

80

80
80
YEARS OF LEADERSHIP

6

Бағызбаева оқулары
Бағызбаевские чтения



«ЗАМАНАУИ ФИЛОЛОГИЯНЫҢ
ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ МЕН БОЛАШАҒЫ»

«СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ
СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ»

Таптық сөздер

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

ӘЛ-ФАРАБИ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АЛЬ-ФАРАБИ

ФИЛОЛОГИЯ, ӘДЕБИЕТТАНУ ЖӘНЕ ӘЛЕМ ТІЛДЕРІ ФАКУЛЬТЕТІ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ

VI Бағызбаева оқулары

ЗАМАНАУИ ФИЛОЛОГИЯНЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ МЕН БОЛАШАҒЫ

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің
80 жылдығына арналған халықаралық ғылыми конференция материалдары

Алматы, 25 сәуір 2014 жыл

VI Бағизбаевские чтения

СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию
Казахского национального университета имени аль-Фараби

Алматы, 25 апреля 2014 года

Алматы
«Қазақ университеті»
2014

18. Сидорова О.С. Русская литературная теория XX века в оценках современного литературоведения Великобритании / О.С. Сидорова // Русско-европейские литературные взаимодействия. Проблемы художественного перевода. – Dickens Home, 2010.
19. Шестерева А.М. Английская литература на страницах «Нового мира» // Русско-европейские литературные взаимодействия. Проблемы художественного перевода. – Dickens Home, 2010.
20. Strelsky N. Saltykow and the Russian squire. New York, 1940.
21. Smith J.A. Tolstoy's fiction in England and America. An abstract of a thesis. Urban, Illions, 1939.

Мухамадиев Х.С.

*к.ф.н., доцент кафедры русской филологии,
русской и мировой литературы КазНУ им. аль-Фараби
г. Алматы*

Таттимбетова К.О.

*магистр гуманитарных наук,
преподаватель кафедры русской филологии,
русской и мировой литературы
КазНУ им. аль-Фараби
г. Алматы*

Стиль эпохи и образ автора в аспекте интертекстуальной интерпретации

Интерпретация произведения – это анализ реализованной концепции автора, это рассмотрение созданной его творческим воображением индивидуальной картины мира. Картина мира может быть сплюснута в ткани художественного произведения и адресована читателю, который интерпретирует это в соответствии с собственной социально-культурной компетенцией.

Для интерпретации и определения понятий *эпоха* и *стиль эпохи*, следует обратиться для начала к пониманию на конкретных примерах, что такое *эпоха*.

Так, говоря об эпохе европейского Возрождения, получившей наименование «Ренессанс», известный учёный-востоковед Н.И. Конрад замечает, что при весьма различном понимании исторического существа, содержания и границ эпохи, само наличие такой эпохи никем не оспаривается.

Каковы же особенности той или иной эпохи, каковы её объединяющие черты, и какой стиль складывался и доминировал в ней?

Чуть ли не самой важной чертой, характеризующей итальянское Возрождение, по мнению учёного, считается выдвигание им на первый план *человека*. Человек стал в центре всего – как высшая категория с высшими правами, как высшая ценность; всё остальное – общество, история, мир – ценно и важно постольку, поскольку всё это касается человека [1, 220].

История же изучения *стиля* начинается, наверное, с того самого момента, когда человек задумался о причинах индивидуального своеобразия собственного бытия. Мыслители, учёные, художники на протяжении многих столетий пытались ответить на вопросы: «Где берёт начало источник стилевой уникальности – в самой природе человека или в объективных закономерностях условий действительности? Стиль – это часть или целое? Какие существуют стили, и чем они отличаются друг от друга? И, наконец: Какова природа стиля человека и можно ли говорить о наличии стиля эпохи?» [2, 3].

Н.И.Конрад пишет о том, что исследователи эпохи Возрождения в Италии при перечислении явлений культурной жизни, в которых особенно ярко выразился дух Возрождения, всегда упоминают *поэзию*. Её нередко ставят на первое место. Обоснование такого взгляда видят в том особом положении, которое занимало поэзия в умах, сердцах и деятельности гуманистов: все они не только высоко ставили поэзию, но и себя называли *поэтами*; а многие из них таковыми и действительно были.

В Петрарке потомки увидели не только первого великого *поэта* Возрождения, но и зачинателя того нового направления умов, которое определило всю эпоху. Это же новое направление ярче всего сказалось в лирике, которая таким образом и стала как бы самым характерным жанром поэзии Возрождения вообще [1, 223].

Говоря о Средневосточном Возрождении, Н.И.Конрад задаётся вопросом: Что это за эпоха? Чтобы лучше ответить на этот вопрос, к называемым им поэтам Алишер, Джами, Низами, Амир

Хосров, Фирдоуси, учёный добавляет имена Рудаки, Руми, Хафиз – великих поэтов, и великих учёных аль-Фараби, аль-Бируни, Ибн Сина, Ибн Рошда [1, 276].

В результате каждая эпоха имеет свой стиль культуры, своё культурное лицо. А «Каждый текст, – по замечанию И.В.Арнольд, – является звеном в общей цепи культурного общения человечества».

Что такое стиль в эпоху современной глобализации – и как он соотносится с индивидуальными стилями людей, живущих в эту эпоху? Ведь мысль Марселя Пруста о том, что «Стиль, будучи мастерством, даёт нам «чувство индивидуальности», остаётся актуальной».

Может быть, стиль эпохи складывается из стилей различных людей, как условно говоря, «стиль поэзии» из стилей многих поэтов Возрождения или эпоха своим стилем «подбирает под себя» творческих личностей?

Против понятия «стиль эпохи» выступали различные критики, считавшие, что категория противоречит тезису о противоборстве культур. Между тем эта теоретическая категория нацелена на реальный, вполне конкретный объект и, по мнению А.Ф.Лосева, чрезвычайно актуальна для современной теории стиля [3].

Как же соотносится данный тезис с положением «поэтики интертекстуальности» о «подражании в творчестве», которое неизбежно накладывает отпечаток на стиль эпохи, поскольку каждый поэт справедливо зачастую называл своим учителем поэта предшествовавшего ему, как, например, поэты Средневекового Возрождения.

Термин «интертекстуальность» возник почти в то же время, когда стали говорить о стиле эпохи. Созданная Ю.Кристевой в 1966 году теория интертекстуальности была не сразу принята. «Несмотря на обилие публикаций и активную поддержку его со стороны «Тель Кель» во главе с Филиппом Солдерсом, интертекстуальная концепция, поначалу встретила сдержанный приём со стороны интеллектуального истеблишмента. Понадобился авторитет Ролана Барта, чтобы эта теория обрела «права гражданства» и, войдя в научный обиход, превратилась в объект критического анализа и многочисленных интерпретаций» [4, 9].

Теперь, возможно, предположить, что интертекстуальная теория и её дальнейшее развитие стали реакцией на приближающуюся эпоху глобализации. Понимание того, что интертекст отсылает читателя к другому тексту и нарушает линейность текста, видимо, явилось предчувствием эпохи, стремящейся объяснить весь мир как одно последовательно формировавшееся интертекстуальное пространство.

По мнению Н.А.Кузьминой, «история литературы есть история художественных произведений, история поэтического языка – это история текстов, или, иначе говоря, история интертекста» [5, 26].

Натали Пьеге-Гро, комментируя «Взаимодействие произведений», отмечает, что для Мишеля Бютора творение всегда опирается на критику прежде написанных произведений; таким образом, они предстают в новом свете. Поэтому литературная история – это не просто постепенное накапливание литературных сочинений, а динамический процесс; произведения прошлого влияют на те, которые ещё только будут написаны, а эти будущие, в свою очередь, реагируют на те, что им предшествовали. «Всякое творчество, которое само по себе является критикой ранее написанных произведений, иногда принимает форму подражания» [4, 222].

Н.А.Фатеева, говоря об «Организации художественного времени при интертекстуальных связях», отмечает, что «проблема интертекста в настоящее время находится в центре лингвопоэтики», а «в основе интертекстуализации лежит не тропное, а метатропное отношение». Под метатекстовыми тропами понимаются «стоящие за конкретными языковыми образованиями (на всех уровнях языка) глубинные функциональные зависимости, структурирующие модель мира определённого автора». И далее «любое интертекстуальное заимствование для младшего автора всегда оказывается внутренне мотивированным, подчинённым глубинной системе зависимостей его идиостиля» [6, 64].

С точки зрения «образа повествователя» интересно проследить интертекстуальное «кольцо возврата» или «вечного возвращения».

Повествованием от «лица» называют особую объективированную форму рассказа от третьего лица, противопоставленную субъективному повествованию от первого лица. От способа изложения, избираемого автором для выдвижения идей, которые он выражает в своём произведении, зависит повествовательная перспектива. На первом плане оказывается коммуникативная стратегия автора, которая определяет тип повествования.

Существуют три точки зрения на перспективу повествования или категорию повествователя: 1) перспектива – это способ повествования или повествовательная техника; 2) перспектива – историческая точка зрения писателя, метод восприятия действительности; 3) перспектива – это категория, охватывающая весь творческий процесс писателя [7, 62].

При всеобъемлющей повествовательной перспективе автор эпически дистанцируется от изображаемого, он как бы стоит над описываемыми событиями и героями. Это позволяет ему свободно переходить от одного сюжетного эпизода к другому, как в линейной пространственно-временной последовательности, так и в вертикальной *причинно-следственной взаимозависимости*.

Ограниченная, или концентрированная повествовательная перспектива предполагает художественное изображение с опорой на «личный» субъективный план либо названного в тексте повествователя, либо одного из персонажей, выступающего одновременно и в роли повествователя. Такой повествователь характерен для каждой определённой эпохи, его заимствуют в разнообразных формах и используют в обновлённом дискурсе.

В художественной прозе 19 века преобладают литературные произведения, сочетающие оба вида повествовательной перспективы.

Автор-повествователь может пониматься как «знак, символ системы» (Г.Гуковский), как культурологическое понятие, сжато и целостно обозначающее своеобразие художника, его место в эстетической иерархии. Автор в этом смысле – не конкретный человек, не герой, а повествователь, голос которого слышен сквозь изображаемую художественную реальность. Это позиция, способ взаимоотношения с текстом и через него – с читателем.

Среди писателей и поэтов в истории литературы, чьи художественные тексты являются достойными объектами филологического анализа, выделяются авторы не просто как биографические обстоятельства, но и как культурные знаки, метонимические обозначения художественных миров – «язык и шедевры литературы».

Так, в русской литературе 19 века отмечается наличие трёх культурологических образцов, трёх парадигм – трёх литературных эпох, в центре которых: поэт – писатель – литератор. Эти три парадигмы сменяют друг друга и в то же время сложно взаимодействуют.

Названные парадигмы могут быть соотнесены с тремя аспектами, которые, по мнению В.В.Виноградова, формируют категорию «образ автора» – сложную структуру, конструирующую единство художественного произведения: 1) Художественно-психологический аспект; 2) Литературно-исторический аспект; 3) Словесно-стилистический аспект [8, 152].

Эпоха поэтов, как и в эпохи средневекового и европейского Возрождений – это пушкинско-деромонтовско-гоголевская эпоха. Её самосознание воплощено в текстах их программных произведений «Пророк», «Смерть поэта», «Поэт», поэма «Мёртвые души» – произведениях двадцатых-сороковых годов, в которых преобладает художественно-психологический аспект. «Поэт! ... Поэт есть первый судия человечества» (В. Одоевский). «И долго ещё определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать громадно несущуюся жизнь, озирать её сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы!» (Н. Гоголь).

В оппозиции «поэт – народ – жизнь» в первой культурной парадигме «поэт» занимает центральное место, вокруг него культурное пространство универсально и иерархично. Он осознаёт своё творчество как мессию, пророчество «во дни торжеств и бед народных».

В сороковые-восемидесятые годы культурная парадигма сменяется. На смену поэту приходит писатель, а в «образе автора» усиливается литературно-исторический аспект. «Общественное звание писателя в том именно и заключается, чтобы пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы...» (М.Салтыков-Щедрин).

Это уже точка зрения автора-писателя, культурное пространство вокруг которого конкретизируется. Особое значение приобретает контекст социально-исторический. Ведущей в этой парадигме становится оппозиция «писатель – общество». На смену мессии, как творческому стимулу, приходит обязанность перед обществом. Данную эпоху характеризует иерархический тип отношений с читателем – авторитарное слово. [9, 154].

Третий тип автора называют литератором, беллетристом, даже «писакой» (так определял себя ранний А. Чехов).

Культурное пространство вокруг «литератора» теряет свой универсальный характер. Оно становится фрагментарным, неоднородным, специализированным. «Пишем мы машинально, только подчиняясь тому давно заедённому порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут...» (А.Чехов). Литератор теряет иерархическую роль пророка или учителя, превращаясь в профессионала пера. «Образ автора» в таком виде воспринимается как явление словесно-стилистического порядка, поскольку он – не только порождение речевой практики, но и порождение как продукта литературно-художественной культуры [8, 55].

Организующей культурной оппозицией в этой парадигме становится отношение *литератор – публика*. Литератор уже иерархически не вознесён над ней, а напротив, попадает в зависимость от

читателя. Вместо утерянного, исторически исчерпанного авторитарного слова литератор должен искать слово «внутренне убедительное» [9, 158].

Творческим стимулом становится уже не пророческая миссия и не высокая обязанность, а долг – чувство, имеющее преимущественно внутренний характер. В отличие от поэтов или писателей, литератор в большей степени испытывает «муки слова», так как публика ждёт и требует от него современной стилистики.

Схема «поэт – писатель – литератор», как всякое обобщение типологически несколько условна. Но в этой схеме можно увидеть последовательную смену художественного дискурса.

В двадцатом веке литературные циклы повторились приблизительно в том же порядке. «Соотнесённость начала 20 и начала 19 веков представляла собой одно из «колец возврата» символистской идеи «вечного возвращения. При этом пушкинская эпоха соотносилась в сознании символизма и постсимволизма...» [5, 40].

Литературная история в плане «взаимодействия произведений» повернула своё «интертекстуальное колесо». А в лингвостилистическом плане «образ автора» складывался из трёх вышеприведённых аспектов, с преобладанием того или иного аспекта в такой же последовательности. Так, соцреализм тиражировал писательскую парадигму. Его привычный лозунг – «писатель на службе народу» – укладывался в рамки оппозиции «писатель – общество». Символисты же культивировали образ Поэта, затем этот «образ автора» объединил не только лирических поэтов. Поэтом – мастером ощущал себя и создатель «Мастера и Маргариты».

Сходный эстетический дискурс просматривается и в образе автора позднего Б.Пастернака. Автор «Доктора Живаго» признавался, что «всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он далёк от этого идеала».

Как и А.Чехов, о дискурсе рассказчика высказывался С.Довлатов, называвший себя литератором-рассказчиком. «Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик на уровне сердца, ума и души. Писатель на космическом уровне». С.Довлатов не называл себя писателем. «Я хотел бы считать себя рассказчиком, а не писателем. Это не одно и то же. Писатель занят серьёзными проблемами – он пишет о том, во имя чего живут люди. А рассказчик пишет о том, как живут люди. Мне кажется, у Чехова всю жизнь была проблема, кто он: рассказчик или писатель» [10, 27].

В каком бы интертекстуальном пространстве не пребывал художник слова, в какой бы парадигме не трудился автор, стиль, содержание и структура его художественного текста определяется субъектом речи. Разработанная им модель мира, его представление об избранном жанре, о читателе, о литературе вообще, находят своё отражение в *стиле эпохи*.

Следовательно, необходимое единство авторских решений (поэта – писателя – литератора писателя – прозаика – рассказчика) обеспечивается единством авторской личности и его взгляда на мир.

Литература

1. Конрад Н.И. Запад и Восток: статьи. – М., 1972. – 496 с.
2. Лосев А.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст. 1975 – М., 1977.
3. Стиль человека: психологический анализ / Под общей ред. А. Либина. – М.: Смысл, 1998. – 310 с.
4. Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. – М., 2008
5. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М., 2006
6. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – М., 2006
7. Брандес М.П. Стилистический анализ. – М., 1971
8. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971
9. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975
10. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. С.П., 1996

Мейрамгалиева Р.М.

доцент кафедры русской филологии,
русской и мировой литературы
КазНУ имени аль-Фараби
г. Алматы

Мотив памяти в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»

Чингиз Торекулович Айтматов – один из наиболее охотно читаемых и издаваемых писателей планеты. Везде находит он отзвук в сердцах читателей как близкий человек. Его произведения

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

<i>Джолдасбекова Б.У., Байбосынов Д.</i> Мотив любви к родной земле в произведениях Ивана Шухова и Габита Мусрепова	3
<i>Абишева У.К.</i> Структура и тематика поэтического сборника Б. Канапьянова «Над уровнем жизни»	5
<i>Абдигалиева А.Б.</i> Символика сновидений персонажей романа «Тяжелые сны» Ф.Сологуба	8
<i>Абишева С.Д.</i> «Реквием» М.Макатаева в контексте мировой культуры	11
<i>Аладьина А.А., Белоус Е.Н.</i> Осложненное предложение в творческом контексте Л. Петрушевской	16
<i>Афанасьева А.С.</i> Мироощущение в романе «Сны окоянных»	20
<i>Бектурганова Г.З., Карибекова Ш.Б.</i> Г.Р.Державиннің «Фелица» одасындағы мазмұндық ерекшеліктер	23
<i>Баянбаева Ж.А.</i> Иран-Гайып өлендерін орыс тіліне аудару мәселелері	26
<i>Валентинова О.И.</i> Необходимость «Чрезмерного» <i>«Житие Стефана Пермского» Епифания Премудрого</i>	29
<i>Джаламова Ж.Б.</i> Авторское время в поэме М.М.Пришвина «Фацелия»	35
<i>Қазыбек Г.Қ.</i> Шекспир драмаларының қазақ тіліне аударылу ерекшеліктері	38
<i>Какильбаева Э.Т.</i> Проблема положительного героя в романах «Второго ряда» 70-90-ых годов XIX века	40
<i>Какишева Н.Т.</i> Жанровая специфика произведений Мориса Симашко на историческую тему	44
<i>Коваленко А.Г.</i> О «новом историзме»: постмодернистская проза.	47
<i>Лю Инь, М.В. Михайлова</i> Стилизация и травестирование мифа о золушке (рассказ «Сандрильона» Е.А.Нагородской)	51
<i>Ломова Е.А.</i> Взаимосвязь русской, английской и американской литератур в 20-30-е годы XX века	56
<i>Мухамадиев Х.С., Таттимбетова К.О.</i> Стиль эпохи и образ автора в аспекте интертекстуальной интерпретации	59
<i>Мейрамғалиева Р.М.</i> Мотив памяти в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»	62
<i>Сарсекеева Н.К.</i> Традиции и новаторство казахстанского романа на рубеже XX-XXI веков	66
<i>Свидова Н.В.</i> Поэтика мистического в повести Тургенева «призраки»	69
<i>Таттимбетова К.О.</i> Текстология: ғылымының зерттеу міндеттері мен өзіндік айырмашылықтары (Толеу Көбдіков шығармашылығы бойынша)	73
<i>Утепова Р.И.</i> Исследования о жизни и творчестве Олжаса Сулейменова: конфликт интерпретаций	75
<i>Уюкбаева М.И.</i> Социально-политические проблемы казахстанской литературы	77