека бессмертным и поручил Черепахе отнести Человеку, плод, испробовав, который тот приобретет бессмертие. Дорога из долины Айдан до жилища человека была долгая, поэтому Всевышний поручил это дело быстроходной Черепахе.

Следует отметить, что отношение к черепахе, как к символу, образу у каждого свое, к примеру, у народов Юго-Восточной Азии черепаха является символом земли, моря, долголетия и прочности. У вьетов черепаха входила в

число четырех сверхъестественных животных: феникс, дракон, черепаха и единорог (или лошадь-дракон). Почти у всех народов группы тхай есть люди рода хун, которые называют себя так в память о черепахе - хун. Запрет на использование в пищу мяса черепахи у тхайских народов Вьетнама объясняется не только тем, что Мать-Черепаха научила людей строить дома с крышей в форме выпуклого панциря, но и была постоянной защитницей людей перед божествами и духами. У всех мео (мяо) принято вешать у входа в дом панцирь черепахи для защиты людей, домашнего скота и птицы. Строго соблюдается запрет на употребление в пищу мяса черепахи. В Китае бытовало поверье, будто черепаха обладает даром предсказания (отсюда и обычай гадать по узорам ее панциря).

Считалось, что черепаха защищает от огня и войны. В Японии, например, черепаха вместе с сосной символизировали бессмертие. В Индии давно обратили внимание на способность черепахи молниеносно прятаться в своем панцире. Поэтому ее считают здесь символом медитации и духовной сосредоточенности. В мифологических представлениях Древней Индии с черепахой соотносится основание земли.

В прозе Ю. Юсуфи удивительно совмещаются разные времена и пространства, где «оборточничество» его мифологических персонажей составляет мистическую основу бытия («Рашк» («Ревность»). Сюжет рассказа – легенды «Рашк» («Ревность») Ю.Юсуфи напоминает негативное отношение к черепахе, как в народном китайском поверье, согласно которому существуют черепахи только женского рода, вынужденные спариваться со змеями и лишенные какого бы то ни было чувства стыда и продолжает традиция изображения животных в таджикской литературе, Природа для писателя насыщена философией: человек слит с природой, каждое событие его жизни - рождение, смерть, любовь - так или иначе связаны с природой. Приближение к так называемым пограничным ситуациям заставляет человека по-новому взглянуть на мир, приблизиться к

постижению вселенских тайн, понять смысл слияния с природой в единое целое и физически ощутить себя частью великого космического всеединства.

Ю.Юсуфи одарил женской красотой: «Дар он замони дур Сангпушт холо санг бар пушт надошт, чехраи раънову болои зебо ва дастони чобуку пойҳои сабук дошт ...» // «В те времена Черепаха не носила панцирь, ее лицо было красиво, стан тонкий, пальцы на руках гибкие, а походка легкая...».

Писатель одаряет Черепаху человеческим чувством – завистью, ревностью. Однако в данном случае эта ревность направлена в сторону Человека: «... ammo аз чӣ буд, ки пас аз ин фармони Худованд нисбат ба Одам дар дил кина бардошт. Сангпушти бадбахтро оташи рашк аз дил часту бар чигар нишаст; аз он шаш дарахт низ яктой мева канд, дар анбонаш афганд, сипас самари Анӯша дар даст ба сӯйи Одам рафт» // «...но почему – то после этого приказа Всывышнего невлюбила она Человека. Несчастной Черепахой овладела зависть: она сорвала плоды и из остальных шести деревьев, затем с плодами счастья в руках направилась к Человеку».

Данное описание включает в себе всю существующую картину мира, правила поведения, представления о добре и зле и объясняют первопричину событий, наставляя человека в его жизненном пути, отвечая на извечные вопросы.

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, обладающими конкретными чертами внешности, характера, собственными именами.

В его рассказах, которые, по праву, можно назвать мифопритчевой прозой, олицетворенные и «очеловеченные» персонажи, характерные для мифов, имеют антропоморфный (человекообразный) облик: «Дар он замони дур Сангпушт холо санг бар пушт надошт, чехраи раънову болои 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 ширинаш оҳиста-оҳиста роҳ бар дили ҷавон ёфт» // «У Змеи тогда были красивые ноги, прекрасные руки, приятную речь и именно этой сладкой речью она смогла постепенно найти путь в сердце юноши».

Заметим, что многие верования в сознание людей входят через мифические образы, однако, социальные изменения, которые происходят в современном обществе, значительно меняют отношение к ним. Более того, люди, овладевая природой, вырабатывают такие способы удовлетворения своих потребностей, которые не нуждаются в дополнении магической операцией, в итоге - люди начинают по-иному воспринимать окружающий мир. Однако, мир не стоит на одном месте – человек относится к нему уже как внешняя сила, природа постепенно лишается таинственности.

Судя по названиям этих мифопритч природные явления в них обладают человеческим чувствами. В рассказе «Макр» («Коварсто») главным героем является Человек, который долгое время жил, не зная забот. Он не знал о существовании смерти, старости, болезни. У человека была возможность продлить свою молодость - как только морщины и кожа становилась теряет упругость, человек на рассвете шел к берегу реки, входил в воду, и словно старую одежду сбрасывал с себя дряблую кожу. Он выходил из воды свежим, помолодевшим, полон сил. Но делать это он должен был сделать так, чтобы при выходе из воды никто не мог увидеть его обнаженное тело. Однако, в природе есть такое чувство коварство – оно присуще не только людям, но и всему живому на земле. В рассказе символом коварства явилась змея, которая пыталась отобрать это привилегии человека. Она жила недалеко от человека - матери с сыном. Зависть не давала ей жить спокойно – ей тоже хотелось иметь возможность возвращать свою молодость тогда, когда того захочет она сама и таким образом избежать старости, болезни и смерти. Коварная звезда день и ночь думала о том, как забрать у Человека такую

привилегию, убить его. Змея располагалась по ночам подальше от хижины Человека и, глядя в небо, не отрывая взгляда от Млечного пути, искала пути достижения своей цели.

Для прозы Юсуфи характерно изображение основ человеческого и природного бытия: коварство, зависть, любовь, характерные для прозы русских писателей XX века - А. Платонова, М. Булгакова, Л. Петрушевской, ВВ. Пелевина и др. Введение в рассказ образ матери и сына имеет психологическую основу. Следует отметить, что один из основоположников «теории архетипов» К. Юнг подчеркивал символический характер образа матери, он выражает вечную бессмертную стихию: «Дар қаронаи рӯди Арванд модаре бо писар зиндагӣ мекард» // «У берегов Арванда жили мать и сын».

В прозе Ю. Юсуфи все природные негативные чувства принадлежат женским образам – образ женщины, заигрывающей с пауком, образ черепахи, недонесшей человеку плод бессмертия, образ змеи, завидующей человеку. Получается, именно женщина в пространстве его мифологем наделена необыкновенной человеческой способностью двойственности.

Как выходит по рассказу «Коварство» в те дни, когда Змея была увлечена поиском возможности, юноша только начинал достигать совершенства и его горячий взгляд выдавал о его беспокойных желаниях. Предусмотрительная Змея поняла это сразу и решила использовать состояние юноши. Коварная Змея знала, что подходит то время, когда мать должна идти к берегу реки. Женщина усердно старалась скрыть это, но не ведал, что недоброжелательная соседка постоянно следит за ней. В то утро, когда женщина должна была идти на берег реки, Змея торопливо приползла к изголовью юноши. В этот великолепный рассвет мир казался таинственным и прекрасным, сердце заполняла радость. В тот миг, когда юноша почувствовал это, мать уже скинула с себя дряблую кожу и как восемнадцатилетняя красавица вышла из воды:

«Чақаҳои об монанди *донаҳои гавҳар* аз синаву соиду *ронҳои мрамаринаш* лағжида, *дона-дона рӯйи гулу сабзаҳо* меафтод. *Зебоии сапедадам* пеши шукӯҳи баланди тани бараҳнаи зан ҳеч шуд, тобиши ниғаҳсӯзи пайкари оболуд ҷавонро девона намуд. Мор инро дарёфту гуфт:

- Ин аст он об, ки метавонад оташи дилатро биншонад. Бигир ўро!

Осмон бар сари модар *фурӯ омад*, ҷавон ба ҳеч рӯ қабул надошт, ки ин олиҳаи якто модари пиру фаргути ў буд. Дурӯғу Макру Ҷилаву Шаҳват чашмони писарро кӯр карда буд. Агар модар чанде дигар дер мекард, пайдо буд, ки писар дар кори таҷовуз диранг намекард. Зан зуд бозпас ба об даромад, *пӯсти пажмурдаву хазонгаштара аз нав ба бар кард*, ба ранги пешин омад. Ва аз он рӯз ба пас Марг ба таври ҷовидон ба Одам ҳамроҳ гашт» // «Капли воды, словно жемчужины, сползали с ее словно мраморной груди, предплечий, бедер, и каплями падали на цветы и зелень. Сияние рассвета было ничто перед величием ее ровного стана и обнаженного тела, блеск ее горячего взгляда свел юношу с ума. Змея заметила это и сказала:

- Вот она, та вода, которая погасит огонь твоего сердца. Возьми ее!

Земля ушла из-под ног матери, юноша никак не осознавал, что эта прекрасная красавица - его старая, дряхлая мать. Ложь, Коварство и Похоть ослепили юношу. Еще бы немного и сын был готов, посягнул на честь матери. Женщина торопливо вошла обратно в воду, накинула на себя свою дряхлую, постаревшую кожу, и вышла из воды в старом обличье. И с тех пор Смерть стала постоянной спутницей Человека».

Змея является важным символом почти во всех культурах мира. С одной стороны, образ змеи связан со смертью (ядовитость змей), с другой — он символизирует возрождение, мудрость и могущество (сбрасывание кожи, лечебные свойства яда). Символ Змеи — традиционный символ мудрости и могущества. В мифах и легендах стран Древнего Востока нашли отражение отголоски культа змей, часто связанного с водной стихией. В восточной мифологии границы между змеями и драконами часто размыты. Если же змея выступает как самостоятельный символ, она может олицетворять негативное начало.

Сюжет рассказа «Макр» («Коварство») похож на сюжет из греческого мифа о чудесном средстве, которое Зевс подарил людям. Оно могло вернуть человеку молодость. Однако люди не захотели сами нести этот бесценный дар и положили его на осла, который отдал его змее. С тех пор люди несут тяжелое бремя старости, а змеи наслаждаются вечной молодостью, как и в рассказе, Юсуфи: «Мор пирӯз омад; инак вай соли як бор пӯсташро дигар мекунад ва аз будани Пириву Бемориву Марг андеша намекунад. Аммо барои ин гуноҳ Худо ўро аз пову дасту забон маҳрум сохт ва бадтар аз ин хама меҳрашро аз дили Одам берун андохт» // «*Змея ликовала*; итак, с тех пор раз

в году она сбрасывает старую кожу и не думает о Старости, Болезни и Смерти. Но за этот грех Бог лишил ее ног, рук и речи, и еще больше полюбил Человека».

В мифопритче «Ишқпечон» («Лиана») писатель наделяют богов человеческими качествами, одновременно, подчёркивая их могущество и превосходство над смертными: «Дар оғози кор чунин рафта буд, ки худоён аз осмон назди одамон фуруд меомаданд, чанд гоҳу чанд моҳ ҳамроҳи онҳо мегаштанд ва бозпас ба ҷойгоҳи худ ба фалаки атлас бармегаштанд. Дар он рӯзгорон худоён зуд-зуд пазмони рӯи Одам мешуданд» // «Вначале было так, что боги спускались с небес к людям и долгими временами, месяцами жили, ходили рядом с ними и потом обратно возвращались к себе – в небесную гладь. В те времена боги часто скучали по Человеку».

Он рассказывают о трогательных отношениях богов и людей: «Одам низ мехост бар осмонҳо равад, бар ҷойгоҳи фалакнишинон расад, аз будубошашон оғаҳ шавад, аммо ўро чун худоён дасти дарозу боли парвоз набуд, ҳама хостаҳои дилаш ичро намешуд; Одам аламзада буд» // «И Человек тоже хотел в небеса, дойти до того места, где сидят небесные светила, узнать об их жизни, но так как боги не дали ему длинных рук и крылья, он не мог делать всего того, что хотел; Человек был раздосадован». Сюжет рассказа о том, что в те времена Лиана росла в Небесах, в красивых божьих садах, и каждый день, когда боги уходили в сторону Земли, ее одолевало, любопытство и она взбиралась, высоко в пространство и очень низко склоняясь.

Таким образом, это любопытное растение хотело узнать почему жители поднебесья спускаются вниз, склоняясь очень низко, то с Небес до Земли дорога была дальняя и Лиана даже сто лет не смогла, была одолеть ее, чтобы дойти до жилища Человека. Как-то раз Лиана поделилась своей досадой с одним из жителей Небес, что, мол, долгие годы нахожусь в услужении перед вами, украшаю ваше пристанище своим прекрасным видом и радую вас

своим ароматом, но вы никогда не берете меня с собой на Землю, чтобы я могла посмотреть на человека, посидела с ним. Тот, с кем поделилась Лиана, пожалел ее и однажды взял ее с собой. Началось совместное проживание богов и людей. Однажды жители Земли полные давних обид к жителям Небес, подняли восстание и прогнали их из своего края, создали свои деревянных и глиняных богов. Небесные Боги навсегда покинули Землю и в этот момент забыли о Лиане. Теперь, когда красивое растение узнало суть Человека, раскаявшись в содеянном, каждый раз увидев любую опору, цепляясь в него, неистово стремится вверх к Небесам, чтобы вернуться обратно в свой дом и пристанище.

Данный рассказ носит философский характер, а иными словами, не имеет единого правильного выхода из той или иной ситуации. В этом случае, автор рассказывает фантастические истории, олицетворяющие реальную картину. Прочитав этот рассказ, читатель подсознательно будет понимать, что, возможно, автора подтолкнуло к написанию такого рассказа нечто из личного опыта. Можно описать это изложение в виде эпитета «хорошо там, где нас нет». Если более подробно рассмотреть поведение богов, не позволявших прекрасной и нетронутой Лиане спуститься на землю к людям, то можно сделать вывод, что всезнающие величайшие заведомо знали истинное положение там – внизу.

Совсем неспроста выбрана именно Лиана в так называемой «главной роли», она представляет собой нежное создание, именно женского рода – это говорит о тонкой душевной составляющей автора. Стоит также отметить, как детально и логично подобран образ лианы, автор использовал даже ее редкий природный образ и особенность – обхватывать своими ветвями все вокруг. Казалось бы, такое красивое зрелище процветания лианы было интерпретировано с неистовым рвением, вернуться назад – на небо, и никогда больше не вернуться на землю.

В рассказе «Астаранг» писатель рассказывает о любви человека к Всевышнему, о двух влюбленных, которые не признавали земных «глиняных

и деревянных богов», которые появились на Земле после ухода Небесных богов, «дигар ҳар деҳаву ҳар кӯчаву ҳар хона худои худро дошт. Ва ин худоёни бешумор ба гунае бемеҳру худхоҳ буданд, ки барои хидмате андак подоши бузург мехостанд. Одам бо сарафгандагии гӯшношунуд ҳар хостаи онҳоро иҷро менамуд» // «и теперь в каждой деревне, в каждом доме были свои боги. И эти боги были настолько бездушными, что за каждую проявленную заботу желали огромных вознаграждений. Человек с невиданным рвением старался исполнить их желания». Писатель использует миф о женьшени, для того чтобы раскрыть человеческую слабость верить коллективному.

Слабость человека часто заключается в том, что он может слепо верить тому, что навязано ему толпой. Исключая индивидуальное, люди порой готовы погубить тех, кто с ними не согласны. О женщине в мифологии различных народов существует немало легенд, особенно на Востоке. Например, есть легенда о том, что жил на свете добрый рыцарь по имени Жень Шень, которому пришлось сражаться с возлюбленным своей сестры. Его сестра Луи Ла горько оплакивала погибшего в этом бою брата, и там, где падали ее слезы, выросло невиданное растение - жень шень, обладающее таинственной силой жизни. Цветы и растения, пусть даже вымышленные, такие как астаранг, - важные элементы в мифологических Ю. Юсуфи, они помогают показать любовь и подлость людей. Рассказ раскрывает мораль нашей жизни. Отношение влюбленных к жизни в рассказе говорит о том, что человек может выстроить свою жизнь самостоятельно:

«Дар кишвари Рӯдҳои Бузург расм буд, ки барои шодии яке аз он худоҳо - олиҳа Рут - шаби чордаҳи ҳар моҳ зеботарин духтар дар оташ афканда мешуд. Ин бедоди Рут то ба ҷоёе расида буд, ки дар паҳнаи Рӯдҳои Бузург як духтари зебо пайдо кардан коре душвор шуда буд. Ва дар деҳе аз деҳаҳои ин кишвари дур духтараку писараке ба сар мебуданд, ки ба худоҳои сохтаи одам рӯи ниёз намебуданд, Офаридгори ягонаро мепарастиданд. Ин ду тан саҳт дилдодаи якдигар буданд, ишқи он чунон буд, ки дилбохтагони пасини ҷаҳон як зарра аз он бӯ набурда буданд. Духтарак Асита ном дошт, писарак Рованг. Ва рӯзе шуд, ки Рут то ба Аситаи зебо низ раҳ бурд»

// «В стране Великих Рек существовала традиция - во имя благословения одного из таких богов – ее величества Рут, в четырнадцатую ночь каждого месяца

люди предавали огню на самую красивую девушку. Эта жестокость Рут дошла до того, что в округе Великих Рек стало трудно найти хотя бы одну красивую девушку. В одном из сел этой далекой страны жили мальчик и девочка, которые не верили в созданные человеком богом, они поклонялись Единственному Создателю. Они безумно были преданны друг другу, это была невиданная любовь. Девочку звали Асита, юношу Рованг. И настал день, когда Рут обратил свой взор на красавицу Аситу».

Люди не знали, что эти влюблённые не верили в созданные человеком богов, они поклонялись Единственному Создателю и в тот миг, когда огненные языки поднялись высоко, влюбленные бросились в объятия друг друга и обратились к небесам: «-Ай Худои Бузургу мехрубон! Моро аз чанги чоҳилон бистону ба гулаке зебо мубаддал гардон!

Ҳамон дам Аситаву Рованг то гулӯ бар замин фуру рафтанд, сарҳашон ба рустание мубаддал гашт ва ҳамон замон гул кард. Пас аз ин рӯйдоди бузург Рут оҳиста-оҳиста фаромӯш шуд. Одамон боз ба Худои Осмон рӯ оварданд ва он рустании зеборо, ки решааш монанд ба зану марди баҳампечида аст, Астаранг ном карданд. Астаранг ҳама дардҳои одамро шифо мебахшад, ба ӯ нерӯи ҷавонӣ медиҳад, аммо ин хосиятро он гоҳ дорад, ки дар шаби моҳи чордаҳ ба ҳангоми оромии номаҳдуд аз хок берун оварда шавад» // «- Эй, Всемогущий, милостивый Бог! Спаси нас от жестоких людских войн и обрати в красивый цветок!

В ту же минуту Асита и Рованг по горло утонули вглубь земли, их головы превратились в растение, которое в тот же миг расцвело. После такого великого события Рут постепенно была предана забвению. Люди опять обратились к Небесному Богу, а тому растению, корни которого были похожи на обнимающих мужчину и женщину, дали имя Астаранг. Астаранг лечит все человеческие болезни, дарит ему молодость, но эти свойства приобретают силу только тогда, когда оно выкапывается из земли в глубокое полнолуние».

Проанализировав мифологопритческую прозу Юнуса Юсуфи мы пришли к выводу, что писатель посредством природных явлений создает множество мелких историй, каждая из которых содержит красивую тайну о

любви, разочарованиях, надежде и безнадежности, верности, подлости и другие чувства, свойственной человеческой природе, откуда пошли названия самых красивых цветов и растений. Таким образом, в произведениях Ю.Юсуфи герои живут определенным обществом, которые имеет свои правила и законы. Часто описуемое подчиняется религиозному сознанию и служит примером подражания для человека.

Писатель использует устойчивые выражения, в которых одним из компонентов является слово «небесные боги» или «любовь», «коварство», «зависть», «земные боги». 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.). Рассказы Ю.Юсуфи выражают мироощущение, мировосприятие, миропонимание людей. Интерпретация природы в его произведениях претендует на разрешение вечных загадок жизни и смерти, на которые не может претендовать наука.

Таким образом, природа в творчестве таджикских писателей XX вв. способствует созданию лирической атмосферы, создаёт местный колорит, создаёт фон, определяющий место и время действия; создает психологический накал эмоций, раскрывает характер героя, подчёркивает или оттеняет душевное состояние персонажей.

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

ВЫВОДЫ ВТОРОЙ ГЛАВЫ

Анализ теоретического материала показал, что пейзаж по своему характеру полуфункционален и в художественном тексте наряду с изменением ритма повествования, обозначением места и времени действия, национального, идейно-художественного, психологического, лиро-эпического обрамления, сюжетной мотивировки или средства развития действия, создания необходимого автору колорита, выражения авторской оценочности и текстообразующей функции, может выполнять эстетическую функцию.

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.

Таким образом, динамичное развитие философии природы в XX веке и ее эволюция показали, что в сознании человека конца XX столетия произошли значительные перемены, и в литературе ярко отразился переход от рационального взгляда на природу к иррациональному. Данный процесс осуществлялся плавно и многопланово, и в литературе рубежа веков можно отметить сосуществование и взаимопроникновение различных тенденций в изображении природы.

Художественные открытия в произведениях таджикской литературы конца XX в. оказали огромное влияние на развитие таджикской литературы начала XXI в. Философия и поэтика пейзажа приобрела большое значение в раскрытии творческого своеобразия писателя. Писатели XX века в своих произведениях показывают, какими должны быть отношения человека в бурный век научно-технической революции к природе. Природа для писателей - не просто среда обитания, в их представлениях природа для

писателя источник вдохновения и художественных замыслов. Некогда увиденные, прочувствованные, а затем преобразованные авторским воображением картины природы органично вписывались в ткань его произведений, служат основой многих сюжетов, участвуют в раскрытии характеров персонажей, вносят в его прозу жизненную достоверность и придают произведениям особый, неповторимо художественный и эмоциональный колорит.

В ходе исследования творчества Абдулхамида Самада выяснилось, мы обнаружили, что писатель, создавая социально ориентированные произведения, никогда не теряет связь с природой. В его произведениях природа приобретает новый смысл. Обращают на себя внимания названия рассказов, («Бахори гуристон» («Весна на кладбище»), «Моҳи хомпаз» («Новолуние»), «Чигарсўхта»: («Страдания»), «Талош» («Тяжба»), которые напрямую сообщают о главной теме рассказа и о том, какую функцию должна нести природа в данном тексте.

Рассказы А. Самада богаты эпитетами, сравнениями, аллегориями, параллелизмами и т.д. В рассказах писателя краски природы чаще всего выступали в качестве символов, сравнений, эпитетов, развивают сюжет, отражая основную идею произведения и выражает эстетическую, социальную, философскую позицию автора. 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. Природа для автора является источником вдохновения, через нее он передает свои мысли о жизни, бытие, пытаясь донести читателю о том, что человек не вечен и всегда зависит от природы. Она в произведениях не только фон, но и герой, соперничающий, отражающий чувства других героев рассказа.

Пейзаж в описании А. Самада имеет психологическую наполненность, писатель придает объектам природы индивидуальную лирическую окраску в соответствии с духом своего народа. Одной из главных функций пейзажа в творчестве А. Самада – это его способность участвовать раскрывать внутренний мир человека. В его рассказах природные явления создают прекрасный фон развития действия. Безусловно, для выражения идеи данная функция является вспомогательной, однако именно она помогает автору создать целостное и законченное произведение, сделав эти явления главным композиционным и связующим элементом.

Основной прием описания природы у А. Самада – сравнение с природными явлениями, которые помогают раскрыть состояние героев, проникнуть в их внутренний воображаемый мир. 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. Сравнения человека и его состояния с природными красками писателем использовано им для того, чтобы показать принадлежность людей природе, чувство единения с ней. Через природу писатель разговаривает со своим читателем, автор рассказывает, что природа – это часть мира людей и воспринимается именно в таком контексте.

В таджикской литературе XX – XXI веков таджикские прозаики философски осмысливают мир, понимая ее как уникальную целостность, составной частью которой является человек.

Рассказы Бахманьёра повествуют о трудном быте простого народа, сельских жителей, с их бедами и радостями. Весь сборник пронизан лиризмом и любовью автора к своему народу, к его обычаям и традициям, полон описанием переживаний и чаяний обычных сельчан, о которых автор повествует с некоторой грустью и легкой иронией. Писатель заставляет читателя ясно увидеть сложные взаимоотношения людей, понять и ощутить

землю, на которой они живут, во всей ее яркой и сочной красоте. Бахманьёр – мастер современного рассказа, отличающийся особым поэтическим видением мира, мастерством словотворца. Сармадех - выдуманное автором селение, которого нет на карте. Но для писателя это селение - пространство, космос, в котором он чувствует себя особенно комфортно, и каждый уголок которого он любит и знает. Сармадех - это та точка опоры, с которой Поэт-мыслитель смотрит на мир. И этот мир, созданный его воображением, - мир метафорический. Рассказы писателя привлекли к себе необычным, неповторимым, богатым поэтическим языком, изобразительностью и умением точно описывать увиденное и на нескольких страницах создать совершенное, целостное произведение, чудесным образом сгруппировать обстоятельства и создать живые, осязаемые, захватывающие образы, очертив их несколькими штрихами, столь легкими и искусными, что трудно понять, как ему удастся добиться подобной реалистичности такими, простыми, на первый взгляд, средствами. Бахманьёр дал пейзажу новое содержание и форму: обогатил его новыми образами и ощущениями, внес что-то таинственное, тревожное, грустное, невыразимое, необъяснимо прекрасное.

Образы природы являются одним из важнейших идейно-смысловых центров в произведениях многих таджикских писателей. Рассказы Юнуса Юсуфи, где героями становится животный мир, природные явления, фактически, в таджикском литературоведении не получали своего жанрового определения. Природа у Юсуфи изображена в тесной соотнесенности с человеком, где через сравнения нарисованные пейзажные образы предельно человекообразны, что свидетельствует о приобщенности сознания писателя к мифу. Его сравнения, сопоставления и противопоставления отсылают нас к мифологическим и архетипическим образам, способствуя тем самым, символизации образов природы. Для Юсуфи природа является основной формой постижения им мира - основной прием, использованный им в своем творчестве прием олицетворения, также он часто использует устойчивые

выражения, в которых одним из компонентов является слово «небесные боги» или «любовь», «коварство», «зависть», «земные боги».

Изучение творчества Ю.Юсуфи могло бы быть актуально для таджикской фольклористики. Его мифологические рассказы представляют собой бесценный материал об особенностях мировоззрения, раскрывает универсальные взгляды на зарождение жизни, возникновение людей, животных, Вселенной, проблем смерти и т. д. В своих рассказах писатель пытается решить вечную загадку человечества – добра и зла.

Таким образом, природа в творчестве таджикских писателей XX вв. способствует созданию лирической атмосферы, создаёт местный колорит, создаёт фон, определяющий место и время действия; создает психологический накал эмоций, раскрывает характер героя, подчёркивает или оттеняет душевное состояние персонажей.

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

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертация посвящена изучению художественного отражения природы в таджикской прозе XX – рубежа XXI вв.

Результаты проведенного нами анализа прозы таджикских писателей - С. Айни, Дж. Икрами, С. Улугзода, Бахманьёра, Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Юнуса Юсуфи позволяют сделать некоторые частные выводы, представляющие интерес для нашего исследования:

Природные картины в литературе XX века раскрывается на фоне стремительного движения, не теряя объективность изображения, поэтичность и, оставаясь прекрасным средством выражения человеческих чувств. Пейзаж в художественном произведении выполняет различные стилистические, тематические, идейные функции в зависимости от замысла автора произведения.

Пейзаж в художественном произведении имеет определённые функции, и зависят они, прежде всего, от жанра, стиля, композиционных особенностей. Также в зависимости от содержания пейзаж может иметь самостоятельное значение. В итоге рассмотрения данного вопроса можно сказать, что основная функция пейзажа - способствовать выражению эмоций и настроений героя, быть частью изображаемой картины, обстановки, пояснять суть происходящих событий. Сказанное позволяет заключить, что пейзаж в художественном произведении всегда является средством воплощения авторского мироощущения.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что тема пейзажа привлекает внимание исследователей изменчивостью характера – принято считать, что пейзаж стал обладать эмоционально-психологической значимостью только в современной литературе. Заслуживает быть отмеченным, что сегодня немало произведений, где появляется новый тип пейзажа - урбанистический, т.е.

городской. Примеры его мы можем найти, к примеру, в рассказах А. Самада (рассказ «Тяжба») и др.

В зависимости от функций, о пейзаже можно говорить, как о фоне, об эмоциональном пейзаже и пейзаже психологическом. В связи с ролью пейзажа в художественном мире произведения исследователи выделяют следующие функции картин природы: обозначение места действия, создание определённой атмосферы, раскрытие характера героя. В качестве элемента художественного пространства пейзаж участвует в создании образа хронотопа.

В итоге рассмотрения данного вопроса можно сказать, что каждый писатель имеет свой особый специфический природный мир, свою форму пейзажа, выражающее его индивидуально-нравственное видение на природу. Природа в творчестве таджикских писателей отражает любовь к родине, к родной природе - эти понятия для них нерасторжимые и в их произведениях слиты воедино. Картины природы, впитанные их сознанием, преломились у них в художественном мире образом Родины и вылились в прекрасное пейзажное описание.

В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил заключить, что:

Основную роль в идейном развитии таджикской литературы нового периода сыграли события 1917 г. XX века. В произведениях этого периода высока была роль деталей пейзажа родного края, он выступал как необходимый фон, с помощью которого раскрывалась конкретная жизненная проблема. Писатели стали обращать пристальное внимание природным деталям, как изобразительно-выразительных средств, иногда именно эти детали принимали метафорический образ или символический характер. Особенно, как и в классической литературе распространённым был прием сравнения. Такое богатое иносказание можно наблюдать в творчестве первых метров литературы того периода - Садриддина Айни, Сотима Улугзода, Джалола Икрами. В их творчестве символом новой действительности

становится самое высокое движение природных сил, которая придает душевные силы, помогает раскрыть внутренний мир, является источником вдохновения, и безусловно, у каждого из них природа имела свой облик, свое лицо, свое место и роль в творчестве и в искусстве.

Вторая половина XX века резко сместила акценты, поставив человечество перед необходимостью пересмотреть основы своих взаимоотношений с природой. Таджикская литература конца XX века интуитивно почувствовала трагедию разрыва человека с природой, что ярко выражено в творчестве Саттора Турсуна, Абдухамида Самада, Бахманьёра, Юнуса Юсуфи и др. В их творчестве, как и в творчестве писателей первой половины XX века, природа не была обычным фоном действия, она была самостоятельным, эмоциональным участником действий.

Развивая концепцию ученых о том, что пейзаж является одним из компонентов художественного текста, без которого невозможно понять философский и нравственный смысл художественного произведения можно сделать вывод, что именно в пейзаж заложен весь философский и нравственный смысл художественного произведения. Наряду с диалогами, монологами и полилогами, пейзаж раскрывает истинные мотивы поступков героя произведения, его мироотношение.

Анализируя содержательный, мотивационный и идейно-тематические аспекты художественного отражения природы в таджикской прозе, мы приходим к выводу о необходимости подчеркнуть, что пейзаж помогает писателю глубже, четче показать эмоциональное состояние героев, психологический фон повествования и т.д. Важно учесть и то, что в соответствии с изменениями, происходящими в обществе, меняется и отношение к изображению природы, это можно увидеть, сравнив произведения, написанные во времена строительства советской власти и в период приобретения независимости. В произведениях, написанные в 40-50-е годы прошлого столетия, как правило, природа носит идейный характер, отношение писателей к ней было более «суховатым», немногословным. На

рубеже XX – XXI вв. отношение к описанию природы значительно меняется, здесь природа - спутник человека, его собеседник.

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. В своем описании С. Айни использует различные стилистические средства, которые делают описание красочным, выразительным – 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, предмету.

Ученые выделяют несколько классификаций пейзажа, которые рассмотрены и приведены в некоторую систему в работах К.К. Арсеньева, В.Ф. Саводника, Е.Н. Купреяновой, В.А. Никольского, И.В. Страхова, Б.Е. Галанова, и др. Существующие 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.

В исследовании мы придерживаемся мнения, что пейзаж может входить в содержание произведения как часть национальной и социальной действительности, которую изображает писатель. Пейзаж усиливает эмоциональное звучание произведения и углубляет его идейное содержание, способствуя раскрытию основной мысли писателя в романе «Фирдоуси» Сотима Улугзода, где характер пейзажа менялся в зависимости от творческого настроения героя романа. Пейзаж в романе является одним из

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.

В художественном тексте, посвященном творчеству, по праву названном филологическим романом природа олицетворялась 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 свободлюбивых порывов и устремлений поэта Фирдоуси. Одним из сквозных образов творчества Улугзода является образ сада - символ добра, красоты, человечности, осмысленности существования. Автор не только описывает пейзажи, но и ставит вопрос: что в человеке есть такое, что несет за собой губительные для природы изменения?

В результате изучения различных источников мы пришли к выводу, что во второй половине XX века отношение художников к природе заметно эволюционировало. Природные картины в их прозе отражала общие изменения художественного вкуса, их новое видение природы. В романе Саттора Турсуна «Три дня одной весны» пейзаж выражает высокие свободлюбивые стремления, где каждая деталь выполняет изобразительно-выразительную функцию. Пейзажные зарисовки в его романе приобретают особое идейно-эстетическое значение. Тонко и проникновенно изображает Саттор Турсун родную природу. Все пейзажи в романе соотнесены с человеком, с течением жизни. Своей красотой они оттеняют душевный мир героев, охваченных высокими стремлениями и светлыми чувствами, а также несовершенство человеческого бытия и людскую жестокость. Писатель подмечает моменты, когда восприятие природы героями становится особенно острым. Пейзажи в романе – не застывшие картины, они полны динамики. Писатель фиксирует изменения, происходящие в природе,

переходы от дня к ночи, от зимы к весне. Жизнь людей и жизнь природы тесно связаны между собой. Художник призывает природу к участию в жизни его героев, их размышлений, стремлений, чаяний. Пейзаж в его романе 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. 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. Так, в романе «Три дня одной весны» С. Турсуна важными природными образами являются стихия воды, земли и огня, которые являются символом истока всей жизни на земле.

Абдулхамид Самад, создавая социально ориентированные произведения, никогда не теряет связь с природой. В его произведениях природа приобретает новый смысл («Баҳори гуристон» («Весна на кладбище»), «Моҳи хомпаз» («Новолуние»), «Цигарсӯхта»: («Страдания»), «Талош» («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. Его произведения привлекают таджикских читателей своим утонченным стилем, прекрасным использованием богатого ресурса таджикского языка, тончайшими метафорами, глубоким смыслом, встроенных им поговорок и пословиц, которые весьма точно и к месту использованы писателем в его произведениях. 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. 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.

Бахманьёр – выдающийся таджикский писатель, мастер современного рассказа, известный далеко за пределами Таджикистана. Писатель заставляет читателя ясно увидеть не только быт и житейские привычки людей, но и их сложные взаимоотношения, понять и ощутить землю, на которой они живут, во всей ее яркой и сочной красоте. Писатель использует красивые сравнения-метафоры, показывающие сопричастность человека к природе. Писатель философски размышляет над проблемой разлада человека с природой, который понимает, что скоротечное существование человека, по его мнению, в природе осуществляется гармония вечности и цельности. Природа в творчестве писателя – это явление чуткое к человеческому, способное к состраданию. Окружающий мир для Бахманьёра – это естественная среда национальной жизни, наблюдаемая изнутри, в тесных соприкосновениях с человеком. Описание природных явлений у Бахманьёра служит задаче повышения экспрессивности описаний, где герои предстают в тесной взаимосвязи с отдельными явлениями и стихиями природы.

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. Такое определение раскрывает жанровые особенности притчи. Рассказы Юсуфи метафоричностью, символикой 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, мифопритчевая проза, /притчевость.

Природа у Юсуфи изображена в тесной соотнесенности с человеком, где через сравнения нарисованы пейзажные образы предельно человекообразны, что свидетельствует о приобщенности сознания писателя к мифу. 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.

Проанализировав мифологопритчевую прозу Юнуса Юсуфи мы пришли к выводу, что писатель посредством природных явлений создает множество мелких историй, каждая из которых содержит красивую тайну о любви, разочарованиях, надежде и безнадежности, верности, подлости и другие чувства, свойственной человеческой природе, откуда пошли названия самых красивых цветов и растений. Таким образом, в произведениях Ю. Юсуфи герои живут определенным обществом, которые имеет свои правила и законы. Часто описуемое подчиняется религиозному сознанию и служит примером подражания для человека. Писатель использует устойчивые выражения, в которых одним из компонентов является слово «небесные боги» или «любовь», «коварство», «зависть», «земные боги».

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.). Рассказы Ю. Юсуфи выражают мироощущение, мировосприятие, миропонимание людей. Интерпретация природы в его произведениях претендует на разрешение вечных загадок жизни и смерти, на которые не может претендовать наука.

Таким образом, в нашем исследовании при анализе образа природы в литературном произведении задействованы труды теоретического и прикладного характера, привлечены результаты изысканий ведущих теоретиков литературы, изучен и проанализирован богатейший монографический опыт изучения природы в литературном произведении. В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил заключить, что природа в творчестве таджикских писателей XX вв. способствует созданию лирической атмосферы, создаёт местный колорит, создаёт фон, определяющий место и время действия; создает психологический накал эмоций, раскрывает характер героя, подчёркивает или оттеняет душевное состояние персонажей. На рубеже XX и XXI вв. природа в таджикской прозе становится источником философских рассуждений писателя; является призмой и способом видения мира, когда границы между природным и человеческим миром размываются; служит средством характеристики социальных условий жизни.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная литература

1. Абдуррахман Джами. Произведения: – Т. 5 (Лейли и Меджнун, Книга мудрости Искандара: Поэмы). Подготовил к печати А. Афсахзад / А.Джами. – Душанбе: Адиб, 1988. – 384 с.
2. Абдуллах, Хатифи. Лейли и Меджнун: / Поэма / Подготовил к печати С. Абсаль, Дар благородным: Поэмы) / Подготовили к печати К. Айни, А. Абдуррахман Джами. Произведения: – Т. 4 (Четки праведных, Юсуф и Зулейха: Поэмы) /Подготовили к печати
3. Ахрари, М. Мамедова / А. Джами. – Душанбе: Адиб, 1988. – 384 с.
3. Айни, С. Смерть ростовщика [Текст]: Повести: Пер. с тадж. - Сталинабад: Таджикгосиздат, 1952. - 255 с.
4. Айни, С. Собрание сочинений [Текст]: В 6 т.: Пер. с тадж. / [Ред. коллегия: К. С. Айни и др.]; [Вступ. статьи М. Асимова и И. Брагинского]. - М.: Худож. лит., 1971. - Т. 1: О моей жизни. Т. 1: Дохунда: Роман. - 1971. - 510 с.
5. Айни, С. Дохунда [Текст]: Роман / Пер. с тадж. О. Эрберга; Ч.,2. – Сталинобод.: Нашриёти Давлатии Тоҷикистон, 1960. - 475 с.
6. Айтматов, Ч.Т. Собрание сочинений: в 3-х т.–Т. 1. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 607 с.
7. Бахори, А. На закате красоты. Пер. Тахмины Эмин. Ежегодный альманах «Литературный Таджикистан»: Союз писателей Таджикистан, 2022, № 4, С. 19-26.
8. Бахманьёр. Жили-были в Сармаддехе...Рассказы. Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», 2014. – 228 с.

9. Бахманьёр. Монолог старухи Осуды. В кн.: Жили-были в Сармаддехе...Рассказы. Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», 2014. – 228 с.
- 10.Бахманьёр. Дым скорби. В кн.: Жили-были в Сармаддехе...Рассказы. Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», 2014. – 228 с.
- 11.Бахманьёр. Песнь идущего в петлю. В кн.: Жили-были в Сармаддехе...Рассказы. Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», 2014. – 228 с.
- 12.Бахманьёр. Водяной конь. В кн.: Жили-были в Сармаддехе...Рассказы. Алматы, Издательский дом «Библиотека Олжаса», 2014. – 228 с.
- 13.Благой, Д.Д. Мир как красота. М.: Художественная литература. 1975.- 111 с.
- 14.Бунин, И. А. Полное собр.соч. в 6 т. Т. 1. Петроград: Изд. Т-ва А. Ф.Маркс. 1915. 66 с.
- 15.Воронин, Р. А. Арктический пейзаж в произведении Джека Лондона «Белый клык» // Актуальные проблемы современной науки. - 2016. - С. 5–9.
- 16.Ёрмухаммедов, Р. Озарение. Ежегодный альманах «Литературный Таджикистан», 2021, № 3. – 173 с.
- 17.Зокони, Убайд. Кот и мыши [Текст]: [Поэма-сказка]: [Для мл. школьного возраста] / Убайд Зокони; [Перевела М. Фофанова]; [Худож. С. Вишнепольский]. - Переизд. - Душанбе: Маориф, 1975. - 12 с.
- 18.Икрами, Дж. Поверженный: Роман / Джалол Икрами; [Авториз. пер. с тадж. В. Смирновой, Л. Бать. - М.: Известия, 1980. - 350 с.
- 19.Икрами, Дж. Двенадцать ворот Бухары [Текст]: Трилогия. – М/: Сов. писатель, 1976. - Кн. 2. - 1976. - 366 с.
- 20.Лоик Шерали. Куллиёт. Произведение из 2-х частей. Ч. 1. Ашъор /Лоик Шерали. -Душанбе: Адиб, 2008. - 560 с.

21. Пришвин, М. Собр. Соч. в 8 томах. – М., 1982. – Т. 1, с. 514.
22. Самад, А. Зигзаги судьбы (повести и рассказы). – Душанбе: Русская литература, 2017. – 168 с.
23. Турсун, С. Барф ҳам мегузарад. / С.Турсун. – Душанбе: Ирфон, 1983. – 366 с.
24. Турсун, С. Дарахти ҳазорсола. /С.Турсун. – Душанбе: Адиб, 1991. – 256 с.
25. Турсун, С. Три дня одной весны: Роман, рассказы, киноповесть / Сагтор Турсун; [Худож. Р. Азимов]. - Душанбе: Адиб, 1988. – 462 с.
26. Турсун, С. Се рӯзи як баҳор: Роман, ҳикояҳо, қисса барои кино/С.Турсун. – Душанбе: Адиб, 1988. – 464 с.
27. Турсун, С. Сукути қуллаҳо: Повест ва ҳикояҳо. / С.Турсун. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 208 с.
28. Улуг-зода, С. Фирдоуси: Исторический роман. Пер. с тадж. – М.: Советский писатель, 1992. – 240 с.

Научная литература:

29. Абашеева, М.П. «Дышать со всей природой.» (Пейзаж в лирике М.Ю. Лермонтова и поэтика русского романтизма // Пейзаж в литературе и живописи. Сборник научных трудов. Пермь, 1993. - С. 21 – 28.
30. Авилова, Н.С. Пейзажи у русских классиков // Русский язык. 1999. - № 41. - С. 14-15.
31. Аверинцев, С.С. Символ в искусстве: литературно-энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1987. – С. 378-379.
32. Азиева, М.И. Пейзаж и его функции в прозе А.А. Бестужева-Марлинского и М.Ю. Лермонтова // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. - С. 68 – 72.

- 33.Амонов, Р. Масъалаҳои насри муосир. / Р.Амонов. // Садои Шарқ. – 1988. – № 4. –С. 102-115.
- 34.Анашина, Т. Пейзаж в «Драме на охоте» Чехова // Молодые исследователи Чехова. М., 1998. - С. 133 – 138.
- 35.Анненский, И.Ф. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Русская школа. Кн. XII. -1891.
- 36.Арсеньев, К.К. Пейзаж в современном русском романе // Арсеньев К.К. Критические этюды по русской литературе. СПб, 1888. - Т. 2. - С. 294 -33.
- 37.Архангельский, А. Природа в произведениях С.Т. Аксакова / А. Архангельский. – М.: тип. «Обществ. польза», 1916. - 16 с.
- 38.Асозода Х. Адабиёти тоҷик дар садаи XX. /Х.Асозода – Душанбе: Маориф ва фарҳанг, 2014. – 672 с.
- 39.Атахонов, Т. Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносии (Словарь литературоведческой терминологии). [Текст] / Т. Атахонов-Душанбе: Шарки озод, 2002. - 454 с.
- 40.Афсаҳзад, А. Поэма «Лейли и Меджнун» Абдуррахмана Джами /А. Афсаҳзад. – Душанбе: Даниш, 1970. – 203 с.
- 41.Багрий, А. Изображение природы в произведениях И.С. Тургенева: По поводу фин. дис. “Die Landschaft bei I.S. Turgenev” von Hugo Tauno Salonen. Helsingfors, 1915 / Анна Багрий. – М.: Синод. тип., 1916. - 21 с.
- 42.Бақозода, Ҷ. Ҷустуҷӯҳои эҷодӣ дар насри тоҷик /Ҷ.Бақозода – Душанбе: Ирфон, 1982. – 144 с.
- 43.Бақозода, Ҷ. Нависанда ва идеали замон. /Ҷ.Бақозода. – Душанбе: Адиб, 1987. – 256 с.
- 44.Бақозода, Ҷ, Абдулҳамиди Самад ва инкишофи ҳикоя. /Ҷ.Бақозода. – Душанбе: Эҷод, 2007. –152 с.
- 45.Бақозода Ҷ. Назаре ба насри имрӯз //Садои Шарқ.- 1972. - № 7. - С.105.

- 46.Бақозода Қ. Ҳақиқати зиндагӣ ва вазъи наср. /Қ.Бақозода. //Садои Шарқ. 1985. №1. –С. 99-104.
- 47.Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986, 444 с.
- 48.Белая, Г. Вечное и преходящее. Человек и природа в интерпретации современной прозы // Литературное обозрение. 1979. - № 2. - С. 11-16.
- 49.Белецкий, А.И. В мастерского художника слова // Избранные труды по теории литературы. М., 1964. (Гл. 6: Изображение живой и мертвой природы).
- 50.Белопольская, Е.В. Роман А.И. Солженицына «В круге первом»: Опыт интерпретации. Ростов-на-Дону, 1997. - 166 с.
- 51.Березовская, В.В. Идеино-художественные функции пейзажа в романах Л. Толстого «Война и мир» и Ю. Бондарева «Горячий снег» // Березовская В.В., Хоменко Н.В. Становление творческого метода Л. Н. Толстого. Тула, 1988. - С. 106 -116.
- 52.Бертельс, Е.Э. История персидско-таджикской литературы / Е.Э.Бертельс. – М.: ИВЛ, 1960. – С. 240.
- 53.Бесолова, Ф.К. Особенности пейзажных зарисовок А.П. Чехова в рассказах второй половины 1880-х годов. Владикавказ, 1992. - 39 с.
- 54.Белецкий А.И. В мастерского художника слова. — М.: Высшая школа, 1989. 159 с.
- 55.Белинский В.Г. Полное собрание сочинений [Текст]: [в 13-ти т.] / [ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – М.: Изд-во Акад. наук СССР, - Т. 1: Статьи и рецензии: Художественные произведения. - 1953. - 574 с.
- 56.Белецкий, А.И. Изображение живой и мертвой природы [Текст] // Белецкий А.И. В мастерского художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 157 с.

57. Бельчиков, Н.Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. М.: Высшая школа, 1975 - 238 с.
58. Бенуа, А.Н. История живописи всех времен и народов. Часть 1. - СПб., 1912. - 412 с.
59. Бобоев, Ю. Назарияи адабиёт, қисми 1, Муқаддимаи адабиётшиносӣ. - Душанбе: Маориф, 1992. - 374 с.
60. Бобоев Ю. Муқаддимаи адабиётшиносӣ / Ю.Бобоев. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 240 с.
61. Бобоев Ю. Назарияи адабиёт. /Ю.Бобоев. – Душанбе: Маориф, 1986. – 320 с.
62. Бобоев Ю. Эстетика ва қадамҳои насру назми тоҷик. /Ю.Бобоев. – Душанбе: Адиб, 1988. – 408 с.
63. Бондарь, В.С. Функция пейзажа в раскрытии народного характера в повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы» // Проблема характера в советской литературе. Челябинск, 1988. - С. 71 – 83.
64. Борисова, А.Н. Пейзаж в рассказе В. Астафьева «Песнопевница» // Пейзаж в литературе и живописи. Пермь, 1993. - С. 47 – 50.
65. Бочаров, С.П. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. -285 с.
66. Бочаров, С.П. Поэтика А.С. Пушкина. М.: Наука, 1974. - 206 с.
67. Бухорой, Муҳаммадҷони Шакурӣ. Нигоҳе ба адабиёти тоҷикии садаи бист /М.Ш.Бухорой. – Душанбе: Пайванд, 2006. – 455 с.
68. Бухштаб, Б.Л. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1990. - 137 с.
69. Брагинский, И.С. Из истории таджикской и персидской литератур / И.С. Брагинский. – М.: Наука, 1972. – 524 с.
70. Бритиков, А.Ф. Мастерство Михаила Шолохова [Текст] / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы. (Пушкинский дом). – М. - Л., Наука. [Ленингр. отд-ние], 1964. - 203 с.

71. Брагинский, И. С. Из истории персидской и таджикской литератур [Текст]: Избр. работы / АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1972. - 524 с.
72. Будник, И.А. Функции пейзажа в творчестве И.С. Шмелева // Природа и человек в художественной литературе. Волгоград, 2001. - С. 143-148.
73. Васильева, Т.В. Заголовок в когнитивно-функциональном аспекте: на материале современного американского рассказа/Т.В. Васильева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М., 2005 - с. 23.
74. Ван Лие. Эстетика пейзажа в повестях И.С. Тургенева о любви: «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды» // И.С. Тургенев и современность. -М., 1997. - С. 148-156.
75. Вагабова, Ф.И. Формирование лезгинской национальной литературы. Махачкала, 1970. - 250 с.
76. Вагидов, А.М. Современная дагестанская поэзия. Махачкала: Даг. кн. изд-во, 2000. - 208 с.
77. Вагидов, А.М. Поиск продолжается. Махачкала.: Даг. кн. изд-во. 2000. - 464 с.
78. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. - 121 с.
79. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. -406 с.
80. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы. М.: Художественная литература, 1959. -654с.
81. Волков, И.Ф. Литература как вид художественного творчества: Кн. для учителя / И. Ф. Волков. – М.: Просвещение, 1985. - 192 с.
82. Восточная поэтика. Специфика художественного образа. Сб. статей. -М.: Наука, 1983. - 261 с.
83. Галанов, Б. Е. Живопись словом [Текст]: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Сов. писатель, 1974. - 343 с.

84. Галиченко, А.А. К семантике крымского пейзажа в «Даме с собачкой» // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». Материалы конференции. М., 1996. -- С. 169- 174.
85. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира. Евразия: Космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Ин-т Ди-Дик, 1999. – 366 с.
86. Гаджиева, З.З. Аварская элегическая лирика. Махачкала, 1999. - 155 с.
87. Галанов, Б.Е. Живопись словом. М.: Советский писатель, 1974. - 344 с.
88. Гамзат Цадаса и современный литературный процесс. Сб. статей. - Махачкала, 1989. - 202 с.
89. Гамзатов, Г.Г. Литература народов Дагестана дооктябрьского периода. Типология и своеобразие художественного опыта. М.: Наука, 1982. - 327 с.
90. Гамзатов, Г.Г. Взаимодействие литературы и фольклора: проблемы и суждения // Взаимосвязи фольклора и литературы народов Дагестана. Махачкала, 1986. - С. 7 - 42.
91. Гачев, Г.Д. Неминуемое: ускоренное развитие литературы. М.: Художественная литература, 1989. - 430 с.
92. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. М.: Наука, 1988. - 460 с.
93. Гашаров, Г.Г. Певцы обновленного края. Махачкала.: Даг. кн. изд-во. 1987.- 173 с.
94. Гинзбург, Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. - 408 с.
95. Городецкий. В.П. Лирика Пушкина. Л.; М.; Изд-во АН СССР, 1962. -458 с.
96. Григорьян, К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. Сб. статей. Л.: Наука, 1982. - С. 128 - 146.
97. Гринберг, И.Л. Современная лирическая поэзия. М.: Знание, 1971. - 28 с.
98. Гринберг, И.Л. Полет стиха и поступь прозы. М.: Современник, 1976. -- 192 с.

99. Гуляев, Н.А. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1977. - 278 с.
100. Гусейнаев, А.Г. Воздействие фольклора на современную дагестанскую литературу // Вопросы дагестанской литературы. Махачкала, 1969. -С. 140- 153.
101. Гиржева, Г.Н. Словесный пейзаж в функциональном аспекте: (На материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго») // Гиржева Г.Н., Заика В.И. Слово и фразеологизм в русском литературном языке и народных говорах. Вел. Новгород, 2001. - С. 31 – 40.
102. Геллер, М. Александр Солженицын. К 70-летию со дня рождения. Лондон, 1989. --118 с.
103. Головина, Е. В. Функции пейзажных описаний в художественном произведении / Е. В. Головина. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2017. — № 3 (137). — С. 649-651. — URL: <https://moluch.ru/archive/137/38558/> (дата обращения: 26.12.2021)
104. Голубков, М.М. Александр Солженицын. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во Московского университета, 1999. -- 110 с.
105. Гордиенко, Т.В. Особенности языка и стиля рассказа А.И. Солженицына «Матренин двор» // Русская словесность. 1997. - № 3. - С. 66 – 68.
106. Грачева, И.В. Пейзаж в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2001. - № 7. - С. 16-18.
107. Грачева, И.В. Подтекст пейзажей в «Преступлении и наказании» // Русская речь. 2001. - № 5. - С. 3 – 8.
108. Гринева, С.П. Традиции классической литературы в пейзаже И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. Белгород, 1998. - С. 21-30.
109. Гринфельд-Зингурс, Т.Я. М. Пришвин и Природа. К развитию пейзажа в прозе XX века [Текст]: монография / Т. Я.

- Гринфельд-Зингурс; Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина. - Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2017. - 329 с.
110. Дементьев, В.В. Личность поэта. М.: Художественная литература. -301 с.
111. Дементьев, В.В. Кавказская тетрадь. М.: Современник, 1989. - С. 151 -280.
112. Евтушенко, Е.А. Талант есть чудо неслучайное. М.: Советский писатель, 1980. -- 439 с.
113. Еремина, В.И. Поэтический строй русской народной лирики. Л.: Наука, 1978. -- 184 с.
114. Жирмунский. В.М. Поэтика русской поэзии. СПб: Азбука-классика, 2001. -- 496 с.
115. Жуковский В.А. К истории персидской литературы при Саманидах //ЗВОРАО, т. X11, вып. 1, СПб, 1900, С. 4-7.
116. Зайцев, В.А. Современная советская поэзия. М.: Просвещение, 1969. -- 224 с.
117. Замон ва наср: Мулоҳизаҳои Ф.Муҳаммадиев, М.Шукуров, М.Хоҷаев, Р.Ҳодизода, А.Сайфуллоев, А.Баҳорӣ, Р.Ҳошим, С.Турсун, Р.Ғаффоров, Ҷ.Кӯҳзод, А.Самадов, Ҷ.Бақозода, //Садои Шарқ. №1.1981. – С. 93-127.
118. Зеҳнӣ Т. Санъати суҳан. /Т.Зеҳнӣ. –Душанбе: Маориф, 1992. – 304 с.
119. Зотов, И.А. Человек и природа в творчестве М. Пришвина. М.: Просвещение, 182. - 80 с.
120. Иванисенко, В.Н. Поэзия, жизнь, человек. О лирике. М.: Советский писатель, 1962. - 225 с.
121. Икромӣ, Ҷалол. Насри сазовори замон //Садои Шарқ. 1966. – № 4. – С.128-131.

122. Икромӣ Чалол. Насихат ба рафиқи ҷавонам. //Тоҷикистони советӣ, № 49 (14827), 27.02.1975. – С.4
123. Истад, Адаш. Масъалаҳои насри муосир./А.Истад. //Садои Шарқ. – 1987. – №7. – С. 109-112.
124. История национальных литератур: перечитывая и переосмысливая: [сборник статей] / Российская академия наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Специализированное издательско-торговое предприятие «Наследие», 1995-. - Вып. 3 / редкол.: З. Г. Османова и К. К. Султанов (отв. ред.). - 1998. – 239 с.
125. Гурленова, Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920-1930-х годов [Текст] / Л. В. Гурленова; Сыктывк. гос. ун-т. - Сыктывкар: СГУ, 1998. - 179 с.
126. Зельцер, Л.З. Выразительный мир художественного произведения. – М.: Некоммерческая издательская группа Э. Ракитской («Эра»), 2001. – 467 с.
127. Касимов, О. Х. Лексика «Шахнаме» Абулькасима Фирдоуси: автореферат дис. ... д-ра филол.наук: 10.02.22 / Касимов Олимджон Хабибович; [Место защиты: Ин-т яз., лит., востоковед. и письмен. наследия АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2011. - 54 с.
128. Касаткина, В.Н. Поэзия Ф.М. Тютчева. М: Просвещение, 1978. -175 с.
129. Қаҳрамони замон ва инкишофи наср: Муҳокимаи асарҳои нависандагони ҷавон: Сорбон «Занги аввал», С. Турсун «Камони Рустам», Ю.Акобиров «Норак»// Садои Шарқ.–1980.–№6.– С.130-146.
130. Қаҳрамони замон ва инкишофи наср: Мулоҳизаҳои нависандагону мунаққидони тоҷику рус М.Шукуров, А.М.Боршаговский, Д.М.Молдавский, Н.Н.Кладо, И.В.Денисова,

- И.С.Брагинский, Д.С.Комиссаров, Н.С.Евдокимов,
Ф.Муҳаммадиев, М.Қаноат //Садои Шарқ. № 6. 1980. – С. 130-146.
131. Киселев, Н.Н. В гармонии с природой / Н. Н. Киселев. - Киев: Политиздат Украины, 1989. – 125 с.
132. Киреева, А.Б. Классики пишут сегодня. Разговор о поэзии. М.: Советский писатель, 1989. - 336 с.
133. Климович, Л.И. Наследство и современность. Очерки о национальных литературах. -М.: Советский писатель, 1975. -415 с.
134. Кожин, В.В. Как пишут стихи. М.: Просвещение, 1970. - 239 с.
135. Кормилов, С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М.: Изд-во МГУ, 2000. - 125 с.
136. Кожуховская, Н.В. Роль «чувства природы» в эволюции идейно-художественных особенностей русской литературы XIX века / Н. В. Кожуховская. - Сыктывкар: СГУ, 1996 (1997). - 11 с.
137. Колодина, Н.И. Символ в художественных произведениях // Понимание как усмотрение и построение смыслов. – Тверь: ТГУ, 1996. – С. 40-45.
138. Крачковский, И.Ю. Ранняя история повести о Маджнуне и Лайле в арабской литературе // Изб. соч. – Т. 2. / И.Ю. Крачковский. – М., 1956. – С. 588 – 632.
139. Крупчанов, Л.М. Теория литературы: учебник / Л.М. Крупчанов. – М,2012. – 360 с.
140. Куняев, С.Ю. Огонь, мерцающий в сосуде. М.: Советская Россия, 1989. -- 299 с.
141. Кушнер, А.С. Аполлон в снегу. Заметки на полях. Л.: Советский писатель, 1991. - 511 с.
142. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. М., Л., 1966. – 279 с.

143. Курляндская, Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста [Текст] / Г. Б. Курляндская. - Тула: Приокское кн. изд-во, 1972. – 342 с.
144. Ленин, С.А. Человек глазами природы / С. А. Липин. - М.: Сов. писатель, 1985. - 232 с.
145. Левина, В. Н. Принципы классификации текстовых пейзажных единиц / В. Н. Левина // Вестник МГОУ. Серия Русская филология. – 2011. – № 3. – С. 21-26.
146. Лессинг, В. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957. - 519 с.
147. Линков, В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. -М.: Изд-во МГУ, 1989. - 174 с.
148. Лихачев, Д.С. Литература. Реальность. Литература. Советский писатель, Ленингр. отд-е, 1981. - 215 с.
149. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971, - 413 с.
150. Ломинадзе, С.В. Поэтический мир Лермонтова. М.: Современник, 1983. - 288 с.
151. Ломинадзе С.В. О классиках и современниках. М.: Современник, 1989. - 365 с.
152. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф [Текст]: труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. - 479 с.
153. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // литература и живопись. - Л., 1982. - С. 55.
154. Мавлонова, М. Нақши устура ва раванди устурапардой дар насри муосири тоҷикӣ (охири асри XX - ибтидои асри XXI). - Хучанд: Нури маърифат, 2007. - 158 с.
155. Маймин, Е.А. Русская философская поэзия. М.: Наука, 1976 - 189 с.

156. Марченко, А.М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1989. -302 с.
157. Махкамов, С. Б. Концепция личности женщины в одноименных поэмах «Лайли и Маджнун»: (XVI-XIX вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ин-т языка и лит-ры им. Рудаки. - Душанбе, 1990. - 25 с.
158. Мирзозода, Х. Лугати мухтасари истилохоти адабиётшиносӣ / Х. Мирзозода. - Душанбе: Маориф, 1992. -240 с.
159. Мирзозода, Х. Луғати мухтасари истилоҳоти адабиётшиносӣ. /Х.Мирзозода. – Душанбе: Маориф, 1992. – 240 с.
160. Мирзозода, Х., Сайфуллоев А., Абдуманнонов А. Таърихи адабиёти советии тоҷик / Иборат аз шаш ҷилд. Ҷилди 1. /Х.Мирзозода, А.Сайфуллоев, А.Абдуманнонов. – Душанбе: Дониш, 1984. – 354с.
161. Мирзохасанов, Л. Пейзаж в лирике персидско-таджикской литературы X-XI веков: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ин-т языка и литературы. - Душанбе, 2003. - 24 с.
162. Мирсаидов, Б. Андешапарварӣ дар як асари Ҷалол Иқромӣ /Посдорони насри муосири тоҷик (Маҷмӯаи мақолаҳо ба ифтихори 100 солагии Нависандагони халқии Тоҷикистон Ҷалол Иқромӣ ва Раҳим ҷалил). - Хуҷанд: Нури маърифат, 2009. - 248 с.
163. Мирсаидов, Б.Т. Художественный образ птиц в мистической поэзии средних веков: XI-XIII вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Худжан. гос. ун-т им. Б.Г. Гафурова. - Худжанд, 2004. - 24 с.
164. Михайлов, А.А. Азбука стиха. М.: Молодая гвардия, 1982. - 319 с.
165. Михайлов, А.А. Ритмы времени. М.: Художественная литература, 1973. -528 с.

166. Муллоахмад, М. Рудакӣ ва рудакишиносон / М. Муллоахмад. - Душанбе: Адиб, 2012. - 248 с.
167. Муллоахмадов, М. Зерцало человечности / М. Муллоахмадов. - Душанбе, 2016. – 304 с.
168. Мусулмониён, Р. Назарияи адабиёт. Китоби дарсӣ барои солҳои охири факултаҳои филологияи мактабҳои олий. /Р.Мусулмониён. – Душанбе: Маориф, 1990. – 336 с.
169. Мусулмонқулов Р. Асрори сухан. /Р.Мусулмонқулов. – Душанбе: Ирфон, 1980. – 150 с.
170. Мусулмонқулов Р. Назарияи ҷинсҳо ва жанрҳои адабӣ. /Р.Мусулмонқулов. – Душанбе: Маориф, 1987. – 88 с.
171. Мурадалиева, Н. Романтический пейзаж в литературе / Наиля Мурадалиева. - Баку: Язычы, 1991. – 204 с.
172. Муродов, Х. Г. Художественное изображение лошади в истории таджикской литературы: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.03 / Муродов Хасан Гуломович; [Место защиты: Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2010. - 41 с.
173. Мурувватиён, Дж. Дж. Становление филологического романа в таджикской литературе XX века: на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода: дис. ... канд. филол.наук: 10.01.08 / Мурувватиён Джамила Джамол; [Место защиты: Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2018. – 175 с.
174. Мурувватиён, Дж. Дж. Особенности перевода пейзажных зарисовок (на материале перевода романа «Овод» Э. Л. Войнич на таджикский язык) // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. 2020. №1 (62). URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-perevoda->

- peyzazhnyh. zarisovok-na-materiale-perevoda-romana-ovod-e-l-voynich-na-tadzhikskiy-yazyk (дата обращения: 03.01.2021).
175. Мур Дж.Э. Лекции Витгенштейна в 1930-33 гг // Vox. Философский журнал. 2015. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lektsii-vitgenshteyna-v-1930-33-gg> (дата обращения: 23.07.2022).
176. Мусаханова, Г.Б. Традиции русской литературы и поэзия Р. Гамзатова // Мастерство Расула Гамзатова. Сб. статей. Махачкала, 1986. - 164 с.
177. Набавӣ А. Ҷусторҳо ва ибтикорот дар наср А. Набавӣ. – Душанбе: Адиб, 2009.–324 с.
178. Набиев А. Эҷоди бадеӣ, инсон ва замон. (Маҷмӯаи маолаҳо). /А.Набиев. – Душанбе: Ирфон, 1983. –144 с.
179. Набиев А. Тасвири олами ботинии инсон нависанда ва замон. /А.Набиев. –Душанбе: Адиб, 1987. – 160 с.
180. Набиев А. Шаклҳои тасвири психологӣ ва фардияти эҷодии нависанда. /Ҷустуҷуҳои эҷодӣ дар адабиёти ҳозираи тоҷик: Маҷмуаи мақолаҳо. Қисми 2. Тартибдиҳандагон Н.Файзуллоев ва Ш.Раҳмонов.Мухаррир М.Шукуров. /А.Набиев. – Душанбе: Дониш, 1988. – 248 с. – С. 169-179.
181. Назриев, Дж. Мактаби Ширази и его поэма «Лейли и Меджнун» / Дж. Назриев. – Душанбе: Даниш, 1983. – 188 с.
182. Нарзиқул М. Диди таърихӣи романнависони имрӯзи тоҷик /М. Нарзиқул //Садои Шарқ, 2006. – № 12. - С.117 - 132.
183. Ниёзӣ, Ф. Масъалаҳои насри муосир / Ф.Ниёзӣ. //Садои Шарқ. – 1987. – № 2. –С. 107-110.
184. Никитина, Е.П. Русская поэзия на рубеже двух эпох. 4.1. Саратов, 1970. - 205 с.
185. Никольский, В.А. Природа и человек в литературе XIX века (50-60-е годы) [Текст] / В.А. Никольский. – Калинин, 1973. – 226 с.

186. Новиков И.Н. Тургенев художник слова. - М.: Советский писатель, 1954. - 190 с.
187. Нуриддинов, М. Проблема пейзажа в узбекской советской поэзии [Текст]: Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. н. (10.01.03) / Самарк. гос. ун-т им. Алишера Навои. - Самарканд: 1973. - 25 с.
188. Огнев, В.Ф. Поэзия и современность [Текст]: Сборник статей. - М.: Сов. писатель, 1961. - 355 с.
189. Озеров, Л.А. Мастерство и волшебство [Текст]: Книга статей. - М.: Сов. писатель, 1972. - 392 с.
190. Озеров, Л. А. Необходимость прекрасного: Кн. ст. / Лев Озеров. - М.: Сов. писатель, 1983. - 327 с.
191. Пигарев, К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. [Текст] / К.В. Пигарев. - М., 1972. - 125 с.
192. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика [Текст]: А. А. Потебня; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратов]. - М.: Высш. шк., 1990. - 342 с.
193. Полякова Л.В. Поэзия и современность. М.: Современник, 1989. - 300 с.
194. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во МГУ, 1976. - 208 с.
195. Поэты эпохи Саманидов // Сост. Х. Шарипов и А. Абдусаттор. - Душанбе: Адиб, 1999. - 236 с.
196. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа. - 1978. - 351 с.
197. Раҷабова С. Қ. Баъзе мулоҳизаҳо оид ба эҷодиёти давраи аввали Саттор Турсун / С. Қ. Раҷабова // Номаи Донишгоҳ: Серияи илмҳои гуманитарӣ ва ҷомеашиносӣ. - 2015. - №1(42). - С. 115-122.

198. Раҷабӣ, М. Масъалаҳои насри муосир/М.Раҷабӣ. //Садои Шарқ. – 1987. – №2. –С. 110-117.
199. Сайфуллоев А. Ҷону ҷаҳони наср /А.Сайфуллоев. –Душанбе: Ирфон, 2007. – 542 с.
200. Сайфуллоев А. Уфуқҳои тозаи наср. / А.Сайфуллоев. – Душанбе: Адиб, 2006. – 768 с.
201. Самадов А. Масъалаҳои насри муосир./А.Саматов. //Садои Шарқ. – 1987. – № 3, С. 106-111.
202. Сатторзода, А. Ровии Амондара / Сорбон. Куллийёт. Ҷилди I. Повест. /А.Сатторзода – Душанбе: Эҷод, 2009. – 488 с. – С.3–17.
203. Себина, Е. Н. Пейзаж // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. / под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высшая школа, 2004. — С. 264–275.
204. Смирнов, В, А. Иван Соколов-Микитов: Очерк жизни и писательства / Владислав Смирнов. - М.: Сов. Россия, 1983. - 144 с.
205. Соловьев, С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского [Текст]: Очерки. – М.: Сов. писатель, 1979. - 352 с.
206. Стасевич, В. Н. Пейзаж. Картина и действительность [Текст]. – М.: Просвещение, 1978. - 159 с.
207. Табаров С. Услуби бадеӣ ва насри муосири тоҷик/ Табаров С. //Садои Шарқ. – 1975, №2 –С. 135-142.
208. Толова, Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве [Текст] // Пейзаж в литературе и живописи. – Пермь, 1993. – С. 3-10.
209. Турсунова, М. Х. Жанр рассказа таджикской детской и подростковой литературы во второй половине XX столетия: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Турсунова Мохира Халимовна; [Место защиты: Тадж. гос. пед. ун-т им. Садриддина Айни]. - Душанбе, 2018. - 25 с.
210. Улугзода, С. Мактуби кушод ба рафик Ортиков Б. / С. Улугзода // Шарки сурх. - 1961. - №1. - С. 121-133.

211. Ўлмасова, З. Истиқлол ва инкишофи романи таърихӣ /З.Ўлмасова. – Хучанд: Нури маърифат, 2011. – 344 с.
212. Файзуллоев, Н. Қиссаи канори дарёча: дар бораи маҷмуаи повесту ҳикояҳои Мутеулло Начмиддинов «Пайраҳаи шинос» / Н. Файзуллоев // Садои Шарк. - 1979. - №10. - С. 150-152.
213. Файзуллаев, Н. Роль фольклора в становлении и развитии таджикской детской поэзии: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.09. - Душанбе, 1984. - 190 с.
214. Хади-заде, Р. Рудаки и расцвет персидско–таджикской поэзии. / Р. Хади–заде. Рудаки и поэты его времени: сборник статей. -Л.: Советский писатель, 1985. -272 с.
215. Хакимов, А. А. Видовые особенности лирической поэзии (на материале таджикской лирической поэзии второй половины XX века): дис. ... доктора филологических наук: специальность 10.01.08 Теория литературы. Текстология / Хакимов Аскар Алимович; Академия наук Республики Таджикистан, Институт языка и литературы им. Рудаки. - Душанбе, 2018. - 370 с.
216. Хализев, В. Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. - Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.
217. Ходизода Р., Шукуров М., Абдуҷабборов Т. Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносӣ / Р.Ҳодизода, М.Шукуров, Т.Абдуҷабборов. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 188 с.
218. Хоҷаева М. Дар ҷустуҷӯи ҷони сухан. /М.Хоҷаева. – Хучанд: нашриёти давлатии ба номи Раҳим Ҷалил, 1993. – 80 с.
219. Хоҷаева М. Таҳқиқи услуби осори адабӣ. /М.Хоҷаева. – Хучанд: нашриёти давлатии ба номи Раҳим Ҷалил, 1994. – 229 с.
220. Хоҷаева М. Масъалаҳои сабкшиносӣ /М.Хоҷаева – Хучанд: Омор, 1994. – 224 с.

221. Хоҷаева М. Масъалаҳои сабки фардӣ ва ҷараёнҳои услубии насри муосири тоҷикӣ: рисолаи докторӣ. 10.01.03 /М.Хоҷаева. – Душанбе, 1995. – 361 с.
222. Шафтолиев, А.Д. Описания природы и времён года в поэзии Носира Хусрава Кубодиёни // Вестник Таджикского национального Университета. Серия филологических наук, 2018, № 4, С. 198-202)
223. Ширина, Е. А. Художественное осмысление природы в романе-эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон». Традиции и новаторство: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Моск. пед. ун-т. - Москва, 2001. - 16 с.
224. Шукуров М. Диди эстетикӣи халқ ва насри реалистӣ. /М.Шукуров. –Душанбе: Ирфон, 1973. – 160 с.
225. Шукуров М. Паҳлӯҳои таҳқиқи бадеӣ. Баъзе масъалаҳои адабиёти ҳозираи тоҷик. /М.Шукуров. –Душанбе: Ирфон, 1976. – 273 с.
226. Шукуров М. Таърихи адабиёти советии тоҷик. Инкишофи жанрҳо. Насри солҳои 1945-1974. Иборат аз шаш ҷилд. Ҷ.4. /М.Шукуров. – Душанбе: Дониш, 1980. – 382 с.
227. Шукуров М. Насри реалистӣ ва таҳаввулоти шуури эстетикӣ. /М.Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1987. – 456 с.
228. Шукуров М. Мактаби одамият: Баъзе масъалаҳои адабиёт ва маънавият. /М.Шукуров.– Душанбе: Адиб, 1991. – 272 с.
229. Элбоев, В.Дж. Сказание о Юсуфе и Зулейхе в персидско-таджикской литературе X-XV веков: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / В. Дж. Элбоев. – Душанбе, 2016. Таджикский национальный университет, № 1965. – 388 с.
230. Эпштейн, М.Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзаж. образов в рус. поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 302 с.

231. Эстетика природы / [К. М. Долгов, П. Д. Тищенко, Т. Б. Любимова и др.; Редкол.: К. М. Долгов (председатель) и др.]; Рос. АН, Ин-т философии. - М.: ИФРАН, 1994. – 229 с.

Словари:

232. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Сов. энциклопедия, 1966. - 608 с.
233. Гурьева, Т.Н. Новый литературный словарь. – Ростов на Дону: «Феникс». – 2009. – 368 с.
234. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществен. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. - М.: Интелвак, 2003. - 732 с.
235. Тамарченко, Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной, 2008. — 358 с.
236. Тимофеев, Л. И. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. - 509 с.