



Ш.А. Ишниязова, Т.Ф. Ниязова, Ф.Ш. Рузикулов

ЎЗБЕКСКИЙ  
КУЛЬТУРНЫЙ  
СЦЕНАРИЙ

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ  
ЯЗЫКОВ

САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. АЛИШЕРА НАВОИ

**Ш.А. Ишниязова, Т.Ф. Ниязова, Ф.Ш. Рузикулов**

# УЗБЕКСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ



Издательство "Фон"  
Академии наук Республики Узбекистан  
ТАШКЕНТ-2015



УДК 930.24  
ББК 81.2Ўзб-5  
И97

Настоящее издание представляет собой комплексное исследование узбекской художественной прозы XX века с позиций лингвокультурологии, когнитивной лингвистики и «когниции смысла». На богатом иллюстративном материале рассматриваются многоуровневые лингвокультурные этноконцепты (махалля, хашар, хлопок, плов, лепешка) и их репрезентация в разных контекстах. Описываются важные аспекты взаимодействия языка и культуры, поведенческие и речевые ритуалы представителей различных лингвокультурных сообществ. Многократное обращение к романам одних и тех же авторов позволяет увидеть концептосферу их произведений, которая рассматривается как индивидуально-авторская концепция мира. А все вместе – узбекский культурный сценарий, в котором нашли отражение многогранности культуры нашей родины, самобытность народа с одной стороны, и творческое концептуализированное мышление человека XX века – начала третьего тысячелетия, с другой стороны. «Узбекский культурный сценарий» раскрывает основные понятия когнитивной лингвистики, помогает сориентироваться в многообразии и богатстве культуры Узбекистана читателю-инофону.

Книга адресована лингвистам, культурологам, преподавателям и широкому кругу читателей.

Ответственный редактор:

**А.М. Бушуй,**

доктор филологических наук, профессор,  
Заслуженный деятель науки Республики Узбекистан

Рецензенты:

**Дилором Салохий,**

доктор филологических наук, профессор

**Ш.А. Хасанов,**

доктор филологических наук, профессор

ISBN 978-9943-19-350-5

© Ишниязова Ш.А., Ниязова Т.Ф., Рузикулов Ф.Ш., 2015 г.

© Издательство “Фан” АН РУз, 2015 г.

## Введение

Узбекская проза XX века – явление интересное и многогранное, напрямую связанное со всеми бурными социально-идейными событиями столетия. Следует подчеркнуть, что именно последние сто лет определили как бы современные параметры прозы: возникновение и закрепление новых жанров, современное тематическое разнообразие; выявили традиционное и социальное звучание вечных проблем и появление новых героев. То есть узбекская литература XX века развивалась и созвучно социальным преобразованиям, и отстаивая традиционные нравственные категории. Нельзя сбрасывать со счетов исторический период, когда основным критерием художественности была установка на «социалистическое содержание и национальную форму», и тем не менее писатели в лучших своих произведениях сохраняли исконное народное понимание добра и справедливости, истинного и ложного патриотизма, нравственного критерия при отборе «свой – чужой», этического и эстетического отношения к земле предков. Д. Келлер в книге «Теория литературы» важной функцией литературы считает ее национальность: «Но сочетание универсальности и обращенности литературы ко всем тем, кто может читать на данном языке, придает ей важную *национальную* функцию. ...Иными словами, чем более универсальна литература, тем сильнее ее национальная функция» (24, 12). Узбекская литература XX века является точнейшим индикатором всех перемен в сознании, в многочисленных политических перегибах, исторических катаклизмах. Но красной нитью через произведения проходят основные критерии национального понимания того, кто может считать себя Человеком, настоящим хозяином своей земли, а не временщиком, готовым уничтожить все во имя собственного благополучия и почестей от

SamDCHIT ARM

№ 57015(5)

властей. Вечные темы и категории доминируют в узбекской прозе, невзирая на жанр, время написания и на политическую направленность автора. Весь материк узбекской прозы XX века служит прекрасным материалом для того, чтобы увидеть то, что можно именовать **УЗБЕКСКИМ КУЛЬТУРНЫМ СЦЕНАРИЕМ**. Заимствован сам термин и его принципы, «форма его существования» из работ А.Вежбицкой, по аналогии – «Японский культурный сценарий», «Немецкий культурный сценарий». Закономерно возникает вопрос: для чего тиражировать чужую идею и прогибать ее под параметры национальной культуры? Ответ лежит на поверхности последних научных исследований в области лингвокультурологии, когнитивной лингвистики и т.д. Идею А.Вежбицкой можно образно представить в виде драгоценного камня, упавшего в воду, образовавшего многочисленные круги. Естественно, что все эти круги – самоценны, интересны, обширны, но они рождены от союза идеи А.Вежбицкой и удачного термина С.А. Аскольдова «концепт» (1928). Поэтому понимание «Узбекского культурного сценария» никоим образом не есть простое подражание, а желание именно в таком формате поработать над узбекской прозой XX века. Считаем, что обращение к переводам на русский язык и некие выводы будут необходимым комментарием для читателя-инофона, не знакомого с культурой Узбекистана, а значит, существенно расширят читательский круг.

Обратимся к разделу книги А.Вежбицкой «Немецкие культурные сценарии. Общественные знаки как ключ к пониманию общественных отношений культурных ценностей». Уже в заголовке есть основные и предельно важные контуры того, что польский исследователь формулирует точно: «В различных обществах и социальных группах люди говорят по-разному, причем, не только с точки зрения лексики и грамматики. Различия способов речевого поведения глубоки и образуют систему. Они отражают различные культурные ценности или как минимум, различия в иерархии культурных ценностей... в действительности они представляют собой внешнее выражение системы культурных правил», или, как я их называю «культурных сценариев» (6, 159). Ценно, что в указанной ци-

тате А.Вежбицкая подтверждает главное – принцип системы тех многофункциональных знаков, поведенческих проявлений и ритуалов как уникальных кодов национальных культур. Это, казалось бы, очевидное, при внимательном рассмотрении дает поразительные результаты. Каждое произведение узбекской литературы, прочитанное именно с этих позиций, высвечивает по-новому и автора (как яркую Языковую личность) и созданный им «мир» в многоцветье «национального быта», в особом взгляде на пространство, ощущение времени, пейзаж. Это погружение даже читателя-инофона приносит чувственное познания «национальной картины мира».

Современная филологическая наука подхватила это творческое открытие, обогатила его, трансформировала и достаточно емко реализовала и доработала. Филология сегодня это комплекс наук, включая лингвокультурологию и этнопсихологию, когнитивную лингвистику, переводоведение и т.д. Когнитивный «бум» в филологической науке XX века играет кардинальную роль в познании Художественного текста. Достаточно указать на современную во всех отношениях книгу Л.В.Витковской «Когниция смысла. Литературоведение XXI века», в которой отмечено главное: «В последние десятилетия в качестве основополагающих научных принципов анализа художественного произведения выступает комплексный подход к коммуникативным направлениям лингвистики и литературоведения, предполагающим исследование когнитивно-концептуальных составляющих текста (прежде всего взаимодействие коммуникантов: автора – конкретного читателя)» (9, 5).

Поэтому художественный текст с этих позиций уже воспринимается всегда комплексно, но в данном случае векторно, в сторону лингвокультурологии. Но Человек остается в центре любого исследования. Как лукаво отметил В.И.Карасик: «С позиций когнитивной лингвистики мы движемся от человека к культуре, с позиций лингвокультурологии – от культуры к человеку» (21, 8). Во-первых, следует подчеркнуть, что авторы данной работы не претендуют на научный обзор многочисленных работ в данной области (задачи другие). Во-вторых, для подкрепления собственных позиций мы будем апелли-

ровать к важным, значимым (для данного контекста) цитатам того или иного автора или авторитетного издания. Следует подчеркнуть, что главным считаем роль автора, как выдающейся языковой личности, которая проявляется в произведении во всем объеме национальной ментальности, как носителя определенных аксиологических ценностей, эстетического представления о мире. Л.В. Витковская пишет: «Все активнее начинает устанавливаться традиция подходить к художественной литературе как к мышлению... Как считает виднейший представитель когнитивной критики М.Тёрнер, когнитивное литературоведение – не очередной вариант новой теории литературы..., а фундамент для множества возможных теорий... Новое направление предполагает в литературе особый род ментальной деятельности, и свою основную задачу оно видит в изучении репрезентации знания и обработки информации в тексте» (9, 8–9). Думается, что такой подход к литературному произведению и роли его АВТОРА – есть доказательство перспективы существования УЗБЕКСКОГО культурного сценария на базе узбекской литературы XX века.

С позиций когнитивных наук важно понимание авторского начала как индикатора национальной культуры, демонстрирующего национальное мышление. З.Д. Попова и И.А. Стернин в фундаментальной работе «Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат» пишут: «Процессы и формы мышления носят общечеловеческий характер..... содержание мышления имеет национальный характер, где находят свое отражение психический склад и духовный облик народа, особенности его культуры» (45, 58). Ю.Н. Караулов подчеркивает, языковая личность – автор обладает тем потенциалом, который в произведении демонстрирует образ мышления нации: «...национальное пронизывает все уровни организации языковой личности, на каждом из них приобретая своеобразную форму воплощения» (22, 42). Поэтому, чем более читаешь книг национальных авторов, тем глубже всякий раз находишь новый кусочек «мозаики или фрагмент пазла» для создания «художественной картины узбекского мира». Художественный текст как многоцветный ковер ручной работы, в котором все



подчинено цельному эстетическому замыслу, в котором ясна душа Мастера, его ментальность.

В.В.Карасик как бы развивает вышеуказанную мысль: «Исучая языковую личность, мы выявляем систему свойственных этой личности концептов и типичных для нее разновидностей дискурса, рассматривая лингвокультурные концепты, мы приходим к характеристике человека в языке...» (21, 2).

В нашем плане «культурный сценарий» из чисто лингвистических категорий (задуманных в начале) продуктивно перерастает в план более литературный и культурологический. Следует прежде вновь уточнить несколько понятий, которые позволяют без лишнего обращения к «теории», работать с текстами. Во-первых, выделим из огромного количества термин «культура». Если обратиться к работам современных культурологов, то можно найти подтверждением тому, почему так важны Художественные тексты для понимания национальной культуры. Чик Гарри – президент Общества кросскультурных исследований в статье «Единицы культуры» дает систему определений по методу матрешки, выделяя как наиболее емкое четвертое: «Культура – как информация. Культуру можно рассматривать как информацию, а любую отдельно взятую культуру, как «информационную структуру», в которой информация создается, отыскивается, передается, используется, и даже утрачивается» (63, 113). Считаем, что в первую очередь носителем информации служат тексты, и в том числе художественных произведений.

А.Я. Флиер в статье «Культура как смысл истории» определяет культуру как «накопление специального опыта совместной жизни и деятельности людей», дает несколько «срезов» с понимания этого термина: «Культура интеллектуальных рефлексий прежде всего формулирует и задает людям эталонные образцы такого рода ценностей, типов нормативного поведения, этических принципов, нравственных идеалов...» (63, 159). А далее также А.Я.Флиер парадоксально утверждает единство «культурного и творческого»: «Прошлое открывается для человечества только в форме «повествования» о нем... Авторизованность такого подхода предусматривает неизбежную

субъективную интерпретацию этого прошлого. Тем более, что этот принцип доминирует в произведениях художественной литературы и искусства...» (58, 151). Создание исторических реалий 20–90 годов XX века в произведениях различных авторов – по сути своей есть «художественно преломленная» история узбекского народа.

В.А.Маслова в книге «Лингвокультурология» приводит несколько подходов к пониманию культуры. Соглашаясь со многими, выберем наиболее отвечающий и созвучный задаче «культурного сценария»: «Герменевтический, в котором относятся к культуре как к множеству текстов. Для них культура – совокупность текстов, точнее механизм, создающий совокупность текстов (Ю.М.Лотман). Тексты – это плоть и кровь культуры. Они могут рассматриваться и как вместилище информации, которая должна быть извлечена, и как уникальное, порожденное своеобразием личности автора произведения, которое ценно само по себе. Недостаток этого подхода – в невозможности однозначного понимания текста» (37, 13). Но А.Я.Флиер в вышеуказанной работе подчеркивал, что для исторической культурологии важны не «исключительные (попавшие в исторические хроники), а происшествия, ситуации по определению тривиальных, нормальных, обыденных (в социальном и этнографическом смысле), а не шедевральных...» (58, 150). Поэтому разнообразие художественных текстов, взятых, что говорится, с «полки», а не по какому-то определенному ранжиру – есть прекрасный материал для собраний информации. Для «рядового» читателя-инофона «национальный роман» – эстетически, интеллектуально и информационно обусловленный процесс, а не сложная интерпретационная работа. Поэтому, чем ярче образная ткань повествования, тем выше процент наслаждения от соприкосновения с искусством слова. Представляется, что необходимо различать специфику и цель работы с ТЕКСТОМ профессионала-филолога и общение с ним же читателя. Разговор о культурном узбекском сценарии стал возможным только в настоящее время, после публикации ряда филологических исследований, к которым будем обращаться не раз. Но существуют труды ученых, кото-

рые своими интеллектуальными открытиями опередили время: несомненно, М.М. Бахтин, Ю.М.Лотман и И.Р.Гальперин. Представляется, что именно данные ученые заложили основу комплексного отношения к ТЕКСТУ.

Ю.М. Лотману принадлежит цикл блестящих статей, посвященных семиотике культуры и рассмотрению текста как составляющего семиотической культуры. В предисловии к этому циклу он так объясняет постановку проблемы: «Мы живем в мире культуры. Более того, мы находимся в ее толще, внутри нее, и только так мы можем продолжать свое существование... Сам человек неотделим от культуры, как он неотделим от социальной и экологической сферы. Он обречен жить в культуре так же, как он живет в биосфере. Культура есть устройство, вырабатывающее информацию. Подобно тому, как биосфера с помощью солнечной энергии перерабатывает неживое в живое (Вернадский), культура, опираясь на ресурсы окружающего мира, превращает не-информацию в информацию» (33, 9). Человек – творец культуры и ее объект. Учитывая уникальную роль человека в мире культуры (человек – творец текста и в то же время его объект, человек – автор – человек – читатель), основным принципом будет Антропоцентричность произведений культуры. В рамках нашего исследования интересно проследить, как возникает весь комплекс узбекского культурного сценария в восприятии русскоговорящего читателя. Этот процесс важен сам по себе и как доказательство того, что художественный ТЕКСТ национальной литературы сохраняет в «творческом и аналитическом» переводе свои основные качества и уникальность. Подкрепим наше утверждение обращением к книге Е.А.Огневой «Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста»: «В лингвокультурологических исследованиях конца XX века уделяется внимание теории культурного кода (Алиференко Н.Ф., Красных В.В., Телия В.Н.). В когнитивной лингвистике «код культуры» определяется как «сетка», которую культура набрасывает на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его» (43, 18). Разве это не то же самое определение культурного сценария? Е.А.Огнева подчеркивает: «Связь меж-

ду языком и культурой определяется онтологически, так как и язык, и культура являются результатом творческой ментальности человека. Язык, речь и культура могут рассматриваться в качестве компонентов переводческого кода» (43, 18).

Значит, воспринимая даже перевод произведения узбекских авторов, читатель-инофон получает важную образную информацию, погружается в национальный мир. Этот процесс постепенный, длительный, ведь в каждой книге освещена только малая часть всей мозаики культуры. Если речь идет о специалисте, то действительно, принципы интерпретации текста многочисленны, как и задачи его. Книга – «вместилище информации», информации образной, а значит, читатель эмоционально погружается в иную культуру. В уже цитированной книге Д.Келлер пишет: «Писатели и читатели иногда смотрят «сквозь» язык, в его глубину, дабы увидеть иную реальность. Литературные произведения исследуют категории человеческого мышления, зачастую пытаясь дать ему новое направление, не предусмотренное в нашем языке; художественная литература делает явными те категории, сквозь призму которых мы, не сознавая того, видим мир. Таким образом, язык является одновременно выражением идеологии, воплощая категории, в которых предоставлено мыслить носителям языка, и областью сомнений и отрицания идеологии (24, 29). Чем начитаннее читатель, тем глубже он погружается в культурный национальный слой, тем легче он воспринимает то, что именуется «фоновой информацией».

Итак, примем обобщенное определение культуры, выделенное В.А.Масловой из огромного количества параметров: «Таким образом, культура – это все свойственные данному народу способы жизни и деятельности в мире, а также отношения между людьми (обычай, ритуалы, особенности общения и т.д.) и способы видения, понимания и преобразования мира» (37, 15). Важно добавить и емкое определение Ю.М.Лотмана функции культуры: «ее функция – память, ее основная черта – накопление». А память, передача из поколения в поколение (горизонталь и вертикаль) традиций, нравственных норм, этических категорий, эстетически-вкусовых реализуются в

литературном тексте в конфликты и темы, которые решаются в проблематике произведений узбекских авторов. Значит, можно добавить еще одну цитату из вышеуказанного исследования, чтобы доказательно реализовать план данной книги: «Культура – это совокупность всех форм деятельности субъекта в мире, основанная на системе установок и предписаний, ценностей и норм, образцов и идеалов, это наследственная память коллектива, которая живет лишь в диалоге с другими культурами» (6, 16). Итак, понятие культуры – базовое в нашем исследовании. Важно подчеркнуть, что понятие «культурный узбекский сценарий» предполагает знакомство с ним по комплексу художественных текстов читателя-инофона. Дополнительный интерес выражен в том, что можно проследить, как в переводе сохраняется «этнопсихологический рисунок» национального пространства и набор «лингвоспецифических слов». Представляется, что многонациональная политика бывшего СССР, в том числе издательская (ведь книги многих писателей издавались в русском переводе в московских издательствах огромными тиражами – авторы) сыграла свою положительную роль. Более того, был достаточно популярен журнал «Дружба народов», в котором печатались многие узбекские авторы. Поэтому многие слова и этноспецифические понятия, как говорится, были на слуху: кишлак, тибетейка, плов, хашпар, рахмат, салом и т.д. Такие города как Ташкент, Самарканд и Бухара – были также закрепленными за «узбекским комплексом культуры, археологии, всего национального» в сознании многих людей разных национальностей. Можно добавить, что именно названия этих городов были компонентами названия известных книг: «Ташкент – город хлебный» М.Неверова, «Страсти бухарского дома» Т.Пулатова, «Звезды над Самаркандом» С.Бородина (указанные книги, изданы центральными издательствами Москвы).

Следующими базовыми теоретическими понятиями для подкрепления возможности существования узбекского культурного сценария являются «ключевые слова», концепт, концептосфера. Представляется, что переводчики (живущие в Узбекистане или билингвы) предельно точны в образной адап-



тации концептосферы национального текста, так как основная профессиональная задача, по словам известного переводчика с английского Норы Галь, заключается в том, чтобы «понять и раскрыть смысл образа, смысл книги». Е.А. Огнева считает в числе приоритетных задач «когнитивно-дискурсивной концепции»: «принципы передачи когнитивной ауры концептосферы оригинала средствами языка-перевода» (43, 6). Если «аура» это нечто неуловимое и воздушное, то можно согласиться с Е.А.Огневой, что оттеночность и ювелирность в работе со словом дают гораздо больше для восприятия, чем правильность и однозначность.

В задачу данной книге не входит ни научная полемика, ни уточнение терминов, а дозированное цитирование многочисленных исследований тех авторов, с которыми мы согласны. Наша задача состояла в том, чтобы подчеркнуть продуктивность «открытия» А.Вежбицкой для создания многомерного, яркого и бесконечного (в плане иллюстративного материала) узбекского культурного сценария. Считаем, что данная книга – этот первый шаг в освоении огромного материала с позиций лингвокультурологии, отсюда понятная фрагментарность, подчеркнутое нежелание ставить точки над «и», излишне теоретизировать.

А.Вежбицкая в уникальной по своему потенциалу книге «Понимание культур через посредство ключевых слов» пишет: «К задаче описания культуры можно подходить по-разному, но мне кажется, что один из наиболее эффективных и показательных способов ее решения состоит в том, что следуя лингвистической модели, описать «ключевые слова» (воплощающие ключевые для данного общества концепты) и «грамматику культуры» – то есть интуитивные законы, формирующие особенности мышления, чувствования, речи и взаимодействия людей». Но эти «ключевые слова» встречаются в контексте художественных произведений не как некая самоцель, а как самое естественное проявление быта, как ментальность, как центр нравственных коллизий и т.д.» (6, 19). Обратимся к словарю в книге В.И.Тхорик и Н.Ю.Фанян «Лингвокультурология и межкультурная коммуникация», чтобы уточнить параметры

этого понятия в конкретной семантической сфере (сфера эмоций или область морального суждения), нахождение слова в центре целого, данные Ю.Н.Карауловым и А.Вежбицкой: «Согласно Вежбицкой, ключевое слово определяется через следующие ступени: 1) общеупотребительность слова... 2) частое употребление фразеологического семейства 4) частотность употребления в пословицах и поговорках» (54, 246).

В современной филологической науке уже закрепился некий трамплин для дальнейших исследований – триада Э.Бенквиста «Язык-культура – человеческая личность» и лингвоконцепт. Вновь уточним значение термина по цитированному выше словарю в книге В.И.Тхорик и Н.Ю.Фанян: «Ключевые концепты культуры – ядерные единицы картины мира, обладающие экзистенциальной значимостью как для отдельной языковой личности, так и для лингвокультурного сообщества в целом» (54, 347). Д.Б.Гудков в книге «Теория и практика межкультурной коммуникации» справедливо подчеркивает, что общечеловеческая культура существует как некая абстракция, но «сама культура выступает всегда в конкретных этнических формах» (13, 15).

Исследования последних лет дают прочную основу для дальнейших реализаций в области культурных сценариев (всестороннее изучение понятий: «Языковая Личность», «Культурное пространство», национальная картина мира, концепт и концептосфера, «национальные «языковые единицы с национально-культурной семиотикой»). Достаточно указать на работы в этих областях Ю.С. Степанова и Ю. Караулова, Ю.А. Сорокина (книга «Текст как явление культуры»), Г.Слышкина, В.Красных, Г.Гачева («Наука и национальные культуры» и «Образы Индии. Опыт экзистенциальной культурологии»), Д.Гудкова, В.А.Масловой и т.д. Приоритетное определение Ю. С.Степанова «Единица ментальности – концепт данной культуры» – дает мощный толчок для размышления в этом направлении. То, что художественный текст имеет неисчерпаемое значение для понимания определенной национальной культуры, подтверждает актуальное направление современной лингвистики, которое условно можно обозначить

как «Концептуальный анализ и картина мира» (Ю.Д. Апресян, Ю. С. Степанов, Н.Д. Арутюнова, А.П. Бабушкин, А.Д. Шмелёв, И.П. Михальчук и другие лингвисты). Оно основывается на концептуальном анализе и ориентировано на изучение способов репрезентации языковой картины мира в художественном тексте. Е.Л.Отнева подчеркивает важность «собираения» концептов в литературе, для представления концептосферы определенной культуры: «Художественный текст занимает специфическое место в системе речевых реализаций концепта, так как является фиксированным вариантом совокупности частей индивидуально-авторского концепта, задающего рамки когнитивно-концептуальной концептосферы художественного произведения» (43, 80). Более того, в филологии возникло направление, рассматривающее художественное произведение как социотекст: «Под социотекстом понимается особый способ рассматривать произведение как языковой факт, имеющий место в рамках социального целого, зависящий от условий своего производства, интердискурсивный по своему положению и исторический по своим прочтениям» (17, 132).

Статьи В.Л.Каганского «Ландшафт и культура» являются продуктивными «трамплинами» для понимания специфики узбекского национального пространства в художественном преломлении автора и героя. Парадокс Л.Витгенштейна «Границы моего языка означают границы моего мира» пластично дополняет современное понимание «менталитета». Монография З.Д.Попова и И.А.Стернина обобщает современные разработки понятия «концептосфера»: «это упорядоченная совокупность концептов народа». Поэтому настало время разбираться в феномене узбекского культурного сценария.

Узбекский культурный сценарий – это попытка создания художественной концептосферы произведений национальной литературы XX века, как результата художественного мышления в лингвоконцептологическом и лингвокультурологическом аспектах. Многократное обращение к романам одних и тех же авторов позволяет увидеть концептосферу их произведений, которая рассматривается как индивидуально-авторская концепция мира. А все вместе – узбекский куль-

турный сценарий, в которой нашли отражение многокультурность нашей родины, самобытность народа с одной стороны, и творческое концептуализированное мышление человека XX века – начала третьего тысячелетия, с другой стороны.

В качестве иллюстративного среза заманчиво взять произведения прозы последних лет, и классические образцы XX века, чтобы создать абрис Узбекского культурного сценария. Обратимся к исследованию В.А.Масловой: «Истинным хранителем культуры являются тексты. Не язык, а текст отображает духовный мир человека. Именно текст напрямую связан с культурой, ибо он пронизан множеством культурных кодов. Именно художественный текст хранит информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, то есть обо всем, что составляет содержание культуры. В свою очередь, правила построения текста зависят от контекста культуры, в котором он возникает» (37, 106). А в другом исследовании «Когнитивной лингвистике» В.А.Маслова подчеркивает «зонтиковое значение» самого текста в рамках культуры: «Текст понимается нами в широком семиотическом смысле, совокупность таких текстов создают культуру. Всякий художественный текст неизбежно будит в сознании как отголоски конкретных знаний, так и трактовках этой же темы в смежных видах искусства» (17, 109). Имеется в виду разработанный контекст «дерево» в литературе, музыке и живописи.

Хочется прокомментировать эти объемные цитаты, так как именно эти слова являются камертоном данного исследования. 1. Именно в узбекской литературе XX века возникли и закрепились такие повествовательные жанры как роман и повесть, позволяющие широко рассказывать о человеке в Пространстве и во времени. 2. Появление нового героя, борьба с традициями (30–60 гг. XX века) не помешали писателям подчеркивать национальную идентичность, ментальность, сохранять нравственные идеалы и т.д.

Узбекистан – настолько своеобразный и масштабный по территории, настолько многоликий край, что в литературе нашли отражения и специфика горного пейзажа Ферганской равнины, пустыни вокруг Бухары, оазисы Самарканда и Мар-

джанбулака, просторов Голодной степи. Все это проявляется в индивидуальных культурных кодах в разнообразных текстах, создавая мозаику объемного пейзажа во всех временных проявлениях (зимний, ночной, осенний, утренний и т.д.). Пейзаж в узбекской литературе обладает как универсальными стилистическими функциями (сюжетостроительная, концептуальная и т.д.), так и этноспецифическими. Поэтому знакомство со страной происходит через образное постижение ее разнообразного пейзажа и ландшафта.

Важно подчеркнуть проблему ценностей в национальной культуре. Национальный писатель, будучи носителем узбекской культуры, есть не что иное как «часть всей системы». Поэтому создавая свой художественный мир, он передает в тексте систему национальных ценностей, а ценность всегда социальна. Й.Хайзинга в книге «В тени завтрашнего дня» как бы обобщает: «Культура есть направленность, и направлена культура не на какой-то идеал, а именно на идеал, выходящий за рамки индивидуального, на идеал сообщества» (61, 259). А если сюда добавить классически выверенное определение Ю.Степанова, то получим твердое и убедительное доказательство нашему исследованию: «Концепт – это как бы ступок культуры в сознании человека: то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек-рядовой, обыкновенный, не творец культурных ценностей – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» (16, с.40).

Поэтому понимание ключевых концептов узбекского национального мирообраза во многом кардинально уничтожает подход к литературе либо как суть глубоко оригинальной, вне мирового контекста, либо в плане сопоставления сюжетов (что достаточно популярно в отечественной критике). В плане нашей работы основное внимание уделяется анализу художественного текста как уникального и всякий раз индивидуального, совершенного способа познания мира. В результате процесса познания и культурной интерпретации мира художником происходит оригинальный отбор образов. Индивидуальным образом отдельного явления окружающего



мира, отраженным в сознании и обусловленным коллективным и личным культурным опытом человека, выступает концепт. Поэтому в настоящей работе предлагается обозначение концепта «как индивидуального образа фрагмента действительности, исторически и социокультурно обусловленного и выраженного языковыми средствами».

В таком случае можно подчеркнуть специфику индивидуального авторского представления об исследуемом фрагменте действительности, вербализованном концептом. Критериями отбора «Ключевых слов» стали их частотность, информационная емкость, способность трансформировать концептуальное содержание в различных художественных текстах. Можно предположить, что концептуальный анализ художественного произведения как «предпереводческий» этап позволяет выделить всю совокупность вербализованных концептов в тексте как «квантов сознания» автора, что дает переводчику возможность понимания содержания текста, наиболее адекватного авторскому. Порой переводчик выступает совместно с автором, или имеем авторизованный перевод. Уникальным является тот факт, когда в качестве переводчика работает писатель (С.П.Бородин – роман Айбека «Ветер Золотой долины», К.Симонов – роман Каххара «Птичка-невеличка», Д.Рубина – повести Н.Кабула). Поэтому переведенный текст все равно моделирует национальную концептосферу оригинала в виде когнитивно-пропозициональных структур, связи и отношения внутри которых выражают авторское отношение к соответствующим предметам или явлениям. Национально-культурное своеобразие морально-этической концептосферы этноса состоит в специфичности набора ее ценностных доминант, особенностей их структуры и иерархии и может быть выявлено посредством анализа фактов языковой объективации концептов. В.Красных называет свое исследование броско «Свой» среди «Чужих»: миф или реальность?» и в главе «Разные подходы к изучению национально-культурной специфики» пишет: «Я абсолютно убеждена, что именно лингвокультурология позволяет увидеть культуру сквозь призму языка, и только, изучая фиксацию культуры в языке, мы можем найти серьезные,

поддающиеся верификации данные о бытовании в культуре тех или иных феноменов, об их значимости для культуры, о базовых оппозициях культуры, о «ключевых концептах» культуры, о глубинных важных представлениях, соотносимых с архетипами сознания... иначе говоря, именно etic-emic-etis исследования на основе лингвокогнитивного, этнопсихологического и лингвокультурологического подходов откроют нам дверь в мир «своих» и дадут ключи от мира «чужих» (3, 317).

Узбекская современная проза – явление своеобразное, оригинальное, полностью отмечающее механическое «заимствование». Еще Т.Пулатов справедливо возразил критике, которая упорно видела «влияние» Хемингуэя на его повесть «Путешествие Каипа» или «ремарковские» мотивы в ней. Такое влияние в принципе невозможно для оригинального творческого мышления, для национального сознания и ментальности. Писатель четко оговорил: «Я читаю не для того, чтобы писать». Чтобы не быть голословными, приведем высказывания критика Л.Аннинского, который в предисловии к книге Т.Пулатова пишет: «В.Гусев и К.Султанов, обсуждая «Владения», мобилизовали себе в помощь целый отряд классиков от Пришвина до Хемингуэя и от Мелвилла до Д.Лондона... я склонен обоиться одним Платоновым, но понимаю, почему проза Т.Пулатова заставляет беспокойно оглядываться по сторонам.... Причудливая по ритму, странная по мотивации» (46, 4). А последняя характеристика объясняет то, что перед критикой именно книга Т.Пулатова – как его «слово о мире», а не прочитанная где-то мысль или трансформированный знакомый образ. Т.Пулатов, создавая «Жизнеописание строптивного бухарца», образно использовал национальную концептосферу, воссоздал мир города с его тайной и величием, его языковым миксом, закрепленном только в Бухаре (узбекско-таджикским), ее гузарами и улочками. Это «образная» Бухара именно Т.Пулатова, а не С.Айни или А.Мухтара, которые, обладая той же ментальностью, трансформируют «национальную картину мира» уникально, по-своему. Весь этот пассаж необходим, чтобы не ограничить узбекскую литературу в нечто оторванное от всего литературного процесса, а подчеркнуть ее национальное сво-

образии, и уникальность каждого творца ее. Писатель – уникальная языковая национальная личность с ярко выраженной ментальностью, оригинальной системой взглядов и ценностей. Думается, что продуктивнее исходить из мирообраза того или иного писателя с его национальной духовностью, принадлежностью его к определенной эпохе, сказанным именно им «словом о мире». Поэтому каждое произведение определенной эпохи является материалом для огромной мозаики – узбекского культурного сценария. Обратимся еще раз к размышлениям Т.Пулатова в статье «Язык, автор, жизнь» о своей национальной идентичности и ментальности, в котором подчеркиваются разные отношения к универсальным концептам: «Солнце по-русски – это совсем не то, что *куёш* по-узбекски, и уж совсем не то, что *офтоб* по-таджикски. В какие отношения – дружелюбные или тягостные – человек вступил с небесным светилом, так их и выразил язык и произнес. Ведь узбек, живущий большую часть года под его палящими лучами, никогда не скажет ласково-уменьшительное «солнышко», так же как и у русского нет ощущения того, что солнце может быть не только плодотворным и землеобновляющим, но и враждебным» (52, 109). Как отмечается в лингвокультурологических исследованиях последних лет, на формирование национально-культурной специфики концептосферы основополагающее воздействие оказывают как социально-исторические, так и религиозно-духовные факторы. А также природа, различные физические явления, характерные для данного географического пространства; история этноса, налагающая отпечатки на национальное мировидение и национальный характер, быт, свойственный только определенному сообществу (узбекскому) и культурные стереотипы, этические ценности. В кругу измерений человека и социума особое место занимают три фактора: язык, этничность и вероисповедная принадлежность, в нашем случае – ислам. Поэтому даже в «производственных» романах вопросы религии или следование ее канонам, коранические имена имеют важные значения в контексте произведения, в качестве самохарактеристики героя.

Д.Б.Гудков в книге «Теория и практика межкультурной коммуникации» справедливо подчеркивает, что общечеловеческая

культура существует как некая абстракция, но «сама культура выступает всегда в конкретных этнических формах» (17, 15). Все вышесказанное доказывает право на жизнь узбекского культурного сценария во всем объеме национального своеобразия. Основой его служит разнообразная образная канва прозы узбекских писателей 20-х годов XX века – 10-х годов XIX века. Подтвердим нашу мысль убеждением В.А.Масловой, которая пишет: «Приобщение человека к культуре происходит путем присвоения им «чужих» текстов. Будучи ничтожно малым элементом мира, текст (книга) вбирает в себя мир, становится всем миром, замещая собой весь мир для читающего» (61, 35). Русский читатель постигает многообразие миров различных эпох через исторические романы, знакомится с жизнью и бытом, далеким, зачастую экзотическим пространством в прозе современных узбекских писателей. Предельно пластично в ткань повествования входят имена и национальные понятия, географические наименования и названия предметов, некий набор речевого приветствия и закреплённых жестов. Естественно, что художественный текст это всегда отраженная реальность, но в достоверных национальных параметрах. Для русского читателя важна так называемая «фоновая информация» – это «социокультурные сведения, характерные лишь для определенной нации или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной общности... Важно, что это не просто знания, например, рецепт приготовления национальных блюд...» (22, 37). Представляется, что «фоновая информация» в конкретном художественном тексте вполне объяснима для читателя-инофона в кратких комментариях, сделанных переводчиками или даже в словаре, но ярче и образней она создается из контекста. Обратимся в этом плане к теории «лакун» – «базовые элементы национальной специфики лингвокультурной общности» ...отображающие предметы конкретной национальной культуры, в нашем случае узбекской. Ученые пытаются найти несколько путей эквивалентных заполнений лакун. Е.Ф.Тарасов предлагает два пути, второй, на наш взгляд, подходит для постижения инофоном узбекской культуры: «При другом способе познания чужой культуры

происходит поиск различий в сопоставляемых образах чужой и своей культур, при котором образ своей культуры не должен заслонять или заменять образ чужой культуры, а напротив, должен побуждать к выработке новых знаний, обогащающих человека при знакомстве с чужой культурой» (26, 19)

Естественно, что в любой литературе, центрированной на ЧЕЛОВЕКА, возникают знаковые универсальные концепты, воспринимаемые через призму национального самосознания. Уточним классификацию универсальных концептов по словарю в книге В.И.Тхорик и Н.Ю.Фанян: «А.Я.Гуревич разделяет концепты на две группы: космические... (время, пространство, причина, изменение, движение) и социальные культурные категории (свобода, право, справедливость, труд, богатство, собственность). В.А.Маслова выделяет еще одну группу – категории национальной культуры...а также культурно-специфические» (54, 247). В рамках данной работы будут исследованы именно культурно-специфические концепты.

В данной книге есть яркие примеры иллюстрации восприятия «национального Пространства», специфики художественного осмысления сознательных и бессознательных «ритуалов», поведенческого рисунка героя и его психологического состояния, выраженного в системе паралингвистических средств, особенности лексики. Особо важным является понятие ментальной принадлежности героя. Специфика национального узбекского пространства в реальности дает интересную модель, которая станет моделью художественного пространства в указанных книгах. Так М.Тагай впишет своего героя в пространство Сурхандарьи с четким ощущением гор и предгорий «красной земли» Байсуна. А Нурали Кабул сделает блестящие зарисовки Марджанбулака. Тимур Пулатов создаст художественную топографию Бухары со всей спецификой «вечного города». Поэтому интересны эмоциональные и психологические образные различия героев из разных регионов Узбекистана, но и их ментальная близость общему культурному национальному концепту. Антропоцентричность литературы дает поразительные примеры ощущения Героя в пространстве, моделирование его «под себя». Только узбек



может себе представить ночное темное небо в виде «черной чувстской тюбетейки, вышитой белыми, шелковыми нитями». Ассоциативный ряд, заложенный в подобном сравнении, базируется на знании того, какой формы и какой крепкой основы характеризуется именно тюбетейка из Чуста (Ферганская долина). Во-первых, она не бархатная, значит, звездное небо не бездонное, а низкое со стрельчатými яркими звездами. Во-вторых, узоры из шелковой нити не могут быть плотными, затканными полностью – имитация далеких звезд. Поэтому необходимость обратиться к термину «ментальность» очевидна.

В первую очередь необходимо прийти к обозримому и конкретному пониманию того, что современная наука считает ментальностью. Поскольку в данной книге речь будет идти о переводном материале, то для анализа были отобрана произведения по произвольному принципу: проза (историческая, производственная, исповедальная, записки путешественников), которая дает представление о «национальной картине мира». Поведенческий рисунок персонажей, конфликты, раздумья, семейные предания – все художественно трактуется то, что именуют менталитетом. О.А.Корнилов называет статью броско и предметно. «Доминанты национальной ментальности в зеркале фразеологии», где определяет: «...менталитет – это непрорефлексированное, эмоционально окрашенное мировидение, включающее в себя мировосприятие, мироосмысление и мирооценивание. Мирооценивание формирует систему приоритетов и шкалу ценностей данной культуры, которая в свою очередь определяет модели поведения всех членов общества по линиям «личность – личность» и «личность – общество» (25, 54).

Этот «синтез» можно проектировать на проявление бессознательного в ритуалах, в предметах материальной культуры и отношения к ним, в играх и т.д. И, конечно же, в произведениях художественной литературы все то, что определяет ментальность, выражено с наибольшей отчетливостью в образном контексте. Поэтому постигая ту или иную литературу (даже в переводах), человек погружается в культуру данного народа. В рамках данной работы интересно проследить, во-первых,

как сохраняются проявления «ментальности» в переводах. А, во-вторых, как создают ее представители иной культуры, долго живущие или родившиеся в Узбекистане, русские писатели. Книга становится тем окном, через которое читатель не просто дышит воздухом предгорий или видит цветение весенних садов, он видит во всех образных подробностях или через ассоциативную деталь «национальную картину мира» в звуках, запахах, жестах; привыкает к фонетическому звучанию имен и топографических названий; ощущает вкус плова и терпкого гранатового сока. Неоднократное погружение в художественную «реальность» текстов освобождает от навязчивой услуги словарика. Практика чтения произведений иностранных авторов подтверждает то, как постигается лингвокультурное пространство той или иной страны. Русский читатель также в процессе чтения все новых и новых книг узбекских авторов, приходит к пониманию без дополнительных комментариев знаковых понятий из области речевого этикета («Ассалом Аллейкум, Рахмат), мироустройства (Махалля, Гузар), отражения соборности (Той, хашар) и т.д.

Национальные тексты всегда содержат ряд концептов, кодов культуры, прецедентные имена, растворенные в образном мире произведения. Даже то, что остается абсолютно «непереводимым», воспринимается на эмоционально-ассоциативном уровне. Ведь существует целый набор «межкультурных» понятий, которые для людей всего мира связано с определенной страной и хотя бы в общих чертах эмоционально знакомо, определяет цепочку выборочных ассоциаций. Икэбана – это искусство составления композиций из цветов, но не понятие Букета в нашем понимании. Нарушением всех эстетических норм этого японского искусства станет «миллион алых роз». Каррида – бой быков в Испании, бегущие по узким улочкам быки, но не коровы и т.д. В повести Ибрагима Рахима «Судьба» есть такие строчки: *«Майли – это почти «ладно», но все же меньше, чем «ладно», капельку добродушия и капельку безразличия»*. Это комментарий переводчика Д.Холендо, который так эмоционально, образно заполняет национальную лауну. Считаем, что в контексте речевого общения героев

становится понятным интонация, реакция и взаимоотношения говорящих, их социальный статус. Начальнику стройки в ответ на официальный приказ Ахмед не скажет «майли», это слово для дружеского общения. Это понятно и принято в качестве лингвоспецифического слова.

А.Вежбицкая в своих исследованиях дает те положения, которые четко определяют контуры национального сценария. Отметим, что главным словом в ее положениях является слово «система», что доказывает правомочность следующего понятия – «сценарий». Ведь сценарий в общепринятом понятии является первоосновой для будущей работы всей съемочной группы: режиссера, оператора, актера и т.д. системы «культурных правил». Эта система образно отражена в художественной литературе. Текст всегда эстетическое единство всех компонентов от масштабного до минимального.

Почувствовать контуры узбекского культурного сценария представляется возможным через анализ устойчивых речевых ритуалов, через этические и эстетические категории, через систему сравнений, посредством пословиц и поговорок, знаковых понятий. О.А.Корнилов в статье «Доминанты национальной ментальности в зеркале фразеологии» пишет: «Вряд ли мы погрешим против истины, если скажем, что именно фразеологическая система языка в наибольшей степени отражает национальный менталитет, который в свою очередь является одним из базовых компонентов любой культуры» (25, 56). Если суть фразеологической номинации образность, то все то, что связано с тропами, есть выражение образного мышления народа. В рамках нашей работы большое внимание будет уделяться «сравнениям», так как именно в этом виде тропа при переводе сохранен национальный концепт. К культурному сценарию безусловно относятся и упоминание прецедентных имен (ученые, писатели, политические деятели, герои эпоса и литературы и т.д.). Система Прецедентных имен есть культурная контурная карта, на которой уже обозначены вершины национальной гордости. Поэтому в рамках данной работы представляется возможным выделить несколько знаковых разделов культурного сценария.

1. Знаковые понятия и концепты:

А) Для определения соборности узбекского народа, его традиционного коллективизма: махалля, гузар, хашар.

Б) Национальная еда и сопутствующие предметы: плов, лепешка, пиала, ляган, дастархан.

2. Воссоздание Пространства и Времени.

А) Региональные топографические пространства в произведениях художественной прозы (Термез и Бухара, Самарканд и Ташкент, Голодная Степь и Марджанбулак и т.д.).

Б) Национальный пейзаж и интерьер.

В) Концепты «дерево» и «Хлопок».

В) Воссоздание национального мира писателями другой национальности, проживающими в Узбекистане.

3. Определение ритуалов, поведенческого рисунка персонажа.

4. Система сравнений, в которых проявляется национальное образное мышление.

5. Список прецедентных имен (культурная классика) и современные культурные реалии.

Следует оговорить, какой художественный материал взят для исследования, так как при отборе не было ограничений в тематическом или жанровом отношении. Поскольку данная книга – первый опыт «художественной классификации», то естественно подчеркнуть, что в ней представлена лишь малая часть иллюстративного материала, поэтому предполагаются дополнения, уточнения и т.д. Узбекский культурный сценарий – это пример дукавого афоризма «нельзя объять необъятное». Следует уточнить еще одну стратегию авторов в рамках современного когнитивного литературоведения – подходить к художественному тексту как к «модели национального мира», созданного определенной Языковой Личностью со всем ей присущим разумом, ментальными процессами. Поэтому из мельчайших фрагментов, примеров-ниточек создается яркий многоцветный ковер узбекского культурного сценария. Важно проанализировать только текст целиком, чтобы получить иллюстрацию «национальной картины мира». Поэтому в данной книге будет принципиальной работа с некоторыми целостными текстами, а при необходимости будет приведен выбороч-

ный иллюстративный материал-ритуалы, концепты (махалля, плов, лепешка) и примеры национальных сравнений.

1. В качестве исходного иллюстративного материала будут взяты книги узбекских авторов, начиная с классического романа А.Кадыри «Минувшие дни» (1924 год), то есть, выбраны произведения старшего поколения узбекских писателей, среднего и современных прозаиков. В жанровом отношении – палитра самая разнообразная, что придает исследованию характер не векторный, а обзорный. Еще раз отметим, что **художественная ценность** текста иногда не являлась критерием отбора, так как многие романы эстетически устарели или являются данью своего времени. К примеру, роман Айбека «Ветер Золотой долины» 1950 года в качественном переводе С.Бородина отвечал всем требованиям своего времени и параметрам произведения социалистического реализма, с явной гиперболизацией позитива во всем. Учитывая, что время действия в романе – 1946 год и на всей территории СССР действовали продовольственные карточки, описанное колхозное изобилие звучит в духе культовой картины того времени «Кубанские казаки». И, тем не менее, Айбек наделил своих героев национальным образным мышлением, которое выразилось даже в сравнениях, в воссоздании ментальности, национального пейзажа. Естественно, что произведения периода 30–80-х годов XX века глубоко политизированы, порой чересчур пафосны, но в них есть интересное доказательство узбекского национального сценария. В художественном плане эти романы значительно устарели, но использованы в качестве выборочных примеров.

2. В рамках 70-90-х годов XX века появляются авторы, которые усиливают в прозе нравственно-национальные поиски, подчеркивают духовные ориентиры героя, вне рамок социальных преобразований. Так возникает повествование о «простодушных» (М.Дост, У.Хашимов, М.Тагай). Это жизнеописание, исповедь человека, сохранившего прекрасное представление о Добре и Зле, стойкое желание сблечь лучшие национальные традиции.

3. В творчестве Т.Пулатова и Н.Кабула представление о национальной картине мира передано как «мир глазами ребен-

ка», то есть усиливается образность, акцентируется создание духовной вертикали (традиции передаются от деда к внуку, бабушке к внуку).

4. В истории узбекской литературы есть примеры «производственных» романов, в общем-то, на первый взгляд далекие от рамок «национального культурного сценария». Но именно в этих произведениях авторы стремились создать конфликт между традициями и новациями социальной жизни, чтобы отстоять нравственные постулаты традиционного узбекского миропорядка. К этой же категории можно отнести рассказы современных писателей (конец XX начало XXI века), которые пришли в литературу из иных специальностей (физики, механики, математики) и герои их не «простодушные» колхозники, а «высоколобые» интеллектуалы.

5. В Истории узбекской литературы свою заметную роль сыграли русские писатели, живущие в Узбекистане, которые довольно плодотворно прошли аккультурацию (знание языка и культуры). Это писатели старшего поколения (С.Бородин и М.Шевердин), ученые – натуралисты, влюбленные в природу страны, ученые этнографы. Особо выделим роман К.Новоселовой «Звезда Альтаир» о В.Л.Вяткине, который интересен по многим параметрам. Выбранные авторы создали емкую и многообразную картину жизни Самарканда – в XIV веке (Трилогия С.Бородина «Звезды над Самаркандом»); конец XIX – начало XX века – К.Новоселова в романе «Звезда Альтаир»; 20-е годы XX века – роман М.Шевердина «По волчьему следу».

6. В качестве иллюстрации привлекается и материал мемуарный, очерки-путешественников, воспоминания художников, ученых об Узбекистане.

7. Исторические преобразования наложили отпечаток на языковую картину мира, создав «миксовый» словарь героев. Интересным является попадание в узбекский язык сначала русских слов, которые коверкались или переименовывались под узбекское звучание, а потом иностранных. Это явление становится художественным составляющим лингвокультурологии определенного времени.



Поскольку речь будет идти об узбекской прозе в переводах на русский язык, хочется обратиться к фундаментальному исследованию В.Н.Комиссарова «Современное переводоведение», в котором автор подчеркивает главные параметры перевода: «В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные уровни развития, разные традиции и установки. Переводом интересуются культурологи, этнографы, психологи, историки, литературоведы... В то же время в науке о переводе... могут выделяться культурологические, когнитивные, психологические, литературные и прочие аспекты» (25, 30).

В данной цитате есть установка на доминирующее значение культурологического аспекта переводной литературы, и это не случайно. С позиций всей составляющей этой науки переводы произведений узбекских писателей и дают настоящую «Картину национального мира». Поэтому в данной работе можно использовать те теоретические понятия, которые наработаны исследователями как в области лингвокультурологии, так и переводоведения.

Обратимся к книге Д.Келлера, который интересно пишет о эффекте читательского ожидания в главе «Читатели и смысл»: «Оно исходит из того, что смысл текста зависит от опыта читателя, включающего также колебания, догадки, корректировку читателем собственных представлений. Если литературное произведение воспринимается как цепочка операций читательского сознания, то интерпретация текста может заключаться в описании этих операций: разнообразных конвенций или ожиданий, неотделимых от человеческого сознания, установления взаимосвязей, подтверждения или опровержения ожиданий. Интерпретировать произведение означает описать процесс его прочтения. Однако восприятие произведения зависит от того, что теоретики называют «горизонтом ожиданий» читателя» (24, 51).

Талантливо созданное произведение не вызывает трудности для образного представления инонационального мира со всеми его подробностями. Писатель никогда не будет перегружать художественный текст непонятными терминами национального быта, не будет, думается, преднамеренно создавать массу

«лакун», если он надеется на широкий круг читателей, тем более во время СССР, на «всесоюзного читателя». Представляется, даже судя по журналу «Звезда Востока», узбекская литература не бедна переводчиками на русский язык. Поэтому, работая с большим количеством произведений национальной прозы (часто отлично переведенными - авторами), представляется целый материк переводной литературы, который дан русскому читателю для образного постижения узбекской культуры.

Еще раз обратимся к исследованию Л.В.Витковской «Когниция смысла», в котором дана схема восприятия читателем-инофоном произведения национальной культуры: «Писатели (как языковые личности и как контекст), вступающие в процессе творчества в эстетические когнитивно-концептуальные отношения с миром, который в последнее время также начинает восприниматься как текст, создают новое художественное пространство (авторский текст). Схематически творческий процесс можно представить следующим образом: мир-текст – личность-текст – автор-текст (9, 50). Если продолжить аналогию данного автора, то можно предположить, как возникают в восприятии воображении читателя-инофона «ментальные картины национального мира». Соглашаясь с утверждением Е.Ф.Тарасова, что «Текст есть продукт, порожденный языковой личностью и адресован языковой личности. В тексте реализуется антинумия: системность-индивидуальность» (53, 111), читатель-инофон постигает мир ассоциативно, образно. Концепты национальной культуры, данные в образном контексте, эмоционально насыщенные, становятся для читателя инофона актом познания и принятия («текст мертв без акта познания»). Поэтому создание Узбекского культурного сценария расширяет границы познания людей других стран через восприятие художественных миров.

Интересно проследить, как в процессе знания последних лет, вырастает то, что именуется «культурным пространством». Приведем четкое и емкое определение Д.Гудкова: «Культурным пространством мы называем форму существования культуры в человеческом сознании» (13, 90). Человек, долго живущий в определенном культурно-национальном пространстве и воспринимающий эту жизнь позитивно, про-

питывается не только внешней (ритуальной) стороной, но и принимает ментальность, начинает мыслить какими-то категориями этой национальной культуры. Думается, что само вещественное пространство, имеющее «центр и периферию», создает у человека, живущего в нем, перспективу для образного мышления по законам данного национального мира.

В узбекской литературе полнокровно представлены множество русских писателей, живущих в стране, создающих героев со всей полнотой национального характера (С.Бородин, А.Устименко), передающих пейзаж через призму образного восточного видения (Н.Красильников). Известный поэт Раим Фархади в воспоминаниях о поэте А.Файнберге образно пишет о феномене русских писателей: «Живя в Азии, ступая пыльными тропами караванов, слушая национальные мелодии, русскоязычные авторы получили бесценное богатство – древнюю культуру узбекского народа и сопредельных этносов, традицию. Благодатную почву, которую не скроет асфальт и бетон прогресса» (57, 37).

Хочется разобраться и в этом вопросе, насколько русские писатели владели ментальными стереотипами узбекского когнитивного сознания, и как в их произведениях создано «индивидуальное когнитивное пространство». Второй вопрос – это проблемная зона восприятия на бытовом уровне того, что внешне считается «Национальным миром». Важно подчеркнуть, что неоднократное обращение к одному и тому же тексту подчеркивает желание немного структурировать само понятие «узбекский культурный сценарий» и использовать соответствующие иллюстрации в разных разделах. Но в каждом тексте есть целый комплекс, о котором интересно писать: ментальность неразрывна с поведенческим рисунком и реакцией. Речевой этикет закреплен за жестами, поза и ориентир в пространстве сугубо национален, даже регионален. Поэтому в ходе работы появляются сопутствующая ей фрагментарность, желание авторов только проставить акценты на чем-то значимом. Узбекский культурный сценарий – настолько важный для изучения, настолько динамичный и подвижный (в плане появления новых интересных произведений),

что данная работа – это только первая попытка «систематизации» и описания. Необходимость в создании «Лингвокультурологического узбекского словаря» назрела давно. Все величие и могущество узбекской культуры требует работы с ее концептами в рамках мировых научных идей и открытий.

# Глава 1

## Этноспецифические концепты узбекской культуры

1.1. Анализ рассказа Эркина Аъзама «Ступка»

1.2. Плов как знаковое понятие культурного  
узбекского сценария

1.3. Лепешка как знаковое понятие узбекского  
культурного сценария

1.4. Концепты «дерево» и «хлопок»

1.5. Хлопок-концепт

## ГЛАВА 1. Этноспецифические концепты узбекской культуры

### 1.1. Анализ рассказа Эркина Аъзама «Ступка»

Восприятие узбекской национальной традиционной и современной культуры во всем многообразии и богатстве, голосах ее представителей читатели узнают по художественному тексту. Есть произведения с высокой степенью концентрации примеров «национальной картины мира». Причем, это не сделано специально с намерением показать «этнографический этюд», а просто дается небольшая зарисовка нормального человеческого быта, в котором все переплетено: речевые и поведенческие ритуалы, этноспецифические понятия, подчеркнута ментальность героев. В качестве иллюстрации всего вышесказанного обратимся к рассказу современного узбекского писателя Эркина Аъзама «Ступка» в переводе Ф.Хамраева. Сюжет рассказа абсолютно прост – это нехитрая история о двух русских женщинах, волею судеб оказавшихся в узбекском кишлаке. Марина приехала в 60-е годы XX века по распределению учительствовать, Лена-модница – «жена, привезенная из армии». Ситуация, типичная для Советского Союза. За незамысловатым сюжетом и почти анекдотическим конфликтом кроется важная проблема не языковая, а ментальная, дан процесс аккультурации.

Э.Аъзам подчеркивает на примере судеб двух русских девушек, попавших в инонациональную культурную и языковую среду, как происходит не просто адаптация, но принятие этой культуры на бытовом уровне. Автор не показывает героинь несчастными, правда переводчик не смягчил негатив значений на русском языке: «две чужестранки... закадычные



*марфушии*». Рассказ небольшой по объему, но в нем ощутимы две части. Повествование об Арслане (муже Марины) ведется от лица «рассказчика», для которого «он был кумиром с детства, мы всегда следовали за ним по пятам... именно дядя Арслан повез нас учиться в Ташкент» (41, 83). Такая модальность объясняет романтический настрой истории любви Марины и Арслана. Вторая часть – имитация несобственно-прямой речи с добавлением диалога. Э.Аъзам вплетает в повествование то, что считается «голосом народа», осуждением в кишлаке неэтичного поведения. Марина – учительница на пенсии, после смерти Арслана не решается сесть на его мотоцикл, представляя, что скажут люди: «Смотрите, смотрите, на эту бабу...разъезжает по улицам на его мотоцикле. Чтобы тебе провалиться, бесстыжая» (41, 82).

Примечательно, что история любви дается в трактовке рассказчика предельно скупо. Важно другое, отмечена «правильная» реакция отца Арслана, проявление его ментальности: «Чтобы перед *односельчанами* не было стыдно, отец его совершил мусульманский обряд бракосочетания» (41, 84). Значит, что Марина принимает изначально «правила жизни» как внешние, так и внутренние. Процесс адаптации в кишлачной узбекской культуре для Марины не был трагичным после замужества с Арсланом: «надела национальную одежду из желтого атласа и стала настоящей сельской невесткой» (41, 84). История Лены – модницы, детдомовской девочки, привезенной из армии, только в рассказе намечена. Э.Аъзаму интересно показать погружение героини в иную культуру, в пространство кишлака и дома абсолютно пластично, принятие на бытовом уровне всего комплекса жизни: «Лена-модница «стала типичной узбечкой, словно по рождению. А как она ругает своих детей по-узбекски» (41, 85). Поэтому в рассказе интересен сам незаметный для окружающих процесс принятия в пространстве узбекского кишлака всего комплекса ритуалов, нравственно-этических рамок поведения, кими героинями. Следует подчеркнуть мастерство переводчика Ф.М.Хамраева, который сохранил ощущение ментальности даже на мельчайшем уровне. Во-первых, это лингвоспецифические слова:

дастархан, тандыр. Во-вторых, сравнение, основанное на лингвоспецифическом слове. Создавая портрет Лены-модницы, Ф.Хамраев оставил национальную образность, а не русскую: «На ее покрасневшем от жары маленьком лице блестели глаза – две зеленоватые точки, словно две капли усьмы» (41, 85). Узбекские женщины знают, как блестит только что выжатая усьма, с каким характерным зеленым отливом. Поэтому цвет глаз Лены-модницы можно себе представить не только по обращению к ней девочки: «тетушка-зеленоглазка». Автор подчеркивает, что готовясь к встрече русской подруги, Лена напекла лепешек в тандыре, пригласила подругу за дастархан, то есть готовит национальное угощение по всем правилам: «Она проворно стала готовить место для гостыи на *топчане под тутовым деревом*» (41, 85). Отсюда понимается поза, ставшая привычной – сидение не за столом на стульях, а по-восточному на супе. Героини говорят по-русски, поют песни, пытаются пировать «культурно» с бутылкой вина, но уже их внешний вид не соответствует желанию быть иными: «Если бы кто увидел их сзади, несомненно, был бы поражен тем, как внешне типично *кишлачные женщины*, так бегло говорят по-русски» (41, 85). Автор не описывает платья героинь, но из этого комментария становится понятно, что они одеты не просто в национальные платья, но и штаны, предельно удобную одежду для такого сидения. Э.Аъзам создает поведенческий рисунок Лены-модницы, пластичный переход с родного языка на узбекскую речь, сопровождающейся произвольными закрепленными жестами, традиционными восклицаниями: «Товба, еще раз товба – защебетала опять Лена – модница, *прижимая руки к груди*» (41, 86). Автор подчеркивает, что и Марина также не видит ничего неестественного в таком языковом миксе.

Их небольшой конфликт раскрывается в невозможности попить кофе, вернее в отсутствии кофемолки. Казалось бы, пустяк, но вдруг Лена раздражается. Это чувство она ощущает после воспоминаний о Родине, автор как бы при помощи этого предмета усиливает ментальную разницу: «Откуда в *этом доме* быть таким вещам?» (41, 87). И читатель понимает, что Лена-модница не имеет в виду конкретно ее дом, а ее тепереш-

нее кишлачное пространство. Поэтому так выстроен диалог с использованием узбекских слов. Лена-модница не может подобрать слова по-русски: «Это ведь хавонча, ну, *наша* хавонча.

Марина: Что такое эта *ваша* хавонча?

Лена: Ну, утир же.. Утир» (41, 87).

Исчезновение из памяти русского слова, мгновенно сбивает эмоциональный позитив гостя, что подчеркнуто в некоем отторжении, выборе местоимения «ваша».

Э.Аъзам в небольшом рассказе сумел показать множество бытовых ритуалов, примеров стереотипа поведения. Ритуально проводы состоялись по узбекскому сценарию. Хозяйка «спешно принесла из кухни четыре *лепешки*...несколько гроздей винограда...провожала, *поглаживая по голове и плечам*» (41, 87). Но национальный мир Марины и Лены-модницы, это просто два соседних кишлака, поэтому минутная размолвка и вспоминание русского слова «ступка» как бы возвращает в привычную ментальную среду. Автор подчеркивает следование Марины обычаям, ее растворению в этикете. Поэтому последнее впечатление о Марине из Воронежа, это впечатление о настоящей кишлачной женщине. Автор в одной фразе усилил ее теперешнюю *ментальность*. Проезжая мимо кладбища, героиня сомневается, можно ли ей посетить могилу мужа: «...надо же, сегодня *без платка* – если кто увидит, что скажет?» (41, 88). Во-первых, подчеркнуты национальный ритуал (без платка), во-вторых, становление новой психологии человека, живущего в тесном и замкнутом пространстве кишлака, мнение жителей которого важно для комфортного проживания героини. Данный рассказ важен как доказательство принятия ментальности «инофоном», как некое разрушение исходной Языковой Личности без особого трагизма. Рассказ «Ступка» имеет четкую историческую закреплённость, все события есть реализация интернациональной политики СССР. Тем произведение и интересней, сюжет логически мотивирован. Автор подчеркнул, как принятие ритуалов и поведенческий рисунок героинь усилены, и как и обусловлены национальным пространством кишлака. Восприятие узбекской национальной современной и традиционной культуры во всем многообразии и богатстве, го-

лосах ее представителей читатели узнают по художественному тексту. Л.Н.Мурзин абсолютно точно определил, что культура «опредмечивается» в тексте «существует в форме текстов – знаковых произведений духовной деятельности человека... Текст есть формальная единица культуры, культура "разлагается" на тексты, состоит из текстов, хотя качественно не сводится к ним. (76, 165). Таким образом, Э.Аъзам в небольшом эпизоде показал с одной стороны полную адаптацию, завершающуюся изменением самих героинь. С другой стороны, все логически мотивированно. У героинь отсутствует в их теперешней жизни «первая родина» – Лена из детского дома. У Марины – родители умерли в Воронеже. Уровень их адаптации (язык, речевой и поведенческий ритуал, предметная характеристика, измененное сознание) позволяет подчеркнуть, что произошла полное соответствие среды и индивида.

Для того, чтобы перейти к анализу этноконцептов узбекской культуры, необходимо еще раз дать объемное толкование данному понятию. Более подробно базовые характеристики концепта рассмотрены в работах В.И. Карасика, Г.Г.Слышкина и С.Г.Воркачева. Примем за основу данное объемное определение, чтобы проиллюстрировать в соответствующих разделах каждое из указанных положений.

*Лингвокультурный концепт* – комплексная ментальная единица, формирующаяся в результате редукции фрагмента познаваемого мира до пределов человеческой памяти, включения данного фрагмента в контекст культуры и его воплощения в вербальных единицах, необходимых для удовлетворения коммуникативных потребностей членов социума.

К базовым характеристикам лингвокультурного концепта относятся:

1. Комплексность бытования. Лингвокультурный концепт – условная ментальная единица, направленная на комплексное изучение языка, сознания и культуры. Соотношение лингвокультурного концепта с тремя вышеуказанными сферами может быть сформулировано следующим образом:

1) сознание – область пребывания концепта (концепт лежит в сознании);

2) культура детерминирует концепт (т.е. концепт – ментальная проекция объективных элементов культуры);

3) язык и/или речь – сферы, в которых концепт опредмечивается (овеществляется).

2. Ментальная природа. Лингвокультурный концепт отличается от других единиц, используемых в лингвокультурологических исследованиях (культурема, лингвокультурема, логоэпистемы), своей локализацией в сознании. Именно в сознании осуществляется взаимодействие языка и культуры... С областью сознания связаны процессы человеческого восприятия, категоризации, архивизации и коммуникативной репрезентации. Концепт участвует в каждом из указанных процессов.

3. Ограниченность сознанием носителя. Лингвокультурный концепт существует в индивидуальном или коллективном сознании. Индивидуальные концепты богаче и разнообразнее, чем любые коллективные, от микрогрупповых до общечеловеческих, поскольку коллективное сознание и коллективный опыт есть не что иное, как условная производная от сознаний и опыта отдельных индивидов, входящих в коллектив. Производная эта образуется путем редукции всего уникального в персональном опыте и суммирования совпадений. В этом смысле коллективные концепты являются конструктами (так же, как, впрочем, коллективный язык и коллективная культура).

4. Ценностность. Лингвокультурный концепт отличается от других ментальных единиц, используемых в различных областях науки. Центром концепта всегда является ценность, поскольку концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит именно ценностный принцип (21).

## 1.2. Плов как знаковое понятие культурного узбекского сценария

Как уже отмечалось, проблема изучения концептов – одна из самых актуальных в современной филологической науке. Исследование совокупности концептов даёт возможность судить о ментальной модели действительности, отражае-

мой в языке. Приведем в качестве уточнения определение С.Г.Воркачева: «Концепт – это единица коллективного знания или сознания, которая имеет языковое выражение и обладает лингвокультурной спецификой». Считаем, что именно такое ключевое слово, как «ПЛОВ» наиболее ярко имеющий «брендовое» значение, в различных контекстах объемно реализует все возможности «Концепта». Логично размышляя, концептосфера понимается как совокупность концептов, характерная для данной национально-культурной общности и отражающая ее специфику и уникальность. Известно, что в разных языках существуют лингвоспецифические обозначения кушаний, нашивков, предметов кухни, что подчеркивает их древнее происхождение. Такие материальные предметы становятся знаковыми понятиями, символизирующими данную культуру среди людей других национальностей. Знаковые понятия, естественно, заполняют в разной связи и художественные пространства произведений узбекских писателей. А.Вежибская пишет в исследовании «Понимание культур через посредство ключевых слов»: ««Всем известно, что в разных языках существуют лингвоспецифические обозначения объектов материальной культуры, например, особых кушаний или напитков (русские слова «щи» или «кефир»). Наличие лингвоспецифических слов может быть связано и с существованием особых обычаев и общественных установлений, характерных для культуры, пользующей соответствующим языком, а так же с особенностями системы ценностей, принятой в данной культуре» (6, 8). Обращение к концептосфере «продукты питания» в рамках данной работы связано прежде всего с тем, что она относится к числу базовых, универсальных концептосфер, в которых наиболее полно отражается ситуация, существующая в лингвокультурном сообществе. Продукты питания – это один из древнейших пластов материальной культуры и быта, представляющий собой исторически первую сферу возникновения и существования культурных ценностей; человек оперирует этим понятием ежедневно, поскольку продукты питания являются первоосновой физического существования.



Ю.С. Степанов считает, что такие «первичные концепты являются наиболее важными для построения концептуальной системы» и составляют основу языковой картины мира, создают ее своеобразие и уникальность. Важность подобных исследований доказывает и научная разработка Е.В.Беленко «Концептосфера продукты питания в национальной языковой картине мира», в которой отмечено:

1. В концептосфере продукты питания реализуются универсальные и специфические национальные характеристики, которые позволяют считать её составляющие лингвокультурными концептами.

2. Лингвокультурологические характеристики концептосферы продукты питания служат средством отражения особенностей национального менталитета, реализуются в этнических стереотипах (5, 5).

В центре исследуемой концептосферы (в данном случае все, что связано с концептом «плов») находится концепт «продукт питания», а остальные концепты связаны с ним и дополняют его. Концепты как часть национальной языковой картины отражают уникальный опыт работы коллективного сознания каждого отдельного этноса, в том числе узбекского, над категоризацией окружающей действительности. В культуре каждого народа сосуществуют универсальные и национальные компоненты, семантика каждого языка одновременно отражает общие и национально-специфические черты, присущие той или иной культуре. Рассматривая объект, стоящий за именем продукты питания, как концептосферу, целесообразно выделить в ее составе концепты, находящиеся в постоянном взаимодействии друг с другом: названия блюд, национальные блюда, правила поведения за столом, виды приёмов пищи, конфессиональные особенности употребления пищи и т.д. Таким образом, концептосфера продукты питания характеризует весьма важный фрагмент действительности и представляет собой открытую структурированную систему. В центре исследуемой концептосферы находится концепт продукты питания, а остальные концепты связаны с ним и дополняют его. Концепты как часть национальной

языковой картины отражают уникальный опыт работы коллективного сознания каждого отдельного этноса над категоризацией окружающей действительности.

Национальные компоненты и являются «ключевыми словами» в нашем случае узбекской культуры. Думается, что у таких ключевых слов всегда есть длинная история, они являются носителями и выразителями определенной традиции. То есть в каждом языке, а значит в культуре понятия значимые для модели одного национального мира и как бы отсутствующие в других культурных пространствах. А.Вежбицкая справедливо указывает на традиционные, исторически сложившиеся и закрепленные понятия пищи: в Польше – бигос, в России – борщ, в Англии – мармелад, в Японии – сакэ. Естественно, что для узбекского культурного сценария таким знаковым понятием является плов: «Очевидно, что такие слова могут нам нечто рассказать об обычаях указанных народов, связанных с пищей и питьем. Существование лингвоспецифичных обозначений для особых видов «вещей» (видимых и осязаемых, таких как пища) — это нечто такое, о чем обычно знают даже обыкновенные, одноязычные люди (6, 15). Плов – основная визитная карточка национальной кухни Узбекистана. По преданию название плову дал сам Ибн Сина. Согласно его трактату «Каноны медицины» в «палов ош» входит 7 основных компонентов, целебные свойства которых известны с древних времен. Уже в XVI веке были известны основные рецепты и технология приготовления «Палов оша», в состав которого входил горох и рис сорта «девзира».

Плов как основная еда, как символ национальной кухни, представлен во всей палитре регионального разнообразия. Подтверждением этому является многофункциональность данного концепта в контексте многочисленных художественных произведений.

Еще раз обратимся к исследованию А.Вежбицкой: «Ключевые слова могут привести нас в сердцевину целого комплекса культурных ценностей и установок..., раскрывающие целую сеть культурно-специфических, культуuroобразующих сценариев» (6, 38). Плов становится таким концептом узбек-

ской культуры, таким мощным понятием, что вокруг него, как вокруг ядра, образуются новые смыслы, ритуалы.

Можно отметить, что само понятие «плов» становится архетипом и прецедентом. Чтобы подтвердить это, обратимся к исследованию Д.Гудкова, который пишет: «Согласно гипотезе К.Касьяновой» в основе этнического характера лежит набор предметов и идей, которые в сознании каждого носителя определенной культуры связаны с интенсивно окрашенной гаммой чувств или эмоций. Появление в сознании любого из этих предметов приводит в движение всю связанную с ним гамму чувств, что, в свою очередь, является импульсом к более или менее типичному действию (13, 99). Ассоциативный ряд, который мгновенно выстраивается у каждого знакомого с узбекской культурой и бытом, длинный, разнообразный, но определенно векторный. Поэтому «плов» становится многофункциональным и многоуровневым понятием. Д.Гудков определил то направление векторов, которое можно трактовать в контексте художественных произведений предельно широко. Воспользуемся термином К.Касьяновой, чтобы по возможности применять его в расширенном виде: «Вот эту единицу «принципиального знаменателя личности», состоящую из цепочки «предмет – действие» мы впредь будем подразумевать под понятием *социальный архетип*... Социальный архетип передается человеку по наследству от предыдущих поколений, существует в его сознании на невербальном, чаще всего на нерелексируемом уровне» (13, 100).

Подчеркнем, что, во-первых, процесс приготовления и «поедания» плова – это комплекс ритуалов, а, во-вторых, именно данное блюдо является прецедентным предметом национальной культуры. Считаем, что только такой комплекс усилит значение этого уникального понятия. Соглашаясь с Д.Гудковым, что «представляется необходимым определение набора тех «культурных предметов (отраженных в сознании феноменов материального или духовного мира), который, в свою очередь, отражает и определяет специфику национального характера, этнического и языкового сознания. Подобные предметы мы называем прецедентными» (13, 100). Думается,

что в понятие «Прецедента» входит и его прямое назначение и образование вокруг него некоего архетипа (этикет, поведение, ритуал, словотворчество, точка образного национального мышления и т.д.) Так, А.Вежбицкая пишет, определяя цель своего исследования: «показать, что анализ культуры может обрести новые идеи и из лингвистики, и в частности из лингвистической семантики, и что семантическая точка зрения на культуру есть нечто такое, что анализ культуры едва ли может игнорировать» (6, 14). Позволим себе добавить, что анализируя частотность употребления этого понятия в разных образных контекстах, можно подчеркнуть его знаковое наполнение для создания национальной картины мира. Художественные произведения с исторической и современной тематикой, разного жанра, национальных авторов и писателей разных национальностей, живущих в Узбекистане, не обходятся без создания ОБРАЗА ПЛОВА.

Стоит рассмотреть плов как символ национальной кухни в художественном восприятии «за дастарханом», когда писатель передает вкус, запах, красоту и специфику блюда, подчеркивая особенность его регионального приготовления. Причем, можно сделать художественный «срез» – взять описания плова, как из исторического романа, так и прозы о «современности», чтобы понять незыблемость его значения. Мирмухсин в романе «Ходжентская крепость», создавая события нашествия Чингизхана и борьбу Тимур Малика против завоевателей, во многих эпизодах дает проявления бытового миропорядка: «Ибрагим Дулдай приготовил плов по-хорезмийски» (11, 56). С.Бородин в романе «Звезды над Самаркандом», описывая события 1339 года, уже дает понимание плова как синонима свадебного угощения. Отец несостоявшейся невесты Халиля Султана, сокрушаясь, что жених его дочери – царевич, а не простой мастер, мечтает: «Тогда бы мы устроили отличную свадьбу. Я бы не поспешил на *хороший плов*» (78, 136).

Вообще в данной трилогии о Тимуре ощущается многообразие понятий, связанных с пловом, с которыми работает автор. Плов – как олицетворение домашнего очага, особо остро напоминает своим запахом на чужбине. В заключительной ча-

сти трилогии «Молниеносный Баязет» описывается последний поход Тимура на Дамаск: «Когда на стоянках калили *масло для плова*, горький дым из котлов голубым отливом вливался в прозрачную ясность дня, и воздух становился домашним, милым» (80, 236). В следующей сценке, посвященной приготовлению плова для правителя, С.П.Бородин создает очень длинное предложение, но оно вмещает множество смысловых оттенков. 1. Подчеркивает постоянную занятость Властителя, его пренебрежение к распорядку дня. 2. Сам автор демонстрирует знание всех тонкостей приготовления этого блюда, когда в романе специально указывает: «...повара отдав страже *перестоявшийся плов*, заложили новый, но теперь опасались, не передержан ли и этот, готовленный не с прежней охотой, не с прежним одушевлением, а ведь плов каждый раз требует нового рвения от поваров и как у каждой красотки есть что-то свое, особенное, так и у каждого плова есть свое, неповторимое» (80, 67). Эта длинная цитата требует особого внимания и анализа.

Во-первых, отношение к плову почти как к некому действию, а не к механическому, каждодневному процессу приготовления пищи. Это некий одушевленный ритуал, когда плов должен быть немедленно съеден по приготовлению.

Во-вторых, само понятие «плова» настолько одушевлено, что уместно подобное сравнение, указывающее на неувидимость оттенков вкуса индивидуального мастера. Аскад Мухтар в романе «Чинара» также создает образ одушевленного действия, связанного со своим особым нравственным героем: «В плове, который варил Ариф-ака, были радость и грусть» (124, 89). Как известно, опшазы подчеркивают, что даже один и тот же мастер, не может повторить вкус предыдущего плова.

Также в историческом романе Пиримкула Кадырова «Перевал поколений» о Хамаюне, сыне Бабура, действие разворачивается в 1528 году, речь идет о плове: «Просто для приближенных и родных приготовили праздничный плов... *плов с перепелками*» (102, 60). Стоит отметить, что и плов выступает в качестве самого щедрого благоденствия от правителя. В том же романе указано: «Низамиддин устроил великое угощение бедному люду столицы – *даровой плов с даровые лепешки*» (102, 49).

Алексей Устименко в историческом романе «Странствующие в золотом мираже» воссоздал петровское время, когда в Бухару и Хиву были отправлены первые экспедиции 1717–1720 гг. (Автор указывает на реальных исторических персонажей: капитан Старовойтов из отряда Черкасского, Беневелли). Примечательно, что плов воспринимался как некий уровень достатка. Так, уходя в поход, властительный человек из свиты Шергази-хана заботится о своей наложнице и таким образом приказывает слуге: «Вина ей оставь, мяса, *плова*». Вновь подчеркнем, что смысл этой фразы кроется не в буквальном понимании, а в том, что плов показатель уровня достатка. Поскольку речь в романе идет о посольских приемах, то А.Устименко описывает ту роскошь, с которой подается плов в Бухаре и Хиве, разницу в оттенках красок блюда, с уточнением списка использования специй и добавлений.

Примечательно, что автор усиливает впечатление от блюда инациональным взглядом Флорио Беневелли. Итак, в Бухаре угощение, предложенное самим ханом, воспринимается в цветовой палитре города: «... сам заноса на глиняном расписном лягане мясом, зирою и барбарисом дышащий плов. Золотое блюдо к плову б не подошло. Плов сам как будто бы золотился. Горячее золото Бухары» (157, 31). В данном романе автор усиливает тему своеобразного состязания не только в историческом ключе Хива-Бухара, но и в плане вкусовом. Мир Самал-уддин сообщает русскому посланнику: «Я распорядился приготовить такой вкусный плов, какой только можно. Я не прошу себя, если *ливинский плов* вдруг окажется менее вкусным, чем здешний *бухарский*». На что бухарец Юсуф Мирза отвечает ядовито: «Тем более, что его будут готовить из бухарского барана и опустят в него же бухарскую морковь» (174, 73). В перепалке побеждает Мир Сал-уддин, подчеркивая мастерство ошпаза: «...готовить-то его будут руки хорезмийцев, и тут уж ничего не поделаешь» (157, 73).

А.Устименко работает со всей палитрой поэтического языка (усиление цвета в эпитете и метафоре, олицетворение) для создания емкого образа плова. Хивинский плов – другой «дышащий сладко-мясным паром плов с абрикосами» (157,



34). На приеме у Шергази-хана автор дорисовывает этот образ хивинского плова, отличающегося по цветовой палитре и компонентам от бухарского: «Опустив пальцы в горячий рис, *коричневато\_поблескивающий* впитанным бараньем жиром, разлегшимся на риштанском блюде среди кусков обжигающегося душистого мяса...» (174, 81).

Получается, что каждый город имеет свой оригинальный рецепт, всегда местный мастер добавляет к основным компонентам что-то свое. С.П.Бородин также подчеркивает разницу в рецептуре и внешнем различии регионального блюда. Царевич Мухаммед-Султан приглашает опального двоюродного брата на трапезу, но повара у последнего также приготовили плов. Важно, что писатель сразу же дает установку на определенный ритуал: «И те и другие внесли тяжелые блюда и поставили белый с горохом самаркандский плов перед Мухаммед-Султаном, а красный, ферганский, перед Искандером» (78, 106). Помимо такой информации, С.П.Бородин усиливает ощущение соборности коллективного пира: «...что это за пир, если каждый будет есть отдельно от других. *Есть свой плов обидно для гостя*» (78, 107).

Плов-олицетворение национального блюда и национальной соборности, он съедается коллективно, это общественная трапеза.

Поедания с одного блюда руками (горстями) – не просто ритуал, но этически, закрепленный, национальный. С.Бородин подчеркивает вежливость, внимательность к со-трапезникам за дастарханом: «Они почти не разговаривали, ограничиваясь хлебосольным мановением рук, приглашая друг друга еще и еще кушать» (78, 107).

А.Якубов в историческом романе «Сокровища Улутбека» создает образ самаркандского плова, который так нравится Али Кушчи: «плов с горохом... ароматный запах плова, чуть присыпанного черным перцем и другими приправами» (97, 201). Нурали Кабул в своих повестях обращается к простым людям 60-х годов XX века, живущих в предгорьях Марджанбулака. Данная сценка из повести «Санзор» подчеркивает и ритуал и особенности регионального плова: «На дас-

тархан принесли *айвовый плов*, и спор сам собой прекратился. Гости молча, движением руки приглашая друг друга разделить трапезу, потянулись к плову» (97, 194). Айбек в романе «Ветер Золотой долины» указывает именно на ферганский плов: «Плов был остр и ароматен... Камила внесла полное блюдо *золотистого ферганского плова*» (69, 309). Г.Джурабаев в романе «Хуррамбек» повествует о времени гражданской войны в Сурхандарье. Естественно, что богатство бая должно выражаться и в особом плове: «...вносит блюдо с пловом. На каждом из них, кроме косточек молодого барашка, лежит по *одному кеклику*» (90, 73). Примечательно, что в других районах к плову полагается жирная конская колбаса казы.

Хамид Гулям в повести «Степные фиалки», повествуя о покорении Голодной степи, также достаточно романтически создает оду плову, подчеркивая особое мастерство ошпаза и его значимость: «Ну и плов смастерил старик. Плов – всегда разный, всю свою сердечность, все человеколюбие вкладывает в него мастер. Тот, кто стоит у котла, вкладывает в него свое настроение, свою душу» (88, 272). В романе говорится, что осваивать Голодную степь приехали люди со всей республики, поэтому рецепт плова у каждого свой. Так, Нигора оправдывается перед односельчанами: «У нас в горах плов делают мягче, много моркови кладут» (88, 370).

Рауль Мир-Хайдаров в криминальном романе «Масть пиковая» не может обойтись без этого блюда, хотя герои предельно «европеизированы» даже в своих прозвищах – Сенатор, Японец: «...как раз успеют со своими друзьями к плову, главному блюду узбекского застолья. Плов Нартиз подавала не простой, а из красного наманганского риса девзира, для которого Салим Хасанович покупал всегда только каракучкара, черного барана, чье мясо особой калорийности» (117, 47). В контексте данного романа, в котором разоблачаются криминальные и партийные структуры страны, само значение плова как основного национального блюда, усиливают «элитарность» его приготовлением богатство и чванливость героя. Так «Аксайский Крез», принимающий Сенатора у себя во владениях, подчеркивает свою власть даже за дастарханом с пловом: «В Аксае его готовить

умеют, хотя вы, господа ташкентцы, и думаете, что все самое лучшее только у вас» (118, 56). Важно, как всеильный владыка края, тем не менее, с необыкновенным почтением относится к главному блюду – плову. Автор акцентирует это олицетворением: «...уходя из дома, мы дали команду заложить рис, а *плов не любит ждать*» (117, 57). Эксклюзив такого особенного блюда хозяин объясняет качеством курдючного мяса: «Почему особо важных гостей угощают правой частью туши? Потому что баран всегда ложиться на левой бок, и правый вбирает больше солнечных лучей, мясо на нем делается сочным и нежным, целебным» (117, 57). В романе указан и еще один ритуал угощения за узбекским дастарханом: «После плова спиртное не употребляют, принято пить кок-чай» (117, 57). В повести Рауля Мир Хайдарова «Налево пойдешь – коня потеряешь» речь идет о выезде горожан, а точнее инженеров проектного института на хлопок. Процесс приготовления плова показан автором в прямом соответствии с рецептом края: «Фатхулла ...распрашивая, не забыл ли он барбарис, положил ли чеснок, красный ли рис-девзира, купил ли на базаре, на курдючном ли сале плов и где добыл мясо?» (118, 15).

В приключенческом романе Х.Тухтабаева «Конец желтого дива» процесс приготовления плова по времени является временем исповеди полковника Атаджанова, что логически мотивированно совместными действиями героев. Эту исповедь прерывают только действия, связанные с очередностью процесса: «Когда *зирвак* был готов» (154, 55). Переводчик Э.Умеров приводит небольшой комментарий к термину, который вполне уместен «Поджаренные в сале мясо, лук и морковь для плова». Отметим, что в историческом романе «Странствующие в золотом мираже» А.Устименко буквально расшифровывает это понятие: «Мясо темнело под прыгающими пузырями в раскаленном и, казалось, гудящем от нетерпения, жаром пышущем казане. Запах перца, зиры, черных барбарисовых зерен и – в красное золото обращаемого – лука выгонял слюну» (157, 73).

Следующий этап приготовления плова отмечен в повести «Конец желтого дива» точно приказом полковника: «...пора

мыть рис... Накрыв плов париться» (154, 59). Рассказ полковника завершен в тот момент, когда «...Салимджан-ака рассмеялся и пошел к очагу, чтобы снять плов, который источал нестерпимо вкусный аромат» (154, 63). Автор соединил сюжетный ход с процессом приготовления плова и сделал исповедь точной по времени его готовки.

Ходжаибар Шайхов в рассказе «Глаза» подчеркнуто делает героев людьми современных профессий: физики и эксперты, психологи. Но традиционное блюдо Мухтар комментирует так: «С андижанским пловом ничто сравниться не может. Разве что в Ташкенте конкуренты найдутся» (168, 29) А картина Алайского базара в Ташкенте становится полной в многочисленных упоминаниях о запахах: «основательно пропитан дразнящими запахами свежеспеченных лепешек, папшыка, различных трав и специй, зазывающим ароматом плова» (164, 21). Малик Каюмов в автобиографической книге «Жизнь моя – кинематограф» считает, что настоящий восточный базар – не просто дань традиции, а картина национального мира: «Но зато осталось лучшее, чем всегда был прекрасен и неповторим ташкентский базар: остались чайханы с пахучим пловом» (23, 11).

Хочется подчеркнуть, что именно с ПЛОВА, как национального концепта, начиналось знакомство с Туркестаном или Узбекистаном людей разных национальностей.

В воспоминаниях М.Массона о Н.П.Остроумове есть интересная информация, которая непосредственно связана с данной темой. Время действия Ташкент. 1896 год: «Из кухни доносятся запахи готовящихся азиатских блюд. Это в связи с тем, что директор сегодня ждет гостей из Старого города... Сегодня его очередь организовывать «гап» у себя. В два подадут чай, сладости, потом разное угощение с традиционным пловом» (110, 156). Отметим еще одно знаковое для узбекской культуры и соборности понятие «гап». Но в данном случае подчеркнем, что Н.Остроумов понимал толк в национальном угощении. Питирим Массаетов (1894–1972), исследовал лекарственные растения в 1921 году, обобщил свои наблюдения в воспоминаниях «Заветные травы». Примечательно, что автор создает гимн ритуалу, он уходит от привычного описания

самого блюда: «Вот где я познакомился со знаменитым узбекским пловом. Хозяин деликатно и достаточно медленно показал мне, как надо есть плов. Концами пальцев правой руки формируется комочек из плова так, что при переносе с блюда не роняется ни одна рисинка.

Так есть плов даже интереснее и вкуснее. К обычным ощущениям, зрительным восприятиям и обонянию, добавляется осязание пищи» (109, 149). Это инонациональное восприятие, но в нем заложен неподдельный интерес и восторг, превосходная оценка пищи. Интересно, что в рассказе современного писателя В.Пенькова есть эпизод, как бы продолжающий эту тему. В рассказе «Земля, которая снится» Толик Николаев приглашает друга разделить с ним трапезу, так как плов только что снят с огня: «Вот тебе ложка, а *хочешь руками*, как кому нравится» (133, 177). Это подчеркивает национальную традицию и умение Толика так привычно кушать плов. В романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» создана не просто образная картина «нежного ароматного плова, приготовленного из «девзирского риса», но и ритуал поедания этого блюда: «Киемходжа ел руками, сказав, что только так по-настоящему можно ощутить вкус плова... впихнул в рот ком плова величиной с голову ягненка» (114, 336). Отметим, что в данном произведении есть образное сравнение, которое органично, тонко и понятно инонациональному читателю: «...бесподобный плов. И вид он имел особенный – будто не рассыпчатый рис лежал на блюде, а горкой *насыпали жемчуг*» (114, 330).

Действительно, плов из крупного риса данного сорта, пропитан жиром и светится, становится мерцающим. Это сравнение неоднократно повторяется. К примеру, в повести У.Умарбекова «Летний дождь» так дается настоящий кокандский плов в чайхане: «Тесть несколько раз водил туда Рахими и сам готовил плов из девзиринаского риса. *Каждая рисинка – что жемчуг*» (155, 66). В повести того же автора «Встреча» подчеркивается ритуал и умение есть плов руками: «Плов был приготовлен искусно. Мы брали его горстью, проводили рукой, уминая, чтоб взятое не рассыпалось по жирному краю блюда. И несли ко рту» (155, с.221).

В исследовании Сергея Брынского «Махалля» речь пойдет о чайхане и, естественно, о плове: «Именно с чайханами связан характерный институт складчинных угощений...совместное приготовление в своей квартальной чайхане *традиционное мужское блюдо – плов*» (81, 15). Г.Гулям в повести «Озорник» неоднократно упоминает совместный ритуал приготовления плова в чайхане мужчинами.

Для национального узбекского сценария важны и составляющие знакового концепта «плов». Вернее само блюдо становится «Концептом», обрастая или распространяя вокруг себя новые понятия, определенными ритуалами. Можно представить себе, что от таких знаковых понятий, как от камня, брошенного в воду, расходятся широкие круги, так и от этих расходятся ассоциации и понятия следующих уровней.

Есть упоминание в художественном и документальном тексте об особом ритуале поедания плова. В историческом романе А.Кадири «Минувшие дни» есть сцена верноподданнического угощения курбаши любимцем кушбеги: «Я счастлив буду отведать из вашей благословенной руки. Ахмадхан захватил *побольше плова в горсть и поднес ко рту курбаши*. Лицо гостя выразило блаженство, казалось, он готов проглотить не только плов, но и руку Ахмадхана» (98, 80).

Рустам Шагаев в очерках «Далекое – близкое» вспоминает, как принимали его студенческого приятеля в Ташкенте в XXI веке. Отметим, что в кратких строчках заложен ряд специфических этикетных ритуалов и подарков. Итак, для гостя устроили прием по всем правилам узбекского гостеприимства: «...надели на него *полосатый узбекский халат-бекасам*, *тубетейку* и подарили яркое *сюзана*. Тогда я подарил ему *лавхи* – вырезанную из цельного орешенного куска складывающуюся книжную подставку. Он искренне радовался узбекскому гостеприимству, *ошатиш* – *когда угощают друг друга пловом руками*» (167, 70).

Можно провести своеобразное краткое исследование того, в каком контексте, кроме, разумеется, привычного, гастрономического, встречается упоминание о плове. То, что плов – есть символ всего национального, срез со всего этнического



комплекса, свидетельствует и шутливое обобщение Уткура Хашимова в романе «Дела земные»: «Если соберутся четверо узбеков, то первым делом встает вопрос: «Как приготовить плов?» (162, 179). Но когда плов готовят не на родине, возникают проблемы с компонентами, поэтому это обстоятельство указывается особо. Так, в повести Х.Султана земляки в городе Черкесы (Украина) приглашают в общежитие певца Назыма Кадырова (прозрачно указывается на Батыра Закирова), чтобы угостить его «Пловом с красной морковью».

Естественно, что в Узбекистане существуют не только, ставшие современным брендом, фестивали плова, в которых демонстрируют свое мастерство чемпионы ошпазы регионов. В художественной литературе встречаются важные упоминания о специфической профессии – резальщики моркови для плова производственного в чайханах. В романе М.Шеввердина «По волчьему следу», хотя события происходят в 20-е годы XX века, но информация не является экзотической, так как автор отлично знал жизненные реалии: «Эта своеобразная, необычная профессия возможна только на Востоке. Для излюбленного узбекского кушанья-плова морковь, желтая и сочная, режется не кружочками, а тончайшими, прозрачными полосками, похожими на лапшу. Отец Камалова...стал специалистом по резке моркови» (170, 162). В этом же романе Плов воспринимается как русский концепт «хлеб-соль ели». Про бая Ота-Наймана говорят: «Все власти в его руках, все у него *плов* кушают, все его халаты носят, – говорили дехкане, намекая на обычай надевать на почетного гостя халат» (170, 446).

В повести Рауля Мир Хайдарова «Налево пойдешь – коня потеряешь» инженер Фатхулла меняет любимую специальность с минимальной заработной платой на достаток, который ему принесло хобби – становится ошпазом. Фатхулло, что характерно, является потомственным мастером плова: «А дед мой, Нигмат-бобо... действительно был известен на весь Ташкент, он мог приготовить *плов на пятьсот человек*. А это мало кому удастся, я, например, больше чем на двести пятьдесят не рискую, да и то готовлю в двух казанах» (118, 245). Еще раз подчеркнем, что и в данном случае плов – «на

пятьсот человек» – показатель коллективной трапезы, этнической соборности. Автор показывает значимость и востребованность такой профессии, герой не хвалится, а указывает: «...месяц мой расписан на много дней вперед...Оказывается в Ташкенте не так уж много мастеров, берущихся готовить *свадебный плов*» (118, 247). Это подтверждается и в повести Сайяра «Твой город – мой город», когда отец героя старается приготовить блюдо по высшему разряду: «Видишь, готовлю плов, да будет мне опорой дух несравненного Иссо. Когда наша махалля славилась искуснейшим поваром по имени Иссо» (140, 183).

Итак, если ПЛОВ является концептом, то многофункциональность этого понятия, частотность его употребления в различных дискурсах, можно констатировать и суммировать.

1. Плов становится основой пословицы, доказывая свое знаковое положение в системе узбекского культурного сценария: «Хороший человек ест свой плов, а плохой свою голову» (55, 17). В сборнике «Узбекские пословицы и поговорки» встречаются аллегорические и метафорические значения, связанные с пловом. Эти половицы и поговорки касаются разных сторон человеческой деятельности или даже этических норм: «Если плов плох, либо рис виноват, либо горох» (55, 187) или «Тетушкин плов дядюшкиными продуктами вкусен» (55, 204). Интересно, что в художественных текстах происходит трансформация пословицы, но смысл ее остается прежним. Так Ибрагим Рахим в повести «Хилола» приводит свой вариант: «Плов снохи вкуснее потому, что продукты доставляет брат» (138, 37).

Плов – становится составляющей этической мудрости и ее мерилom: «Что соль для *плова*, то для человека – слово» (55, 207), «Языком *плова* не сварись» (55, 207). В романе Айбека «Священная кровь» бедняк Ярмат произнесет с горечью: «Старый Гость придет – лишний рот для *плова*, а молодой – в помощь дому» (70, 15).

2. В произведениях узбекской литературы частность упоминания плова, как основного блюда, имеющего свой ритуал и знаковость, предельно высока. Достаточно упомянуть плов в конце трапезы, чтобы отметить, как откланиваются гости. Уже

отмечалось, что интересно рассматривать произведения, в которых авторы работают с пространствами определенных регионов, чтобы как мозаику собрать картину общих или специфических явлений. К примеру, действие в историческом романе А. Кадири «Минувшие дни» происходит в Маргелане в 1847 году и в Ташкенте. Так А.Кадири неоднократно констатирует: «Доевши *плов*, гости попрощались и ушли», (98, 39) «после плова сразу ушел». Ритуал последнего блюда сохраняется и в произведениях современных авторов. Для доказательства жирности блюда существует некий степной ритуал. А.Каххар в повести «Птичка-невеличка» подчеркивает традиционность председателя в его поведенческом рисунке: «Поев *плов*, он стал вытирать руки о голенища сапог» (103, 107).

В романе Ибрагима Рахима «Дарю тебе солнце» об узбекском десанте, который заброшен в Нечерноземье для осушения земель, *плов* становится синонимом родного очага. Не случайно, вспоминается ужин в доме, когда собиралась вся семья и наставление матери: «Коль на дастархане *плов* – не поднимай головы, пока не увидишь дно лягана» (136, 225).

В повести Рауля Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора», повествующей о коррупционных связях в 90-е годы прошлого столетия, тема плова становится важной и как показатель кулинарных изысков богатых людей и как обязательное застолье, во время которого делаются большие дела: «Меня прислал Эргаш-ака, он ждет вас в махалле Сары-Тош. Пожалуйста, поспешим, *плов* будет готов с минуты на минуту» (116, 132). Последнее блюдо – *плов*, после которого обязательно пьют зеленый чай: «Когда покончили с *пловом* и дружно налегли на зеленый китайский чай» (116, 134).

3. *Плов* является критерием сытой жизни, это своеобразная точка отсчета благополучия. Так в романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» «хозяин жизни» Хазратов перед богатым застольем делится с начальством собственным афоризмом: «Можно довольствоваться щепоткой еды в день, но все же, пусть это будет *плов*» (114, 330).

*Плов* – главное национальное блюдо, источник наслаждения. В романе Хамида Гуляма «Степные фиалки» есть лука-

вое замечание старика Рахима-бобо: «Давно известно – если уж умереть, так лучше всего *от плова*» (88, 268), то есть от наслаждения.

Сухроб Мухамедов в мемуарах «И в снах мелодии Джангоха» приводит метафору: «Ты каждый день *плов* не ешь и спать ложишься не всегда сытым» (121, 59). В контраст данному утверждению можно привести пример из фантастического рассказа Сахибы Абдуллаевой «Планета безбожников», в котором опустившийся алкоголик Джуровой с ненавистью вспоминает об остатках «позавчерашнего плова», как единственном блюде на сегодня. Плов становится мерилом блюда, которое необходимо съедать горячим, с «пылу-жару». Плов олицетворяет вообще пищу. В романе Айбека «Священна кровь» Шокасым обобщает: «Зимой для бедняка костер – и халат, и постель, и *плов*» (70, 111).

4. Плов является таким многозначным понятием, что становится категорией отсчета времени, так как плов готовится определенное время. В романе Мирмухсина «Ходжентская крепость» действие происходит в эпоху захвата городов Маверанарха Чингизханом, то есть в XIII веке. Строительство моста через Аму-Дарью воспринимается жителями как благо: «Теперь же, переехав через мост, можно прибыть в Ходжент раньше, чем *ошпаз приготовит плов*» (111, 78). Такое восприятие Времени есть показатель ментальности героя, и оно не случайно.

В повести Тагая Мурада «Сумерки, когда заржал конь» участник улака Зиедулла-плешивый воспринимает время и пространство специфически: «Наш дом далеко. Пока отведу Тарлана и вернусь, можно будет *дважды приготовить плов*» (120, с.28). Автор подчеркивает, закрепленность национального мышления своего героя. В повести Ибрагима Рахима «Хилола» вновь в центре понятий возникает плов, как позитивный центр, а разговор героев – негативный: «За время такого разговора *плов* не сварится» (138, 79). Плов (скорость его приготовления) становится также аналогией показателя скорости передвижения в героев в той же повести: «...может вылететь на ТУ-104. Пока у вас сварится плов, он уже будет в Москве» (138, 46).

5. Плов становится своеобразной метафорой взаимоотношений, как бы заменяя такие понятия как «хлеб и соль»: близости или предательства. В историческом романе Адыла Якубова «Сокровища Улутбека» Ишан так отрекается от мавляны Мухиддина: «Твой сын, заргарон, ел плов из одной чашки с этим вероотступником» (174, 231). В современном повествовании Р.Мир-Хайдарова происходит метафорический разговор Первого секретаря с молодым аспирантом, которому наставник настоятельно рекомендует расширить в Москве круг знакомств среди людей разных национальностей для строительства совместного будущего: «Я хочу, чтобы вы завели дружбу с теми, с кем учиться, а не варились в котле землячества и не пропадали на кухне около котла с пловом, как делают уже не одно поколение аспирантов» (116, 94). Естественно, что в данном контексте «котел с пловом» заменяет понятия сугубо национального коллектива.

6. Плов – становится метафорой сделанного дела, мерилом любого процесса. Это настолько просто и понятно для национального менталитета. Так, в романе Айбека «Священная кровь» ростовщик отмечает, что сад ухожен и будет давать огромный урожай. Выражает мысль в обтекаемой, но понятной собеседнику форме: «Здесь все готово. Хозяин приготовил плов, вам только кушать осталось» (70, 278). Плов – скрытая метафора всякого законченного дела (плов – последнее блюдо на дастархане). В романе С.Айни «Рабы» этот концепт является последним аргументом в споре колхозников: «Я с женой целыми днями работаю, а ходжа Назар бездельничает, а потом явится к горячему плову и запустит в блюдо сразу три руки» (71, 343). Столь же интересным является скрытое сравнение. В романе С.Айни «Рабы» описываются события 1927–1933 года, когда в колхозах появились первые тракторы и эмансипированные женщины-трактористки. Удивление от того, что женщина за штурвалом ведет себя обыденно, вылилось в чисто национальное сравнение: «Поставила машину под навес и спокойно сошла, вытирая тряпкой руки, словно плов сварила, словно корову подоила» (71, 336). Плов – настолько многозначный концепт, что в ро-

манах о событиях 20-х годов XX века превращается в образную и понятную социальную формулу.

7. Абдукаюм Юлдашев в рассказе «Пуанкаре» создает образную характеристику человека абсолютно не способного ни на что, тюфяка в таких рамках: «А они превратили меня в бестолочь, растяпу, простака, *выронившего готовый плов* из рта» (172, 91). В этом контексте плов становится выражением национального мышления, точкой этического отсчета в шкале ценностей. Если позволительно провести аналогию с традиционно русским «плясать от печки», то в узбекском варианте – только «плясать от плова». Поэтому Уткур Хашимов обобщает значение плова, как точки отсчета: «...дом без *плова* бывает, а вот без ссор нет» (162, 35) или «нет торжества без хорошего шашлыка и плова».

Концепт «Плов» – выражает такой позитив в национальном мышлении, что становится показателем уровня эмоционального состояния, настроения героя. Так А.Каххар в рассказе «Старый Асроркул» повествует о стариках, потерявших во время войны сына и тщательно скрывающих эту печальную весть друг от друга. Старый Асроркул сознательно обманывает жену, что держит письма от сына в чайхане и упрекает ее за плохое настроение: «Вид у тебя такой, что, пожалуй, *если я не положу плов в рот* и не заставлю жевать, так сама ты и не справишься» (105, 281). В романе «Хуррамбек» Г.Джурабаев делает понятие «плов» составляющим в сравнении, понятной точкой отсчета хорошего настроения: «*Как после жирного плова* сияли лица дехкан, когда они ссыпали пшеницу в мешки» (90, 36).

8. Даже в поверьях плов фигурирует как событие, которое возможно или невозможно себе представить. В рассказе Э.Бабаева «У старого колодца» чайханщик Самед уверен: «Злой дух бывает в чайхане, когда сторит *плов*». Это чрезвычайное событие, поэтому Мамед парирует: «Этого не бывает. Будь я проклят, если у меня в казане когда-нибудь сторело хоть одно зернышко риса».

9. Плов на лягане становится не только мерой веса и его количества. Мухаммаду Шарифу в рассказе «Отчина» достаточно привести такое сравнение, чтобы читатель представил



себе рост Нуриддина-строителя и внушительные размеры его ладоней: «У него ладони были – за один раз могли накрыть и *поднять весь плов из лягана*» (169, 61).

10. Плов становится ритуалом, больше чем едой. Пиримкул Кадыров в романе «Алмазный пояс» (перевод Ю.Суровцева) подчеркивает национальные традиции, которых придерживается отец архитектора Аброра Агзам-ата. Современный и актуальный сюжет – восстановление Ташкента после землетрясения 1966 года развивается не в рамках противопоставления старого и нового, а в деликатных напоминаниях и понуждении к участию сына в национальных ритуалах: бешик-той, ха-шар, свадебный плов для махалли: «Если махаллю *не угостим пловом*, будет нехорошо. Согласны? Чтобы познакомиться с соседями, *сделаем плов человек на двести* (99, 231). Вновь подчеркнем, что соединяются многие концепты узбекской культуры (махалля и плов) для создания ментальности, соборности нации. Этот свадебный плов имеет свои ритуалы, которые демонстрирует Аброр своему московскому гостю: «Из одного блюда-лягана, по-нашему, – плов едят обычно двое» (99, 258). Обращая внимание на утренний плов для аксакалов, Аброр подчеркивает обычай: «...те, кто приходил *на утренний плов*, не засиживались более 20 минут» (99, 258).

11. Плов, приготовленный на особом мясе и сале, воспринимается как необходимый продукт укрепления мужественности. Так в романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» на полном серьезе приводится диалог: «Вы же каждый день едите *плов на бараньем сале* и безрезультатно?

Доктор: Не просто на бараньем сале, а на сале барана-самца. Барана-бойца» (114, 377).

12. Плов готовится из отборного риса, поэтому народная мудрость находит множество ассоциаций, связанных с чисткой риса, что создает образное понимание сути проблемы. В Повести Г.Гуляма «Нетай» подчеркнута невозможность строительства будущего. Для этого приводится «продуктовая» аналогия, что звучит предельно убедительно: «Как из маша не получится *плов*, так не станут правителями кучка рабов» (85, 317). Герой романа Айбека «Священная

кровь» не хочет быть униженным среди социально неравных ему людей. Объяснение достаточно понятно узбеку: «Чтобы среди риса курмаком выглядеть». Курмак – сорные зерна, которые выбрасывают, когда чистят рис.

13. В повести Уткура Хашимова «Дважды два – пять» возникает новая аналогия двух концептов узбекской культуры: Хлопка и плова. Следует остановиться на ней, так как герой повести – бригадир Кушакбай воспринимает сам процесс выращивания хлопка как живого организма. Его аналогия могла возникнуть только у такого человека земли: «...если поставить перед четырьмя голодными людьми блюдечко с пловом и сказать им, мол, угощайтесь, пожалуйста, и если после этого все четверо набросятся на плов, что тогда будет? Верно. Все останутся голодными. Также и с хлопчатником. Стало быть из четверых кустиков надо оставить один... Вы кормите землю уймой *разных пловов* удобрений» (161, 71). Возникает первая аналогия: плов – главная национальная еда. Вторая – самый образный пример, сердцевина понятий, от которой можно оттолкнуться для создания любой образной модели. Как бы образно расшифровывает данную аналогию поэт Сайяр в стихотворение «Хлопок и плов» (141, 12–13). Перевод Григория Латышева:

Соединю сравнением неробким  
Значенья двух знакомых сердцу слов:  
Я говорю о плове и о хлопке.  
Где хлопок, там, по-моему, и плов.

Поэт восторженно сравнивает труд повара и хлопкороба, как создателей продукта национальной гордости. И образно сопоставляет все этапы приготовления главного блюда и периоды созревания:

Становятся поля все горячей  
И вот уже кипят в котле каленом  
Янтарным маслом солнечных лучей.

Рецепт приготовления плова поэт выполняет реалистично: «Теперь в казан давайте бросим мясо....морковь и

лук доварятся вот-вот...Теперь пора. Рис насыпаем густо... Вот август. Плов приспело время парить». Нет нужды останавливаться на художественных достоинствах произведения. Наша задача увидеть и подчеркнуть, что в национальном сознании такая параллель не инородна, а вполне приемлема, а значит, является составляющей узбекского культурного сценария. В качестве приложения хочется обратиться к роману Айбека «Ветер золотой долины» 1950 года. События в романе относятся к 1945 году, автор создает некое идеалистическое повествование о колхозниках-хлопкоробах. Учитывая, что в СССР продовольственные карточки были до 1947 года, вряд ли в Фергане было такое изобилие на дастарханах. Но, как уже отмечалось, в рамках данной работы художественные достоинства текста не доминируют над желанием увидеть в нем проявление узбекского культурного сценария. Айбек на протяжении всего повествования создает образ именно ферганского плова: «...плов был остр и ароматен...полное блюдо золотистого ферганского плова». Более того, герой Аширмат философствует по поводу главного блюда: «Резать морковь для плова – дело не простое, тут требуется большое умение. Чем она мельче и ровнее нарезана, тем плов вкуснее. Ах, что за блюдо-плов! Какие-нибудь великие мудрецы его придумали...Плов – всем блюдам царь» (69, 224).

### 1.3. Лепешка – как знаковое понятие узбекского культурного сценария

Лепешка – истинно национальный символ Узбекистана, традиционная форма хлеба, связанная с множеством ритуалов, являющаяся частью материальной культуры и т.д. Народ воспринимает Лепешку не просто как обязательное соответствие дастархана, а как национальный символ. Лепешка является важным культурным концептом, определяющим узбекскую концептосферу. Поэтому можно проанализировать «лепешку и дастархан» как неразделимый компонент, как самый важный для нравственного миропонимания узбека

символ мирного дома. И вновь подчеркнем то обстоятельство, что в историческом ли повествовании или в прозе современного автора данная нравственная подоплека не теряет своего главного назначения. А значит, вокруг них выстраиваются различные по уровню концепты национального культурного сценария. Обратимся к статье Ж.В.Фоминой «Текстовая реализация концептосфер «возраст» в русской и американской молодежной лингвокультуре», в которой отмечены главные возможности концепта: «Так как лингвокультурный концепт является двусторонним ассоциативным феноменом, то его языковую реализацию нельзя сводить лишь к процессу означения его собственного референта. Параллельно всегда протекает процесс эксплуатации концепта для означивания других сущностей, выражающихся во вторичных значениях этого концепта» (60, 141). Ж.В.Фомина пишет о существовании смысловых «доноров» и «реципиентов», которые не просто взаимозаменяемые в определенных ситуациях, но работают в «ассоциативных парах». Это абсолютно доказано в паре концептов (лепешка – дастархан. Лепешка – тандыр). Поэтому анализируя данный концепт, следует всякий раз объяснять ситуацию из определенного художественного текста, уточнить дискурс.

Отношение к лепешке у народа традиционно-благоговейное, почти святое. М.Шевердин в романе «По волчьему следу» создает картину обеда у богача Мадраима, который угощает голодных красноармейцев «дехканским хлебом». Образ лепешки становится не просто национальным атрибутом еды, а символом, демонстрацией достатка: «Разрешите хлеба нашего бедняцкого... Только не черствого ли, боюсь. Он взял пухлую, еще горячую лепешку и благоговейно приложил ее себе ко лбу. В солнечном луче золотистыми мошками сверкнули семечки кунжута, вкрапленные в пахучее тесто» (170, 21). М. Шевердин создал традиционный ритуал, и в то же подчеркнул лицемерия Мадраима. В этом же романе радушие и гостеприимство бедняков подчеркивается хлебом другого помола: «темные ячменные лепешки и немного сушеного урюка, завернутые в грубошерстный в коричневую полоску дастархан» (170, 544).

Тимур Пулатов в повести «Жизнеописание строптивого бухарца» воссоздает целую картину нравственного воспитания бабушкой маленького Душана. Отметим, что региональное пространство Бухары имеет много отличий от остального пространства Узбекистана, в том числе в форме бухарских лепешек, но традиционное благоговейное отношение к хлебу остается неизменным. Так, ребенок увидел продавца лепешек, который нес стопку на голове и решил повторить фокус: «...но они упали и покатались по плитам, и бабушка, кажется, впервые, так зло ударили его по рукам: «Поцелуй быстро хлеб и попроси у него прощение (135, 57). Поведение за дастарханом, расположение гостей относительно хозяйна, участие в беседе, ритуал угощения – все это традиционно определяет узбекскую ментальность и становится знаковым. Этикет становится понимаемым лучше, чем слова, знаковость лепешки воспринимаются коммуникантами точно. В историческом романе Мирмухсина «Ходжентская крепость» (перевод Эмиля Аминта), повествующем о нашествии Чингизхана, есть значимый эпизод, передающий разговор непокорного полководца с монголами, приглашающими его присесть за дастархан: «...усмехнулся Тимур Малик, не пожелавший сесть за дастархан, на котором скорее всего не случайно лежала лепешка, а на ней щепотка соли... по древней традиции разделить с кем-то хлеб-соль означает быть другом» (111, 69).

Лепешка – часть ритуала застолья. Так, хозяин за дастарханом «открывает стол» – «Тимур Малик, разламывая лепешку». Этот ритуал запечатлен чуть ли во всех произведениях, поэтому больше к нему не возвращаемся. Следует отметить, что существуют узбекское понимания чередования блюд. Но главным компонентом даже сладкого стола остается лепешка. Сначала накрывают сладкий дастархан, что фиксируют авторы исторических романов и те, кто создает произведения о современности. Шукур Холмирзаев в романе «Над пропастью» воссоздал весь комплект сладкого традиционного дастархана: «На резной широкой хантахте, во всю длину комнату высились горы румяных яблок, красные гранаты, янтарные гроздья винограда, желтые груши,

стояли полные вазы очищенным грецким орехом, черным и изумрудным кишмишом, разнообразные сладости, *стопки мягких лепешек*» (166, 92).

В свадебном узбекском обряде разломать лепешку – значит дать согласие на брак. Поэтому удачное сватовство воспринимается образно. Простодушный герой повести У.Хашимова «Дважды два-пять» радуется своему удачному и быстрому сватовству к девушке, которая ни по каким параметрам ему не подходит: «...с первого захода в дом невесты разломают *лепешку*» (161, 97). Также отмечен вторичный ритуал: «Потом разломали *лепешку* в доме вашего покорного слуги» (161, 97). М.Дост в повести «Мустафа» разворачивает данный ритуал сватовства вокруг лепешки.

В повести У.Хашимова «Дела земные» есть сцена, в которой описаны не только традиционные этикетные действия сватов («шмыгнула на кухню, чтобы узнать насколько чисто-плотна будущая невестка»), речевой ритуал («готовы подметать ваш двор»), но и самый главный атрибут – «разломить *лепешку*, которую принесли с собой, не разрешила» (162, 155).

Лепешка становится символом сытой или голодной жизни. Так, в комедии А.Каххара «Шелковое сюзане» Дехканбай вспоминает о бедном поэте Гульхани, которому всю жизнь пришлось странствовать. Последним аргументом его нищенской жизни станет образная фраза: «О нем говорят, что он ни разу не сиживал за хорошим угощением и ни разу не *разломил целой лепешки*» (106, 283).

Традиционное уважение к хлебу является основой нравственной концепции народа. Лепешка – становится частью восточного ритуала (свадебного, похоронного и т.д.). Лепешка (закрепленное количество) являются обязательным составляющим подарка на свадьбу или другое торжество. Айбек в романе «Священная кровь» уделяет большое внимание свадебным ритуалам, подчеркивая обязательный набор продуктов, которые несут женщины: «...корзины со *сдобными лепешками*, фруктами и завернутое в скатерть большое медное блюдо с готовым пловом» (9, с.37). После свадебного пира гостей также одаривали: «Возвращались, поглаживая после жирного



плова, бороды. У каждого подмышкой большой узел с лепешками, фруктами, сладостями» (70, 83).

Уткур Хашимов в повести «Дела земные» создает образ лепешки, как символа ожидания солдата с фронта: «Лепешка прибита гвоздем к стене. Краешек у нее был надкушен» (162, 41). Это поверье, если человек уходя из дома, надкусил лепешку, и ее сохранят, то он вернется. Отметим, что специально в данной работе обращаемся к историческим романам, чтобы увидеть как авторы создают национальную картину мира, используя концепт Лепешка. В романе Айбека «Навои» есть эпизод встречи гостя как бы на скорую руку. Так для начала «Тураби принес *пару лепешек*, только что вынутых из тандыра и кусок халвы на небольшом медном подносе».

Представляется, что именно по таким текстам эта «мозаика», создающая картину мира», дает образное понимание ритуала, культурного концепта. Так, в романе С.Бородина «Звезды над Самаркандом» дается описания множества пиров и угощений, в центре которых всегда лепешка, начиная от огромного дастархана в Сиюм дворце до скромного угощения в саду у мастера: «Кушайте! – говорил хозяин, *разламывая лепешку* и раскладывая ее ломти вокруг подноса» (78, 179).

Тимур зло бросает своим внукам: «Город не *лепешка*», что ни уничижает значение традиционного хлеба, но в контексте беседы подчеркнут социальный статус правителя и его масштабы. Зато в пьесе Хамзы «Бай и батрак» цена лепешки становится мерилom цены жизни служанки. Разгневанная жена бая Ханзода кричит девочке-служанке: «Помни, что ты – сирота и цена тебе – *семь лепешек*» (128, 207).

Гафур Гулям в повести «Озорник» (перевод И.Ивашева) передает восприятие голодным подростком процесса выпечки лепешек. Этот процесс создан так глубоко поэтически в «космических» сравнениях, усиливающих благоговейное отношение к хлебу: «В огромных *тандырах* пекарного ряда полыхало жаркое пламя. Люди в легких бязевых яхтаках с распахнутой грудью...проворно ныряли в огненную пасть тандыра, срывали с раскаленных стенок горячие лепешки. Казалось, будто это волшебная кузница, где горном служит *само солнце*, а мас-

тера пытаются заново выковать полную луну... Что до меня, то зарумянившееся под цвет тюльпана, лепешки, казались милее самого солнца» (86, 250). Национальный колорит сохраняется в названиях (таңдыр, яхтак), но основой ассоциативного ряда будет все же «кузнеца», усиливающая образ горячей лепешки. Также и система сравнений целенаправленно возбуждают у читателя ассоциации именно такие пафосные, какие необходимы автору. Считаем, что данная система сравнений приведенного отрывка работает на создание образа лепешки, на традиционное высокое отношение к хлебу. Вообще таңдыр является непременным атрибутом сельского дома, его огненная растопка сопровождается запахом горячих лепешек. В повести Рауля Мир-Хайдарова «Налево пойдешь – коня потеряешь» описывается традиционный выезд горожан на хлопок, а значит восприятие кишлачного утра в звуках, запахах: «Тянутся легкие думы дружно затопленных очагов и в воздухе носятся от двора ко двору запах свежеевыпеченных лепешек» (118, 194). Более того, в повести даются разновидности лепешек, рецепты которых передаются из поколения в поколение: «праздничные. в долгую дорогу и на каждый день»: «... одни пекут легкие, пышные румяные оби-нон, другие-патыр – лепешки на молоке и бараньем сале, долго не черствеющие, третьи – большие, из пресного теста...» (118, 194). Лепешка на дастархане являются символами благополучия дома. В повести «Адаш-караван» Х.Султан приводит мечты Сатгара о благополучии и сытой жизни: «Иметь бы вечно накрытый дастархан, а на нем кусок лепешки» (143, 325).

Лепешка является основой в сравнениях. Так, герой повести У.Хашимова «Дважды два-пять» толстый Шадыбай воспринимается героем так: «От жары обе щеки его распольхались, поблескивая, словно только что вынутые из таңдыра *свежие лепешки*» (69, 64). В этом сравнении заложено многое: упитанность мальчика, жара, но одновременно с этим и психологическое состояние героя, ведь отец подарил ему машину. Зато любимая девушка воспринимается в другом контексте: «Лицо ее напоминало цветом подрумянившуюся *лепешку-кульчу*, только что вынутую из таңдыра» (69, 94). Эмоционально данное

сравнение воспринимается по-другому, это нечто родное, маленькое по размерам и более нежное. В романе Айбека «Ветер золотой долины» также встречается подобное сравнение, правда, в негативном контексте, подчеркивая невозможность иметь в трудное послевоенное время такую откормленную физиономию, как у Мастуры: «Ее лицо напоминало *рыхлую, сдобную лепешку*» (65, 39). Образ лепешки воспринимается многогранно: цвет, конфигурация, температура ее. В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» есть сравнение, которое вызывает неоднозначное впечатление: «*Сдобной лепешкой сияло лицо ишана в груди шелковых халатов*» (123, 189). Сдобную лепешку (по структуре она не тонкая, а объемная) смазывают маслом – отсюда особый оттенок поджаренного теста, этим и подчеркнута не бледное лицо Ишана. Шелковые халаты имеют особый блеск и при движении как бы переливаются, поэтому автор создает образ богатого, упитанного и довольного жизнью героя.

Многофункциональность использования концепта «Лепешка» выражено и в сугубо национальной аналогии. В романе Аскада Мухтара «Узкие улочки Бухары» возникает образ луны, очевидно, затемненной облаками: «луна...ущербная, как *надкушенная лепешка*» (156, 451).

В романе М.Шевердина «По волчьему следу» как уже было отмечено, лепешки становятся символами благополучия или бедности. Но есть сравнение, в котором лепешка является показателем жары: Рабия протестует против ношения на занятиях в Институте Просвещения паранджи: «Почему мы на уроках должны сидеть в духоте, подобно *лепешкам в печке*» (170, 355). Это сравнение негативно, но в нем есть намек на темное пространство под паранджой и жаркий климат Узбекистана, по аналогии с высокой температурой, при которой выпекаются лепешки в тандыре.

В качестве основы сравнения лепешка превращается и в метафору. В романе А.Мухтара «Узкие улочки Бухары» старый отец указывает на системный правопорядок, которым следует подчиняться. Его дидактика образна, так как он прибегает к понятным процессам: «*Первая лепешка берется от краешка теста*» (156, 435).

В повести У. Умарбекова «Две весны Дамира Усманова» (перевод Э.Аметова) председатель колхоза жесткий Палванов так характеризует молодого агронома: «Планов у нее полно, что лепешек в тандыре. Но ни один еще не допекла как следует» (108, 310). Предельно образная речь, в которой есть и намек на гендерное различие и молодость агронома, но и оценку ее профессиональных действий со стороны председателя. Такие ассоциативные тропы прекрасно работают на весь контекст произведения и на лингвостилистическую самохарактеристику национального героя.

Лепешка становится центром в сравнениях по многим причинам. Первая и самая главная – привычная конфигурация и цвет. Так, Н.Красильников, вспоминая время когда-то полноводного Арала, пишет об острове Возрождения: «Изда-дека он казался *гигантской желтой лепешкой*, забытой кем-то» (137, 49). Подобные сравнения несут в себе многое. В романе Ибрагима Рахима «Судьба» есть интересная точка зрения героя на пространство пустыни около Газли, поэтому возникает такое сравнение: «Где-то река (Зеравшан) расширилась, и на ней виднелись острова, как лепешки на подносе» (88, 360). В этом зрительном образе понятны и форма островов и их нагромождение, так как на большие мероприятия горы лепешек несут на огромных подносах. Лепешка становится привычным компонентом в сравнениях из-за своей структуры и «температуры», ведь в народе ценятся горячие лепешки. Поэтому возникают сравнения солнца с лепешкой, которые достаточно продуктивны. Чтобы не быть голословными, приведем еще один пример сельского пейзажа.

В повести У.Умарбекова «Две весны Дамира Усманова» правомерны сменяющиеся картины сельского пейзажа: «Солнце, похожее на раскатанное для лапши тесто, еле проглядывало сквозь толстый слой белесых облаков» (156, 273). Автор данным сравнением подчеркивает и конфигурацию и интенсивность цвета и размытость, нечеткость краев светила. В повести Хаида Гуляма «Степные фиалки» встречается сравнение, нехарактерное. Лепешка предельно редко употребляется в негативном значении. Лепешка и хлопок – два кон-

цепта, очень важных в шкале национальных ценностей. Листья хлопка после дефолиации безжизненны и неестественно окрашены, поэтому автор подчеркивает их обреченность таким образом: «Они и бледные, как *недопеченные лепешки*, и серые, как зола в очаге» (88, 303). Недопеченные лепешки – это испорченное тесто, а не любимый продукт питания, и не имеют своего истинного назначения. Противоестественность процесса созревания и цветения хлопка усилены аналогией с «золотой», продуктом конечной переработки. Думается, что даже в переводе, образ получился национальным и определенной модальностью.

Как уже отмечалось, один концепт связан «тематически» традиционно с другим. Лепешка и дастархан являются такими концептами, знаковыми понятиями в узбекском культурном сценарии, что порой выступают как неразделимое целое. Еще раз подчеркнем, что именно концептами, так как их значение не ограничивается прямолинейным понятием. В повести Парды Турсуна «Учитель» есть фраза, которая повторяется с небольшими изменениями во многих произведениях: «Угощение, сынок, дом украшает. От отцов и дедов ведется обычай – встречать доброго человека *дастарханом*» (153, 123).

В романе Д.Абдуллаханова «Родня» в разгар острого спора между начальником стройки Маратом и главным архитектором Джавхаром упоминание о лепешке становится образной кульминацией. Сравнение настолько убедительно, что читатель может оценить интонационный тон говорящего героя и психологическое поведение Джавхара: «Раскис, как *лепешка* в воде» (65, 50). Эти же герои, понимая последствия строительства больницы штурмовым методом к празднику, справедливо указывают на высокопоставленную родню, с которой не договориться в кабинете: «Дядюшка – за *дастарханом*, а здесь – руководитель» (65, 50). В этом же романе Д.Абдуллаханова «Родня» старший герой подчеркивает дистанцию взаимоотношений, которые определяет пространство, с закрепленными социальными статусами: «Называю его раисом, а не братом твоим, потому что беседуем мы в конторе, а не за *дастарханом*» (65, 80).

Таким образом, именно *дастархан* становится местом не просто единения душ, но и неким мерилom традиционной этики. Во многих произведениях узбекских писателей переводчики правомерно сохраняют данное слово без перевода, который невозможен без ущерба для потери значения и наполнения множеством национальных смыслов: «Великие обычаи и понятия созданы предками. Великое звание ошна (сотрапезник) немалые обязательства перед собственной совестью принял на себя тот, кто за дружеским столом преломил вместе с тобой *патир*» (65, 114). Так возникают настоящие когнитивные союзы: *дастархан* – родной дом, ритуалы поведенческие и кулинарные: *дастархан* – лепешка и чай, фрукты и сладости. Лепешка и *дастархан* – самые употребляемые концепты узбекского культурного сценария, вокруг них, как вокруг ядра возникают многие смысловые и ассоциативные понятия.

Узбекистан – страна богатая своим *дастарханом*, обилием на нем разнообразных плодов, орехов и лепешек, приготовленных по особым рецептам. Авторы узбекской прозы столь же часто рисуют разнообразие региональных лепешек. В романе Джурабаева «Хуррамбек» действие происходит в Сурхандарье, поэтому появляется такая разновидность сдобной, слоеной лепешки. Мать невесты с гордостью угощает будущего зятя: «*Эту котламу* сама Мингуль в котле зажарила» (90, 23). В романе Айбека «Священная кровь» упоминаются и свадебные лепешки, как подарок и раздача после пира и сорт лепешек, которые комментирует переводчик Н.Б.Ивашев: «Гульсум пекла в тандыре *лачира* – тонкие лепешки, употребляемые вместо гренков для шурпы» (70, 144). Автор усиливает сравнением образ таких своеобразных лепешек: «...наскоро испеченные лепешки. Такие тонкие – дунь на нее и, как говориться, до самой Бухары улетит» (70, 121). Разнообразие сортов и добавок особо подчеркивается Айбеком: «Продавец оставлял баю две *сдобные лепешки с анисом*» (70, 121).

Отметим, что плов, лепешки в каждом регионе страны отличаются по рецептуре, украшению поверхности, размерам, способам выпечки и т.д. Писатели этот факт особо подчерки-



вают, как показатель широкого спектра национального разнообразия хлеба. В историческом романе Мирмухсина «Ходжентская крепость» танцовщица Нигина, будучи на чужбине, старается вспомнить о родном городе ежедневно: «низкая хангахта, на ней *стонка лепешек*, которые пекли только в Ходженте» (111, 53).

К.Новоселова в романе «Звезда Альтаир» описывает «рецепт» знаменитых самаркандских лепешек: «В этой местности Самаркандского округа делают на Сиабских мельницах особую для лепешек муку, в которую прибавляют при размолке немного, – а сколько именно, знают только специалисты, и это секрет местных мельниц – чуть поджаренной в котле пшеницы. Мука получается слегка розоватого оттенка, из нее выпекают лепешки с очень толстыми и пышными краями. Такие лепешки в Туркестане называли *«самаркандскими»*. В других местах края их не умеют печь» (38, 117–118). Реальность такого заявления можно подтвердить исследованием об узбекской кухне К. Махмудова, который пишет в книге «Хлеб наш насущный»: «Впрочем, старые пекари говорят: Лепешки осиейй можно выпекать только в махалле Галаосие в Самарканде» (121, 19). Значимость именно самаркандских лепешек, которые обязательно нужно везти в другие города, подтверждает Сухроб Мухаммедов в очерках «И в снах – мелодия Джангоха», когда Шукур Бурханов (знаменитый актер): «...ездил в Самарканд, привез *лепешек*, пакетики с желтым кишмишом и орехами» (2121, 71).

В романе К.Новоселовой «Звезда Альтаир» есть еще одно упоминание о древнем ритуале, в котором лепешка играет роль некоего символа. Ссора между друзьями завершается перемирием, которое сопровождается набором подарков: «Таджиддин-хаким...положил к ногам написанный киноварью на золоченой бумаге томик стихов «Клятвы верности в списке XVI века, выполненный одним из известнейших каллиграфов Бухары, *лепешку* и кольцо с рубином. Все, что символизирует верность» (131, 107). М.Дост в своем цикле «Галатепинцы» как бы обобщает точное взаимоотношение гостя-хозяина, что еще раз подчеркивает почти сакральное значение лепешки и

дастархана. В сценке неудачного сватовства, когда гостям надо срочно уйти, чтобы «сохранить лицо», старший по возрасту Ибадулло Махсум просит хотя бы сохранить видимость ритуала: «Иди, принеси дастархан, жена Хазрата, – велел Ибадулло Махсум Зубейде. – Нельзя уходить из дома, не отведав хлеба.

Женщина принесла дастархан с лепешками.

Ибадулла Махсум *отломил кусочек лепешки*, отправил его в рот и встал» (91, 9). Недопустимо для узбекской ментальности уйти из дома без угощения, поэтому соблюдается такой обычай хотя бы «съесть кусок от лепешки хозяйки». Есть еще один излюбленный обычай поедания лепешки, достаточно специфический. Н.Фазылов в повести «В родном Каркаралы» пишет: «Приходилось ли вам, стоя у тандыра, обжигая пальцы, разломить пышущую жаром хрустящую лепешку, обмакнуть кусочек ее в холодную воду и съесть? Если не приходилось, то вы потеряли очень много» (158, 143).

Как видим, значимость концепта «лепешка» буквально иллюстрирует все теоретические параметры, предложенные выше. Имея как бы национальный оттенок, лепешка соответствует всем требованиям универсального концепта «хлеб». В историческом романе А.Устименко «Странствующие в золотом мираже» хивинец Мир-Салам-уд-дин приводит последний довод для совместного похода в Бухару сомневающемуся капитану Старовойцеву: «*Лепешку* свою на две части делили, лучшую часть тебе» (157, 34). Метафорическое значение этого универсального концепта понятно представителям разных национальностей и вероисповедания.

Итак, лепешка и дастархан – наиболее яркие концепты узбекской культуры, обладающие всеми признаками этого понятия. Как уже отмечалось, авторы данной книги предпочитают обращаться к тем научным исследованиям, с пониманием терминов которых согласны. И.А. Тарасова в книге «Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте» как бы суммирует обзор и типологию концептов. Учитывая, что для нас доминирующим фактором является ментальность этнического концепта, выделяем: «Связь концепта и ментальной репрезентации устанавливается в исследованиях Г.И. Берестнева,

А.П.Бабушкина, А.В.Кравченко. В представлении Бабушкина «концепт является ментальной репрезентацией, которая определяет, как вещи связаны между собой и как они категоризируются» (53, 36).

#### 1.4. Концепты «дерево» и «хлопок»

В узбекской прозе, будь она подчеркнута урбанистической, обязательно присутствует пейзаж, в центре которого есть определенные деревья, которые становятся национальными концептами. В.А.Маслова в исследовании «Когнитивная лингвистика» развивает возможности аналогии использования концепта в различных видах искусства: «Поскольку концепт есть «мысленное образование», единица человеческой памяти, представляющая в сознании человека образами, картинами, имеющими языковое выражение, начнем анализ данного концепта с литературы» (36, 110). Исследователь анализирует возможности расширения концепта «Утро туманное» в поэзии и в картинах русских живописцев (А.Куинджи, И.Левитана), в произведениях композиторов (П.Чайковский, А.Глазунов). Концепт дерево – является универсальным для всех народов. В.А. Маслова в указанном издании пишет: «Соединяя глубину и высоту в пространстве, но и во времени *дерево* выступает как символ памяти о прошлом, образ самой вечности...Особенно тесна связь человека с плодовыми деревьями» (36, 161). Г.Гачев в книге «Наука и национальные культуры» использует концепт дерево широко, для обозначения сути национального мира в сознании разных народов. К примеру, ученый приводит образное восприятие дерева и его модификации: «... в Германии растительный. *Дерево* здесь модель, равномогущая *Даму* – и такая же всеорганизующая и собирающая все под себя. Генеалогическое древо языков предложили миру немецкие лингвисты (Вильгельм фон Гумбольдт) и устремились искать его корни в прошлом человечества» (11, 119).

Узбекистан – край разнообразных деревьев, в том числе и плодовых. Значение деревьев в жизни узбека – велико, поэто-

му само понятие становится концептом, так как кроме прямого значения – центр и стрежень национального пейзажа или носитель урожая плодов, дерево становится материалом для метафорического использования в пословицах и поговорках. Без дерева трудно представить горный или городской пейзаж, кишлачную дорогу или чайхану. Это выражено и в живописных полотнах художников. Можно проследить взаимосвязь между литературой и живописью в закреплении национальных пейзажей (горные, степные, дворики и т.д.). Н.Абдуллаев в книге «Пейзажная живопись Узбекистана» приводит интересные исторические сведения о символических «пейзажах» в настенной росписи Биби-ханым: «В природе первозданный покой, под легким дуновением ветра листья чуть изгибаются... Такое орнаментальное решение пейзажа создает ощущение бесконечности мира. ...сад, который устроен по законам красоты, сад, полный покоя, тишины. Таков народный идеал мира и счастья» (1, 8). В прозе узбекских авторов часты описание традиционного сада, который создает герою похожие чувства – дерево, водоем, цветы. Н.Абдуллаев исследует этапы развития пейзажной живописи Узбекистана, на развитие которого повлияла станковая живопись В.Верещагина, который в «Туркестанской серии» стал «писать этюды на пленере». Если проанализировать даже название картин, представленных в книге «Пейзажная живопись Узбекистана», то встречается большое количество национальных концептов: чинар, карагач, чайхана, хашар. Узнаваемые деревья становятся стержнем пейзажа, дают ему дополнительную модальность. В картине Л.Бурэ «Карагач у хауза» создается ощущение прохлады от водоема в тени мощного столетнего дерева, с огромным стволом и кроной. Художник М.Есин создавал горные пейзажи, в центре которых стояли знаковые деревья. Н.Абдуллаев так характеризует картину «Арча на скале»: «...изображено одинокое дерево, растущее на скале. Оно занимает весь холст. Но чем больше мы будем смотреть на картину, тем больше будем замечать скрытую в ней жизнь... Но крепко зацепившиеся за скалу корни дерева, напоминающие нам руки и щупальца живого организма, придают ощущение: дерево борется за

свое существование» (1, 76). Деревья в разные сезоны создают цветовую палитру пейзажей Узбекистана и это особенно заметно в стремлениях художников запечатлеть каждый миг изменчивой природы. Самаркандский художник Рашид Тимуров пишет с натуры, используя всю возможность «пленера». Деревья (звучащие по-разному, в прямой зависимости от времени года и освещения) на переднем плане дают потрясающее ощущение чувственности, наполняют полотно определенными эмоциями, которые испытал художник. К примеру, картина «Площадь Биби-Ханым весной»: «Деревья распускают свои нежные цветы и ярко-зеленые листья. На их фоне виднеется главное сооружение – мечеть Биби-Ханым. Мечеть окутана голубоватым туманом, который превращает громаду здания в легкий и воздушный силуэт. Тем самым в картину вносится эффект пространства и воздуха. Тени словно вводят зрителя вглубь картины» (1, 72). Деревья в узбекском пейзаже становятся концептами. Во-первых, каждый сорт, разновидность деревьев функциональны по-своему. Во-вторых, каждое дерево имеет свой мирообраз, неповторимый облик, воспринимается в рамках национальной ментальности. Г.Гачев в книге «Наука и национальные культуры» подчеркивает: «...вновь в культуре острейшей задачей встала задача синтеза между научным и художественным способом мышления, задача воссоединения картины мира из калейдоскопа осколков в единое целое. ... жанр поэтического размышления о природе обретает живую актуальность» (11, 16). Поэтому заманчиво собрать эти осколочки, разбросанные по мириадам текстов о том или ином дереве-концепте, чтобы доказать его значимость для узбекского культурного сценария.

В повести П.Турсуна «Учитель» приводится афоризм, подчеркивающий в сравнении нерушимую связь человека с таким природным компонентом: «Хороший человек – как дерево: где корни пустит, там и зазеленеет» (153, 128). По аналогии сравнение с деревом разворачивается в более масштабное: Город – дерево. Подобный прием использует А.Устименко в романе «Странствующий в золотом мираже», повествующий о первых иностранных посольствах в Бухару и Хорезм в XVIII

веке. Автор создает развернутую метафору, которая не является инородной в контексте всего исторического повествования: «Нет ветвей более густолистных, нет плодов более изумительных. Далеко видна крона, зеленой шапкой надвинута на морщинисто древний крепкий ствол. Имя дереву тому Средняя Азия. Плод дерева того – благородная Бухара» (5, с.57). В подобном «пышном и пафосном» заложены аксиологический подход и ментальность. В.А.Каганский в статье «Ландшафт и культура» пишет: «Личность и ландшафт соконститутивны, культурный ландшафт рассматривается как персонализированный... Конкретный ландшафт всегда дан как ступок полей сравнимости... Нетривиальные сравнения становятся ключом к пониманию специфики конкретного места» (157, 164). Полагаем, что подобная аналогия есть имитация восточного восприятия священного города.

Сравнения образны и уместны, тем более, что А.Устименко разворачивает метафору в следующий образ – (от дерева к плоду) – грецкого ореха: «Как шершавой толстой коркой в грецком орехе – обтянут великий город перепутанными, перемешанными друг с другом, одинаковыми плоскостными домишками рабада...И это главное – ядро Бухары, надо всеми, как будто взлетевшая дворцовая крепость – Арк» (157, 57). В этом же плане, подчеркивая национальное мировосприятие, назван постмодернистский сборник «ARK». В предисловии Рифат Гумеров пишет: «Мы приникали к корням своих вековых чинар...Отсюда **ARK** – цитадель, внутренняя крепость восточного города, внутренняя крепость восточного человека» (14, 10).

В.А.Маслова в указанном исследовании подчеркивает: «Описывая концепт «дерево», мы сталкиваемся с коллективной мудростью народа, с его обычаями и оберегами» (36, 162). Можно выделить несколько пород деревьев, которые наиболее значимы в узбекской литературе и часто встречаются как организующее начало регионального пейзажа.

В текстах узбекских авторов Карагач – является знаковым деревом не только для создания пейзажа в литературе и в живописи, но становится концептом, так как образует целый когнитивный и многоуровневый ряд. Во-первых, карагач – де-



рево, известное своим долголетием и крепостью. Во-вторых, карагач имеет мощный ствол и могучую крону, дающую тень. Это дерево живет долго и олицетворяет природную мощь и крепость, поэтому часты сравнения карагача именно с мужчинами.

Достаточно Г.Джурабаеву в романе «Хуррамбек» привести сравнение, чтобы портрет стал значительным: «Хуррамбек угрюмый, с нависшими на глаза черными клочками бровей, *кряжистый, как карагач*, в шелковом халате...звонко выплевывал нас возле мечети, косясь злыми кабаньими глазками на проходящих закатчи» (90, 8). Причем, отметим авторскую модальность, которая ощутимо негативна. Сравнение героя с карагачем многофункционально. Сразу подчеркивается возраст Хуррамбека (*кряжистый, как карагач*) образно не может быть молодым человеком. Его поведенческий рисунок, невзирая на статью и богатство наряда, негативный.

Г.Джурабаев усиливает негатив местом действия сценки (плевок) рядом с мечетью и эпитет «кабань» убирают всякое благородство, разрушая образ Карагача. В романе М.П. Швердина «По волчьему следу» использовано похожее сравнение из-за «внешней поверхности» дерева – корявой и бутристой: «Сняв с себя оружие и халат, бахрамовский нукер, худой и черный, *похожий на сук карагача*, готовил пищу на очаге» (170, 85). Ассоциативно, при помощи такого сравнения создается образ человека жилистого, его тело как бы высушено на солнце.

Карагач является центром среднеазиатского пейзажа вне конкретных областей. В романе Д.Абдуллаханова «Родня» (действие происходит в Ферганской долине) именно *карагач* организует национальное пространство для отдыха: «Под двумя старыми *карагачами*, кроны которых напоминали шатер, стояла широкая деревянная *суна* с резными перильцами, покрытая ярким ковром, лежали пухлые одеяла, *большой хауз* дышал влажной прохладой» (65, 153). Это как бы традиционный «компонент» не только сельского отдыха. Автор в дальнейшем не повторяет эту сцену, а показывает, как время изменяет окраску и само состояние статичной картины: «Сол-

нце сыпало золотыми монетами сквозь густую крону карагачей на воду в хаузе, на цветник. В ветвях ожили, почувствовав приближение вечера, воробьи» (65, 157). Такая метафора усиливает образ дерева с его густыми и крепкими темно-зелеными небольшими листьями. Лучи заходящего солнца могут пробиться сквозь нее только в виде маленьких бликов – «монеток». Поэтому метафора в данном контексте создает реальный образ карагача. В прозе узбекских авторов можно встретить сезонное описание такой же картины. Как продолжение данной пейзажной зарисовки приведем цитату из романа Аскада Мухтара «Чинара»: «А там наступает поздняя осень, и хаузы за полевыми станами наполняются прозрачной водой, и по воду плывут листья карагача» (125, 91).

В произведениях Н. Кабула именно карагач «организует» национальное пространство под своей кроной, это традиционное место отдыха героев в жару. В повести «Здравствуйте, горы» (в переводе Д. Рубиной) дается характерное пространство сельского двора: «В каждом дворе над арыком растет *по карагачу* с толстым стволом, с густой, раскидистой кроной. Во дворе Гаибназара *под карагачем* стоит старая деревянная сури, в жаркие дни соседи любят посидеть на ней, в тени дерева» (95, 100).

М. Шевердин в романе «По волчьему следу» рисует узбекский сад на закате: «На верхушках пирамидальных тополей появился на несколько минут багрянец. В *гигантской круглой шанке карагача* шумно ссорились воробьи, устраиваясь на ночлег» (170, 24). Вновь подчеркнем, что метафора усиливает ощущение от размеров огромной кроны, столь плотной и всегда обжитой воробьями. В этом же романе карагач упоминается часто и в разных контекстах, даже в сравнениях. Карагач является материалом для множества изделий с особым запасом прочности. К примеру – двери, лопасти для мельницы. В романе А. Мухтара «Узкие улочки Бухары» отмечено: «Дядя Шахабиддин резал из *карагача* мельничные лопасти» (123, 412).

В романе М. П. Шевердина «По волчьему следу» уточняется эта крепость дерева сравнением: «Много высоких ворот, доброту сшитых из темносерых, твердостью *равных железу досок векового карагача*, в предгорном кишлаке Митан» (170, 138).

Вторым концептом национального пейзажа является тополь, который встречается рядом с карагачем. Примечательно, что С.Бородин создает пейзаж в восприятии Тимура, для которого эти картины природы являются родными: «Тимур ехал неторопливо, из-под придорожных деревьев, оглядывая пригороды, загородные дачи на холмах, обросшие пышными купами *карагачей* или *прямыми, как мечи тополями*» (78, 255). С.Бородин, во-первых, сравнением подчеркнул конфигурацию пирамидального тополя. Во-вторых, сравнение отражают военное мышление Тимура. А.Устименко в историческом романе «Странствующие в золотом мираже» создает пейзаж в движении: «Рощица из немногочисленных, словно бы вкручивающихся в *небо тополей*, похожих на серебящиеся веретена» (157, 49).

Автор передал сравнением многое: конфигурацию кроны дерева (пирамидального тополя), цвет его листьев и их дрожание под ветром. Важна точка зрения – А.Устименко как бы дает пейзаж с позиций «издалека» – глазами движущегося каравана. Подобный пейзаж вписан в контекст романа М.Шевердина «По волчьему следу», когда тополя становятся показателями спокойствия или засады для отряда Сабурова: «Тополя стояли близко... Можно было видеть, что под дуновением слабого ветерка переливами ходят *то зеленые, то шелково-серые волны по листьям*» (170, 57). Понятно, что автор работает с цветописью, подчеркивая особую окраску верха и низа листьев тополя.

В повести Х.Султана «Адаш-караван» воссоздается также пейзаж в движение, которое возможно при среднеазиатском освещении яркого солнца и изменении цвета листьев дерева: «Окружают их выстроившиеся в ряд высокие стройные *тополя*, серебристые листья которых в погожие дни переливались, как зеркало отражают солнечные блики» (143, 266). В романе А.Якубова «Скорбь белых лебедей» показан восход солнца, который первыми окрашивает высокие тополя: «Верхушки тополей, что росли в конце их сада, адели, будто провели по ним густой кистью» (173, 56). Речь идет о пирамидальных тополях, листья которых осенью легко покидают крону. Этот факт становится как бы основой для сравнения. В повести Сайяра

«Первая любовь» Фируз пребывает в мрачном расположении духа: «Мысли мои кружились и путались, уносились куда-то, будто листья тополей под злым осенним ветром» (139, 36).

Стройный тополь является традиционным компонентом сравнения для создания образа молодого человека. Достаточно Х.Султану в повести «Адаш-караван» использовать сравнение, чтобы образы парней стали объемными (в цвете, стати, в тонкости стана): «Парни созывали народ на свадьбу. Все трое стройные, как тополя, в одинаковых шелковых халатах и пубетейках, гордо восседали на украшенных бархатом и атласах седлах» (143, 285). Тополь как часть любимого пейзажа может восприниматься в качестве привычного явления из жизни человека. Мальчик (сын чабана) из повести Н.Кабула «Небо твоего детства» видит живой мир вокруг себя в единстве человека с окружающим миром. Поэтому автор подчеркивает такое олицетворенное восприятие мальчика, как бы в «обратном» сравнении: «Старый Тополь... стоит на холме над молодой тополиной рощицей, и нет вокруг дерева выше. Посмотришь издали – Старый Тополь похож на чабана с отарой овец» (96, 5).

Третьим знаковым деревом узбекского пейзажа является чинара, которая также стала концептом, во-первых, судя по частотности употребления даже в пословицах. Во-вторых, как неотъемлемая часть «художественного пейзажа».

1. «Чем рост с чинар, лучше ум с тумар» (55, 43). Используя два знаковых понятия, народная мудрость афористично заложила образ. Чинара – высокое и статное дерево, а тумар – талисман, небольшой треугольник с защитой молитвой или заклинанием. Во второй пословице подчеркнута крепость дерева: «Чинаре – не спнуть, Аралу – не высохнуть» (55, 171). К сожалению, справедлива только первая часть пословицы. В этом же плане звучит утверждение, основанное на свойствах двух диаметральных по крепости предметах, возможных для сравнения лишь в национальном контексте высказывания: «Куда саману против чинары» (55, 13). В романе М.Шеввердина «По волчьему следу» приведена такая же пословица социального звучания: «С богачом бороться, ссориться – все одно, что столетнюю чинару голыми руками валить» (170, 554).

Продуктивное сравнение с чинарой является прекрасной образной основой для создания значения крепости, живучести, мощи. Айбек в романе «Ветер золотой долины» позволяет своему молодому герою Уктому сделать комплимент старику: «Ну, отец, Вы еще крепки, как *чинар*» (69, 31). Ульмас Умарбеков в повести «Две весны Дамира Усманова» также использует этот закреплённый образ для самохарактеристики героя: «Бурханов – не молодое деревце... Бурханов – *платан*, его и ураган не согнет» (156, 303). Считаем, что переводчик решил русифицировать название дерева, а зря. Чинара в контексте сравнения достаточно известное читателю дерево со всеми своими свойствами. Сарвар Азимов в повести «Радуга» приводит пример национального благословения, в центре которого находится концепт «чинара»: «Да будет ваша жизнь долговечной, как *чинара*» (68, 34).

Чинара с ее мощной корневой системой становится своеобразной метафорой в разных контекстах. В повести Н. Кабула «Сангзор» Худайкул жалуется бабушке Аймуме на засилье на руководящих должностях и влияние представителей определенного семейства: «Куда не сунуть, вижу, Джаббар везде свои корни пустил, *крепче чинары сел*» (97, 179). Это сравнение воспринимается предельно образно и емко. Зато сравнение другого плана, подчеркивает не могущество корней и долголетие дерева, а его вековую старость. Г. Джурабаев в романе «Хуррамбек» создает образ печальной старой Хадичи, потерявшей сына и дочь: «Ее голос, надтреснутый, как *тысячелетний чинар* на старом юрчинском кладбище, тихо замирал в камышах» (90, 182). Во-первых, само расположение дерева на кладбище не делает ситуацию мажорной. Во-вторых, возраст придает его «оболочке» многочисленные шрамы и трещины. Автор сыграл на пространстве, структуре и тональности печали – поэтому сравнение обладает определенной модальностью. В романе М. Али «Амир Темур Великий» создает пространство Самарканда при помощи топографических названий и деревьев: «... четырехэтажный дворец *Боги Чинар*... *Чинары*, любимые деревья Сараймульханум, высажены по обеим сторонам дворца... Джахангир Мирза тоже обожает эти *чинары*, правую он назвал

«достопочтенный Сахибкоран», а «левую» – сын» (72, 5). Примечательно, что именно по отсутствию дерева, жена Джахонгира узнает о его болезни: «Где *чинара*? Одна из тех чинар?»

– Высохла, – равнодушно сказала Оккиз. – Вчера вырвали с корнем. Еще до рождения Мухаммада Султана начала сохнуть» (72, 27). Крепость чинары как материала для различных поделок, резных дверей и т.д. общеизвестна. В.Ахунов в романе «Подкидыш» описывает весьма колоритного мясника в процессе работы: «...только виднелся окровавленный фартук и топор с широким лезвием, воткнутый в *чинаровый пенёк*, рядом с *остро наточенными ножами*» (75, 51).

Следует отметить, что А.Мухтар называет свой культовый роман «Чинара», вкладывая в это многозначное понятие и акцент на характер своего персонажа. Автор в подзаголовке «роман в легендах, рассказах и повестях» подчеркивает аналогии структуры произведения (повествование, связанное образом главного героя) и разветвленность могучей кроны дерева. Аскад Мухтар сделал это дерево неким символом узбекского народа. В тексте романа встречаются пейзажи, центром которых являются другие знаковые деревья. К примеру, тутовник. Причем, эти деревья, посаженные вдоль дорог, имеют сезонные очертания: «На ветках *тутовника*, на телеграфных проводах, повисли хлопья ваты» (124, 91).

Узбекские писатели в разных произведениях создают объемные пейзажи, центром которых зачастую становятся ассоциативные сравнения. Так, в повести Рауля Мир-Хайдарова «Налево пойдешь, коня потеряешь» Рашид, прогуливаясь по проселочной дороге, видит осенние деревья: «*Приземистые шелковицы* с топорщившимися во все стороны сухими обрубками ветвей были облеплены паутиной и белели издали, напоминая *знаменитые оренбургские шали-паутинки*» (118, 239). Этот элемент узбекского сельского пейзажа требует некого комментария.

Во-первых, весной шелковицу обрубают вместе с ветками для корма шелкопряда.

Во-вторых, за лето легкие веточки вырастают и осенью дерево действительно, превращается в шар.



В-третьих, очистки от хлопка, что везут по проселочной дороге, взлетают под порывами ветра и налипают на ветки. Это и создает убедительный и реалистический пейзаж, что в повести подчеркивается неоднократно: «Пожалуй, уродливая на первый взгляд *шелковица* и есть истинный символ Средней Азии, а не *чинара*, воспетая поэтами и растиражированная художниками...Издали *шелковица* походила на *ощипанный одуванчик*, *верхушка щетинилась шаром...*» (118, 202). Аскад Мухтар в романе «Узкие улочки Бухары» не может не отметить эту деталь осеннего пейзажа: «осенняя *шелковая паутина нависла на ряды тутовых деревьев*» (123, 409).

Т.Пулатов в романе «Жизнеописание строптивного бухарца» показывает процесс резки тутовника глазами впечатлительного мальчика Душана: «...приехали из деревни с серпами и вилами, чтобы срубить ветки и увезти их с листьями на корм удивительным червям которые ткут шелковую нить. К вечеру деревья уже стояли голые» (135, 98). Подчеркнем, что листья тутовника вызывают в фантазиях Душана «ощущения красоты и формы»: «...обыкновенный лист тута – по форме похожую на форму ладони человека. Молодой лист – на форму его ладони, старый и пыльный – на ладонь бабушки» (135, 94).

Но если облик тутовника осенью на дорогах Узбекистана одинаков везде, то в данном романе «Узкие улочки Бухары» А.Мухтар создает величественный образ тысячелетних великанов именно этого города: «В Бухару пришла весна. На огромных как дивы, развесистых *тутовниках у хауза* Диванбеги, прилетели аисты» (68, 482). Тутовник, его свойства, является основой для пословиц и поговорок: «Посадивший *тутовое дерево*, сто лет жемчуга собирает» (55, 9). Смысл данной пословицы раскрывается в следующей цитате. Плоды тутовника являются основой для приготовления «муки» в голодные годы. Так в романе М. Шевердина «По волчьему следу» скудная жизнь обитателей высокогорного поселка Матча подчеркнута тем, что «они собирали и сушили *тутовые ягоды*, делая из них нечто вроде муки. Лепешки из тутовой муки – единственная пища в суровые зимы» (170, 313).

Таким образом, карагач, тополь, саксаул и ивы выполняют, благодаря своей закреплённой функции, важную пейзажную роль и основу для сравнения. Следует подчеркнуть, что в исторических романах авторы уделяют внимание знаковым узбекским пейзажам. Так, Айбек в романе «Навои» помимо специфически *самаркандских* названий садов и парков, которые закрепились в топонимике благодаря Тимуру («Богизаган» – сад ворон, «Богипшамол» – сад ветров), описывает дорогу, по которой едет поэт: *«рощи карагачей и огромных древних чинар»*.

В романе «Звезды над Самаркандом» С.Бородин мастерски создает пейзаж – настроение, вписывая в него героя. Автор создает определенное настроение героя, окружая его предметами, звуком, запахом. Знаковое дерево это настроение усиливает: *«Мухаммед-Султан увидел посветлевшее небо и пошел к восьмиугольному водоему, осененному длинными ветвями плакучих китайских ив. С вершины до самой воды свисали их гибкие, как девичьи косы, ветки. Длинные узкие листья плавали в серой, прозрачной, холодной воде»* (78, 162). Сравнение предельно национальное, так как узбекские девушки заплетали сорок тонких косичек. Намокшие в воде листочки перестают быть зелеными, и создают особый цветовой оттенок воде в водоеме.

*Гибкость ивы, подвижность ее веток* отмечает У. Хашимов в повести «Дважды два-пять»: *«...вокруг фонтана, словно в приветственном поклоне, склонились плакучие ивы»* (161, 94). В той же повести упоминается *джида*, дерево интересное и плодоносящее. Когда *джида* цветет, то этот тонкий и неповторимый запах перебивает все окружающие запахи. В рассказе Х.Султана «Земля моей матери» герой не может скрыть своего восторга от запаха, поэтому автор прибегает к такому мощному сравнению: *«Цветы желтенькие, кистями свисают – воистину райский сад»* (146, 153). Талы или ива, *джида* так же являются компонентами узбекского пейзажа. Но следует уточнить, что поскольку Узбекистан – страна с разнообразным ландшафтом – горы, степи, пустыни и оазисы, но в каждом регионе преобладают определенные породы деревьев.

Как уже отмечалось, в романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» все перечисленные деревья встречаются в разных ситуациях, что подчеркивает их значимость. Но арча доминирует. Во-первых, Сурхандарья традиционно использует арчовые дрова, поэтому возможны такие сравнения: «В седые времена, старая, как сломанная арча на могиле святого» (90, 45) или «Глаза как арчовые угли» (то есть подчеркивается горящий взгляд черных глаз). Из ствола арчи делают затейливые двери или столбы для айвана.

В повести М.Доста «Мустафа» создается разнообразие галатепинского пейзажа (о чем ниже – авторы), но есть и прямое уточнение использования дерева: «У арчовых ворот он увидел Ибадулло Махсума» (92, 27).

Н.Кабул в повести «Здравствуйте, горы» (Марджанбулак) рисует старого отшельника Нурман-бобо. Подчеркнем, что восприятие его одинокой хижины и загадочной судьбы даются автором посредством восприятия Каракоз: «Прямо у двери росла могучая, но совершенно высохшая арча. Эта мертвая арча, причудливо переплетя ветви, казалось, застыла в зимнем зловещем сне... Сказочное дерево, она чем-то была похожа на самого старика» (95, 114).

Домик отшельника пропитан запахом арчи «ее сухие ветки были в каждом углу», очаг тоже топится арчой: «Ветки арчи загорелись, обдавая все вокруг жарким душистым дыханием» (95, 114). Такая градация придает многомерность образам арчи и старика. Возраст у обоих почтенный, внешность – схожая, так как горная арча не может быть объемной или иметь «сочные» ветки. Следующая точка соприкосновения в этой образной аналогии (мертвая арча) – печальная история гибели невесты Нурман-бобо и его мести солдатам.

В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» дается горный и своеобразный пейзаж: «Приподнятое полотно дороги, густо обсаженное по обеим сторонам *развесистыми талами и молочными джидами*» (90, 84). Подчеркнем, что автор заложил в этом пейзаже особую окраску: ведь мелкие листья ивы и серебряной джиды не дают особой зелени и тени. Поэтому каждое дерево национального пейзажа дает в своей основе особую

окраску и организует пространство. Свойство дерева может дать дополнительную возможность для сравнения: «Острый, как иглы джиды, не переставая, сыпал дождь» (90, 129). Ствол джиды серо-сизый, колючки ее острые и незаметные на стволе, поэтому это сравнение ассоциативно правомерное. Так создается образ осеннего, пронизывающего дождя, а не весеннего, ласкового.

П. Кадыров в романе «Алмазный пояс» поднимал острый вопрос о строительстве Ташкента после землетрясения. Отец советует своему сыну архитектору меньше думать о «моде», а больше следовать традициям и климату. Как уже отмечалось, именно в «производственных» романах узбекские писатели поднимают важные нравственные вопросы, обращаются к мудрым традициям: «Пусть будут и серебристые ели и тюльпановые деревья, и крымская сосна, и белая береза. Но пусть будут наряду с ними *чинар*, и шаровидные *карагачи*. Надо же считаться с климатическими условиями Ташкента» (99, 97). В повести К.Новоселовой «Знамя пророка» дается множество пейзажей, но есть и «святое сочетание» деревьев на мазаре Аулие-Ата: «На берегу желтого, словно медового, ручья росла нелепая *однобокая арча* в два обхвата толщиной, два очень *старых карагача*, тоненькая *яблонька*, тополь и несколько *талов*» (132, 155). Такое странное сочетание деревьев в контексте повести интересно тем, что автор создает образ не заброшенного мазара, а кем-то культивированного, посещаемого места. В данном пейзаже указан почтенный возраст мазара (при помощи «арчи в два обхвата») и ухода за ним. Таким индикатором является «тоненькая яблонька», которую кто-то недавно посадил.

В узбекской литературе встречается, хотя и редко, и негативное традиционное отношение к некоторым деревьям. В романе Шукура Холмирзаева «Над пропастью» мать предостерегает сына: «Не усни, сынок, под орешинной» (166, 6). Ирина Шевердина в сказке «Дауд кузнец и семеро его братьев» пери Оташин указывает: «Разве ты не знаешь, что *под ореховым деревом* спать вредно?» (171, 24).

В романе Айбека «Священная кровь» интересно другое сравнение, которое провоцирует читателя на слуховые ас-

социации: «Нуриниса – шумливая, что мешок с орехами» (70, 43). Переводчик подчеркнул привычное для русского понимания разницу в оттенках понятий «не шумная», а «шумливая», что подразумевает активность и крики только изредка, так как орехи в мешке создают определенные звуки только при трении. Интересна загадка, которую загадывает Тимур Малик своим детям в романе Мирмухсина «Ходжентская крепость»: «В крошечном котле, не стоящем на огне, вкусное лакомство» (112, 41). В загадке заложено традиционное представление об орехах, как о питательном продукте, как постоянном компоненте сладкого дстархана.

Как уже было отмечено, зачастую дерево становится основой для сравнения. Николай Красильников в рассказе «Кобра в лимонной роще» использует тот же видеоряд для ассоциативного портрета чабана: «Натруженные руки, узловатые и в бутрах, напоминали ветки саксаула – такие же крепкие и привычные» (108, 43). Саксаул – дерево пустыни с крепким и сухим стволом, зачастую искривленным, поэтому такие сравнения уместны и точны. М.Гар в романе «Пыль Вавилона» расширяет возможности первого впечатления за счет следующего сравнения: «Алим сухой, как саксаул, сетью морщин, как глина, долго пролежавшая на солнцепеке» (84, 25). М.Гар дает не просто портрет-ассоциацию, но национальные образы, красочные картины, понятные восточному глазу. Алим – маленького роста, его тело высохло, а лицо все покрыто не скульптурными, а мелкими морщинами. Айбек в романе «Священная кровь» правомерно создает такое сравнение: «Девушка такая стройная, как молодая таловая веточка» (70, 24).

В произведениях узбекской литературы столь же характерно этноспецифическим являются сравнения с плодами. Количество анализируемого материала позволяют считать, что сравнения в инокультурных текстах продуктивны, когда они ассоциативны. Однозначные сравнения с национальными предметами не вызывают никакой работы фантазии, они слишком поверхностны. Недостаточно в национальном культурном сценарии найти сравнения, в котором просто используется название фрукта: как виноград, как дыня, как гранат, как

хлопок. Это ряд можно продолжить, но в таких сравнениях исчезает компонент внутренней оценочности и избирательности, уникальности. Разнообразие сортов винограда, окраски каждой кисти при освещении осенним днем или тот же виноград, лежащий на керамическом блюде на дастархане – имеют разный повод для сравнения. Иногда в тексте непонятно, с каким сорта винограда сравнивается предмет или явление, какой конфигурации ягод, какой степени сладости и т.д.

В историческом романе С.Бородина «Звезды над Самаркандом» есть интересное сравнение подобного рода, именно с той глубиной, которое делает этот ТРОП, действительно «изобразительно-выразительным средством, отмеченным свежестью». Первое, что необходимо подчеркнуть для работы со сравнением, кого из героев наделяет автор столь образным мышлением, и в какой ситуации произносится фраза. Тимур во время похода на Дамаск рассуждает о дальнейших победах при таком конкретном раскладе политических сил: «Китай достанется ему как спелый плод, свисающий над головой? Кто там чуть тряхнет ветку, тому и достанется этот плод, подобный гранату необъятной величины, набитый, как зернами, неисчислимыми ценностями» (123, 193).

Этот каскад сравнений, так пластично определяющих друг друга, создают и образ повелителя, мыслящего такими категориями и образ восточного владыки. Если остановится на переходе или уточнении «Плод-гранат», то и этот момент требует определенных усилий фантазии, основанных на представлениях. Гранат уникален своим содержимым: крепкой и терпкой по запаху кожурой, добраться до зерен трудно. Это не грушу укусить с любого бока или яблоко. Содержимое плода – яркие сочные зерна, прижатые так плотно друг к другу, что их трудно отделять по одному. Яркость и прозрачность зерен, обилие их цветовых оттенков, сохранение вкуса и свежести плодов в течение долгого времени – все это подчеркивает уникальность граната. Поэтому в данном каскаде есть те трудности, о которых раздумывает Тимур. Гранат с ветки не так легко сорвать, это яблоко и не нежный персик. Поэтому «тряхнуть ветку» – всего лишь обозначает военную инициа-



тиву. Но перевешивает назначение граната. В данном сравнении заложено многое и самое главное проявляется функция «анализирующая». Именно такое сравнение может быть подкреплено теорией: «Сравнение выделяет, отмечает, подчеркивает какой-то признак предмета или смысл явления, используется для характеристики героев, дает им оценку» (39, 86). Таким образом, система сравнений во всем произведении может стать основой для создания национального характера персонажа, учитывая авторскую модальность.

### 1.5. Хлопок-концепт

Хлопок также является знаковым понятием не только агрокультуры, но и концептом узбекской культуры. Он настолько пропитал всю жизнь Узбекистана, что невозможно обойти проявление всего комплекса, связанного с этим растением, множествами представлений, сравнений, ритуалов, времени созревания и т.д. в художественной литературе. Хлопок – неотъемлемая часть национального пейзажа, изменяющегося в зависимости от сезона: зеленые поля – белые поля. Хлопок является концептом, так как получает и многогранное освещение и становится компонентом пословиц и поговорок, метафор. В данной книге не приводятся примеры многочисленных очевидных сравнений: «белая как хлопок или мягкая как хлопок». Использование подобного сравнения в портретных зарисовках традиционно и национально, и скучно до простоты.

Так, Мирмухсин в историческом романе «Ходжентская крепость» приводит столь же естественное портретное сравнение: «Высокий старик. Брови и борода белы как хлопок» (112, 77). Это как бы образ лежит на поверхности, без особой глубины. В романе М.Шевердина «По волчьему следу» афористично характеризуется Мадраим, который готов прогнуться пред новой властью: «Старый хлопок на материю не пойдет, закоренелый враг в друзья не годиться» (170, 18). Аналогия с переработанным хлопком отражает национальный менталитет и практические знания жителей страны.

В романе Айбека «Священная кровь» автор и переводчик соединяют в сравнении множество национальных понятий, и получается образ: «Над полями в далекой выси, будто только что *раскрывшиеся коробочки хлопка*, сияли звезды» (70, 109). Во-первых, сравнения работают на воссоздание цвета: пространство хлопкового поля (темное с белым) дается как такое же небо. Во-вторых, конфигурация нераскрытых коробочек с острыми концами в принципе напоминают звезды. Хлопок и все связанное с ним (огромные поля, хирманы, цвет, конфигурация коробочки, значимость для узбека всего комплекса) является основой для ассоциативных сравнений.

Таким образом, Хлопок становится во всех своих проявлениях знаковым центром в сравнениях. В романе Ибрагим Рахима «Судьба» Бардаш даже так воспринимает новорожденного: «Ему показали младенцев, маленьких в своих тугих *пеленках*, как *пучки хлопка в коробочках*» (137, 242). Только человеку, не раз открывавшему коробочку, понятен и на ощупь и зрительно данный образ. В незрелой зеленой коробочке (атласной на ощупь) хлопок лежит влажным и предельно сжатым (необыкновенно белым). Отметим, что данное сравнение усиливает ментальность героя, подчеркивает его мгновенную реакцию на незнакомый «предмет» ассоциировано со знакомым.

В романе С.Айни «Рабы» хлопок – структура и твердость его коробочки правомерно является ассоциативным центром для сравнения. Рука сборщика хлопка становится грубой и жесткой, поэтому про активную Фатиму говорят с уважением: «Если она пожмет твою руку, тебе покажется – ее рука жестче *хлопковой шелухи*» (71, 377). Речь идет уже о созревшей и высохшей коробочке, имеющей шершавую и грубую поверхность. Таким образом, создается восприятие хлопка на всех стадиях его созревания и изменения цвета.

Отношение к хлопку (как к главной агрокультуре Узбекистана) – достаточно трепетное. Хлопок становится не просто «героем» многих произведений, как основа производственного конфликта, но и показателем нравственных категорий. В совершенно разных произведениях отношение и восприятие хлопка становится стержнем образной характеристики

ки персонажа. Так в романе Дж.Абдуллаханова «Родня» старый учитель, ставший председателем совета урожайности, признается: «я поднялся чуть свет и сразу за порогом поле... Как-то моему хлопчатнику *спалось*? А в Чаркапе сквозь сон слышу, как хлопчатник *дышит*» (65, 81). Автор не связывает прием олицетворения с романтически настроенным героем, а с умудренным опытом стариком, поэтому он отражает суть понимания предмета, проживание части жизни рядом с хлопком, как с ребенком.

А.С. Михалков-Кончаловский в сценарии «Ворота Тамерлана» создает противоборство умудренного опытом отца – председателя колхоза и сына-селекционера хлопка. Саггар Усманович – большой начальник, не романтический юноша, а серьезный человек, даже прагматик, но он верит в живой образ хлопка: «Знаешь, по утрам, на восходе, хлопок просыпается, стряхивает с себя росу, тянется, зевает, как ребенок, открывает свои коробочки солнцу. И по всему полю идет такой еле слышный звон: «тлин...чик, тлин...чик» (119, 216). Автор также использует прием олицетворения, но поскольку речь председателя в других ситуациях строга, лишена поэтического украшения, то данное откровение воспринимается читателем как действительно исповедь.

Малик Каюмов в книге «Моя жизнь – кинематограф!» описывает первый праздник хлопкоробов в 1936 году в Ташкенте, который лег в основу его документального фильма. Знатному хлопкоробу Рахматову подарили коня. Но в контексте всего праздника Хлопка такое затертое сравнение становится вполне объяснимым и уместным (как по значению, так по цвету): «Красивый был конь – белый, как хлопок» (23, 68). М.Каюмов более подчеркивает аксиологическую часть данного сравнения.

Хлопок, ритм его созревания, время урожая являются для страны знаковыми. Огромные пространства хлопковых полей или хирманов настолько вошли в естественное восприятия героев осеннего Узбекистана, что являются интересными индикаторами Времени и Пространства в художественных текстах. По его календарю – времени посадки, созревания, сбора урожая, подгоняется ритм жизни всей республики.

В повести М.Тагая «Сумерки, когда заржал конь» Зиедулла-плешивый соотносит планы по сбору хлопка и время улака: «Когда наше «белое золото» достигло уровня одного миллиона, я поставил Тарлана на выстойку» (120, 5) или «План по сбору хлопка был выполнен, начались празднества» (120, 5). В данной повести описывается полет Зиедуллы-плешивого в Москву: «Взглянув окошко, я поразился. Прямо под нами лежали горы хлопка...» (120, 16). В этом сравнении подчеркнута ментальность и наивность человека, впервые летевшего на самолете. Такое же сравнение закреплено и в повести У.Хашимова «Дважды два-пять». Кушакбай естественно воспринимает обзор во время полета на самолете в Ташкент: «Прямо под нами проплывали пышные белые облака... точь – в – точь хирманы с хлопком» (161, 74), что подтверждает не случайность, единичность, а типичную ассоциативность «простодушного» героя.

Хлопок – его белоснежный вид и большие воздушные хирманы позволяют авторам создавать и другие образы по аналогии. К примеру, В.Антошкин в записках натуралиста «Когда шагаешь по тропе» пишет: «Хлопковые шапки вершин (гор) часто сохраняются до августа месяца» (73, 170). Вряд ли человек, не видевший огромные хирманы хлопка, сопоставит снежные вершины гор с этим образом. В таком сравнении проявляется национальный взгляд на мир.

В произведениях с производственной тематикой (конфликты возникают в основном о проблемах хлопководства) часты и продуктивные множественные сравнения с хлопком. В романе Хамида Гуляма об освоении Голодной степи, создается пространства плодородного Мирзачуля в уникальных параметрах и в доминирующем цвете: «Не говоря уже о белой осени, когда солнце белое и небо белое, будто отражает цвет созревшего хлопка» (88, 384). Сделав парадоксальную, но подчеркнута национальную цветопись – не золотая осень, а белая, Д.Холендро создал национальное пространство. Переводчик сохранил метафору и эпитет (белая осень и белое небо), чтобы подчеркнуть огромные пространства хлопковых многокилометровых полей и уже неяркое солнце над ними.

Считаем, что в таком контексте образ получился. Н. Кабул в повести «Сангзор» как бы обобщил значимость данного концепта для жизненных установок человека земли: «У узбека отроду написано на лбу «хлопок». Не успокоится, пока хоть раз по хлопковому полю не пройдет» (97, 172).

Хлопок настолько значим, что Сахиба Абдуллаева использует предельно национальный земной продукт для фантастических пространств Марса. В рассказе «Модель обожания» героиня Дильноза следит за ночным сбором на красной планете: «Прожекторы по краям хлопкового поля светят, словно звезды» (64, 121). Более того, сложная информация о ее работе выглядит вновь связанной с хлопком: «Эта информация, закодированная с помощью сложных математических формул, переводилась и располагалась примерно так: «Хлопок – гордость узбекского народа» (64, 123).

# Глава 2

## Индикаторы национальной культуры

- 2.1. Концепт «махалля»
- 2.2. Речевой этикет
- 2.3. Ритуалы
- 2.4. Прецедентные имена
- 2.5. Время и пространство
- 2.6. Менталитет



## ГЛАВА 2. Индикаторы национальной культуры

### 2.1. Концепт «махалля»

Как отмечается в лингвокультурологических исследованиях последнего десятилетия, на формирование национально-культурной специфики концептосферы влияют многие факторы: природа, географические особенности пространства; история этноса, налагающая отпечатки на национальную ментальность и характер; быт, свойственный только определенному сообществу и отражающийся на поведении народа, а также реалии (культурные стереотипы поведения, ценности и т.д.).

Узбекскую ментальность определили в какой-то мере жизнь в многолюдных семьях в пространствах большого общего двора, традиционное градостроительство и жизнь в кишлаках. Это, как считает Г.Гачев «соборность», главное в устройстве коллективного миропорядка. Для узбекской ментальности основополагающим является мнение старших и вообще окружающих, которое регулирует поведенческий рисунок и весь строй жизни индивида. Для поведенческого рисунка каждого человека в Узбекистане и его «открытой жизни» мнение старших, соседа, то есть общие этические нормы выработывались в веках совместным проживанием. Так возникли и продолжают существовать в национальной культуре концепты: *махалля, гузар, чайхана, хашар, ган*.

Во-первых, сами эти концепты являются уникальной расшифровкой тончайших проявлений ментальности.

Во-вторых, мироустройство городов и кишлаков до сих пор как бы хранит традиционный уклад.

В-третьих, масштабность коллективных мероприятий в рамках, к примеру, махалли, также отражает национальную

ментальность. Как уже неоднократно подчеркивалось, в рамках данной работы авторы как бы собирают важные определения концепта для собственных прагматических нужд – подкрепить теоретически выбор того или иного концепта, доминирующего в национальной культуре. В.П.Нерознак в статье «От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма» поднимает важный вопрос об эквивалентности национального концепта в переводе, о сохранности смысла.

По мнению исследователя концепт национальной культуры это «знаменательный (сигнификтивный) образ, отражающий фрагмент национальной картины мира, отраженный в слове. Установить наличие-отсутствие у концепта национально-культурной маркированности можно, опираясь на переводческое понятие эквивалентности» (42, 85). Важно и то, что В.П. Нерознак как бы невольно подтверждает нашу идею и необходимость «Лингвокультурологического узбекского словаря»: «Безэквалентная лексика и есть тот лексикон, на материале которого и следует составлять списки фундаментальных национально-культурных концептов» (42, 85).

К многочисленным определениям концепта можно добавить вариант, сформулированный В.И Карасиком, «это – важнейшие культурно-значимые категории внутреннего мира человека». Исследователь также расширяет смысл термина в лингвокультурологическом плане: «С позиций лингвокультурологии нас интересуют только те концепты, которые характеризуют специфику культуры как совокупности человеческих достижений во всех сферах жизни, противопоставляемых природе... Когда речь идет об этнических и социальных разновидностях культуры, то единицами системы специфических форм поведения и деятельности, ценностно насыщенных патеров мировосприятия, выступают культурные концепты» (21, 8). Данное уточнение подкреплено утверждением С.Г.Воркачева, который считает, что «ведущим отличительным признаком лингвоконцепта является его *этнокультурная отмеченность*».

Действительно, изучение концептуальной и языковой картины мира опирается на лингво- и социолингвистический подходы к проблеме концепта (Ю. С.Степанов, А Вежбицкая,

В.А.Маслова, В.И Шаховская и др.). Именно данными учеными, как уже отмечалось, предложено понимание концепта как *коллективного достояния духовной жизни и всего общества*, описывающего ментальную действительность, сознания – как области пребывания концепта. Совокупность именно таких концептов образуют концептосферу как целостное и структурированное пространство, и как систему взглядов и знаний национальной языковой личности о мире.

Как уже неоднократно подчеркивалось, в рамках нашей работы нет необходимости глубоко проникать в суть научной полемики по поводу того, какая разница между «значением и концептом», уточнением терминологии. Авторы принимают тот научно-исследовательский огромный капитал и используют в своих прагматических целях близкие им формулировки.

В статье Н.Ф. Алефиренко «Концепт и значение в жанровой организации речи: когнитивно-семантические корреляции» отмечается: «...отношение «концепт-смысл» отличается от отношения «Концепт – понятие», поскольку понятие образует наиболее устойчивый и стабильный пласт (содержательное ядро) концепта, представляющего собой обобщенное и абстрагированное знание, общее для *всего этноязыкового коллектива*» (2, 57).

Считаем, что этой цитаты достаточно, чтобы вышеперечисленные концепты (махалля, гузар, хашар, гап, чайхана) могли быть *коллективными для всего Узбекистана*, наполненными особым этико-ценностным значением и практическим смыслом. Учитывая «соборность», коллективизм, присущий традиционным этическим нормам жизни страны, примем еще одно уточнение концепта, данное Г.Слышкиным в статье «Речевой жанр: перспективы концептологического анализа».

Итак, во-первых, Г.Слышкин суммирует в такую объемную формулировку: «Лингвокультурный концепт – комплексная ментальная единица, формирующаяся в результате редукции фрагмента познаваемого мира до пределов человеческой памяти, включения данного фрагмента в контекст культуры и его воплощения в вербальных единицах, необходимых для удовлетворения коммуникативных потребностей членов со-

циума» (49, 34). Выделим слова: «*контекст культуры*», так как далее Г.Слышкин приводит расшифровку термина, базовые характеристики его, к которым относится «комплексность бытования, ментальная природа, ограниченность сознанием носителя, ценностность».

Можно отметить, что именно в данной статье Г.Слышкин уточнил все параметры и подчеркнул: «Лингвокультурный концепт – условная *ментальная* единица, направленная на комплексное изучение языка, сознания и культуры» (49, 34). Подчеркивая ментальную природу концепта, Г.Слышкин соединяет его существование в «индивидуальном или коллективном сознании», что крайне важно для нашего исследования, так как в художественном тексте образная значимость его декларируется через Языковую личность автора и героя.

Автор статьи подтверждает «ценность» концепта определением авторитетного ученого в этой области В.И.Карасика: «Центром концепта всегда является *ценность*, поскольку концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит именно *ценностный принцип*» (49, 35). Итак, концепт всегда объективная реальность, получивший значимость в процессе жизнедеятельности человека. В этом свете *концепт* является объясняющей моделью, интерпретацией объекта действительности, им обозначаемого.

В результате концептуального анализа художественного произведения можно получить данные, позволяющие смоделировать структуру языкового сознания автора в виде концептосферы исходного текста, а затем увидеть, как работают адекватные ресурсы перевода.

Поэтому правомерно и такое определение концепта: «Национальный концепт как микромодель национального сознания». Еще раз подчеркнем этическую ценность концепта, что можно проиллюстрировать на примере такого этноспецифического слова, как «махалля».

Примечательно, что концепт «махалля» настолько важен и в современном культурном пространстве страны, что он встречается как в мемуарной, публицистической, так и в художественной литературе.

Обратимся к интересному исследованию Сергея Брынского «Махалля», которое многое объясняет и в первую очередь – почему именно «махалля» является концептом узбекского культурного сценария. Примечательно, что автору верить, так как он пишет: «Более сорока лет прожил я в *махалле*». Это заявление объясняет русскому читателю значение коллективного воспитания, особой ментальности, ощущения в пространстве и восприятия соседа. Это лучшая иллюстрация национального концепта, сделанная инофоном по паспорту, но по ментальности – жителем махалли.

Приведем объемную цитату из исследования (по другому не скажешь), так как С.Брынский объясняет внутренний смысл этого слова, который доступен только человеку, прожившему в махалле: «Мы из одной *махалли*... В этих словах заключается какой-то особый смысл, который на русском языке и не выразишь. Сказать по-русски, что мы живем в одном квартале или даже в одном дворе, – это все не то, ни в коей мере, даже приблизительно, не передает *характера взаимоотношений, которые складываются между людьми, живущими в одной махалле*» (81, 7).

Главное, что подчеркивает автор, это выработанные веками «нормы общежития и коллективной взаимовыручки». Автору хочется расширить это «топографическое» понятие, наполнить нравственно-этическим смыслом, подчеркнуть традиционное: «Да, многое в жизни махалли влияло и влияет на *жизненный уклад семьи* и каждого человека в отдельности, формирует его взгляды, настроение, жизненную позицию, поведение в обществе, делая традиционными и незыблемыми многие религиозные догмы и обряды, приравнивая их к народным обычаям» (81, 14).

Такая многомерная характеристика подчеркивает особенности «соборности» национальной жизни, что будет в дальнейшем проиллюстрировано примерами из художественных текстов. Уже отмечалось, какую информационную и эмоциональную нагрузку несет и включает в себя лингвокультурологический концепт.

На примере концепта «махалля», употребленного даже в данной статье С.Брынского, можно видеть, как разрастается

когнитивное пространство вокруг ядра – основного понятия: гузар, хашар, чайхана, сумалак и т.д. В уже цитированной статье Г.Слышкина отмечено: «Концепт является системным образованием и. как всякая система имеет вход и выход... Средой, в которой существует концепт, является национальная концептосфера, взаимодействующая с системами – другими концептами» (49, 41).

Поэтому даже в работе С.Брынских повествование так пластично перетекает от рассказа о махалле к чайхане, к массовым мероприятиям, к хашару. Эти концепты неразрывны и естественны в национальном миропорядке: «В махаллинской чайхане обсуждаются самые разные вопросы, здесь *формируется общественное мнение...* против мнения аксакалов в махалле не пойдешь» (81, 23).

Не случайно, именно в последнее время этнографы, историки вновь и вновь обращают свое внимание на такое уникальное мироустройство узбеков, как махалля. К примеру, серия очерков Станислава Балашкина «Улицы старого Ташкента», в которых воссоздается история старых махаллей столицы. С.Балашкин дает интересные топографические и топонимические характеристики ташкентским махаллям, объясняя их структуру: «...располагалась махалля Шуртепа – Соленый холм. Она имела свыше 40 торговых лавок, две мечети, большой хауз и жилые дома... Рядом протекал небольшой арык с двумя мельницами и маслобойнями. Здесь же занимались производством шелка» (77, 21). Рассказывая историю ташкентских махаллей С.Балашкин, подчеркивает профессиональную направленность жителей определенного района: «...махалля Гарнавбаши – что буквально означает «голова канала»...В одном из трехсот домов размещалась кузнечная мастерская...Здесь же мастера занимались изготовлением ножей, сундуков» (77, 22)

Можно отметить работу самаркандского исследователя Х.Х. Самибаева «Самаркандские махалли». То, что традиционное мироустройство оказалось проверенным ходом веков, сохранилось «до сих пор со многими своими атрибутами и обычаями...оказалась настолько живучей организацией че-



ловеческого общежития, что не считаться с ней мы не можем, да и нет в этом необходимости» (81, 15).

В современной науке различают понятия «концепт в культуре» и «концепт в литературе» (В.Г. Зусман). Первое связано с постмодернистской традицией, при которой мир понимается как текст, второе понятие («концепт в литературе») обращено, главным образом, к средствам художественной репрезентации концепта в литературном произведении.

Анализируя романы узбекских авторов, используем термин «концепт» преимущественно во втором значении, имеющим образную, ценностную, ассоциативную, понятийную, этимологическую и историческую составляющие. Художественный текст дает особое толкование концепту, как бы преломляя его через ментальность и творческую индивидуальность автора.

В современной филологической науке бытует мнение, что «художественный текст не проще воссозданной им действительности, а сложнее ее, не модель окружающего мира, но объект моделирования». Л.О.Чернейко в статье «Гипертекст как лингвистическая модель художественного текста» подчеркивает: «Задача исследователя художественного текста состоит в том, чтобы смоделировать и картину мира того или иного художника, и систему его ценностей, и ту иллюзорную «внеязыковую» действительность, которая вырастает из самого текста» (62, 444). Поэтому художественный текст творчески и многократно разворачивает все грани концепта перед читателем-инофоном.

В романе М.Шевердина «По волчьему следу» подчеркивается, что само понятие «Махалля» является общенациональным мироустройством в городе и в кишлаке: «...кишлак состоит из четырех *махалля*, каждая из которых имеет свой священный источник и мечеть» (170, 603).

Вообще национально-культурное своеобразие концепта, грань его духовной или этической сущности отражается, главным образом, в его ассоциативных связях. В дальнейшем можно показать, как образуется это ядро концепта и как оно развивается в художественном тексте. Сам по себе концепт

становится жизнестойким и многогранным в связи с ритуалами, пограничным сосуществованием в тексте с другими концептами. Так плетется традиционно в веках материальная и духовная культура этноса.

В художественной литературе этот концепт (махалля) важен не только как указание на определенное жизненное и жилое пространство. Произведение современного писателя М.Гара «Пыль Вавилона» создает потрясающе нежное воспоминание о детстве в многонациональной махалле Ташкента (вторая часть этого произведения – наброски книги отца Мики о Вавилоне). Это произведение «инофона», (прожившего большую часть жизни в Ташкенте, внутри разнонационального, многолюдного населения), в котором структурно махалля предстанет во всем объеме и тончайших этнических оттенках.

Этот роман насыщен национальным восприятием жизни (ритуал, жест, лингвоспецифические слова и т.д.). Жизнь еврейского мальчика Мики, сына арестованного отца (понятно, что действие приурочено к концу 40 – началу 50-х годов XX века), протекает в пространстве махалли с ее приметами, улочками, деревьями, имеющими жизненно важное значение, отсутствием нумерации домов: «Кому нужны границы? – все друг друга знают» (84, 16). М.Гар воссоздает пространство махалли, во-первых, многонациональным соседством, через дворы которых протекает общий арык «вода, которую чигири черпают из Буриджар»: «Арыки уходят под дувал в соседний двор Софьи Абрамовны, оттуда – дальше...из махалли в махаллю» (84, 22). Во-вторых, деревьями, образующими во дворе зоны игры и чтения книги отца. Это и «врытые вдоль арыка сухие стволы тала...постоянно пускают зеленые побеги», виноградник, алча, кок-султан и знаменитый «великантиуовник». Уже отмечалось, что тутовник является значимым деревом для Узбекистана. Для Мики – это дерево – необъятное по своим размерам и высоте – полигон для разных игр, для специалистов – дерево уникально: «Повезло тебе, парень, у вас во дворе, может быть растет самый старый и самый большой *тутовник* в мире» (84, 21). Важно, что материальное

окружение мальчика, для него равнозначно жизни, что дерево и вода не просто элементы природы. М.Гар подчеркивает, что доказательством мальчишеской доблести и храбрости является такое общение с природой: «Я, живой и сильный, плавающий в Буриджаре и залезающий на *тутовник*». Поэтому такой человек будет воспринимать мир в гармонии с природой и повышенным вниманием к ее проявлению. М.Гар дополняет национальный мир звуками *ная* – «хриплой дудки». Естественно, что это ассоциации «от автора», вряд ли 12 летний мальчишка так воспринимает неумелую мелодию, которую выдувает его дружок Ваха. Но эти ассоциации, основанные на сравнениях с предметами и явлениями национального мира, действительно важны для культурного узбекского сценария: «Так вечный бездомный *ветер гармсилъ* помнящий наизусть все звуки – живые и умершие – выдувает из сухой, надломленной камышинки завораживающий мотив; ты слушаешь и вдруг узнаешь всхлип обиженной перепелки, перепалку цикад, ошалевших от душной пыльцы, усыпляющий *скрип чигиря*, свист охоты, летящей по следу уставшего тигра, пляску темных лодыжек, закованных в золото» (84, 31).

Примечательно, что в романе «Пыль Вавилона» дается разнообразная бытовая жизнь в восприятии «инофона», абсолютно растворенного в национальном пространстве. Мальчик уверен, и это так, что в каждой махалле свои герои и «живут множество историй».

Поэтому интересно проследить, как М.Гар создает «пространства» многих уровней – человеческого общежития (в рамках многонационального сосуществования), как происходит воспитание и выработка нравственных норм *восточной* этики. Механическое следование ритуалам и жестам, принятие нормы речевого общения – все это как бы прививается махаллей. Внешний облик махалли (расположенной близко от центра Ташкента: «Улица Горького связывает нашу махаллю с городом») – типично сельский: «камыш рубили, чтобы покрыть им плоские, чуть покатые крыши домов... каждый слой замазывают жидкой, вязкой глиной. Под солнцем глина твердеет, несчастные дожди не проникают сквозь нее, но приносят

оживление – на глиняных крышах махали тесно растут маленькие красные маки» (84, 17). Эта картина весны типична для Узбекистана. В статье С.Брынского также создается описание глиняных крыш, для которых цветение мака по весне – проблема для живущих под этой крышей: «Смотреть со стороны, так вроде бы красиво, но красный мак – это как красный цвет светофора для хозяина: займись крышей, а то пожалеешь» (81, 12). Действительно, это типичная картина недавнего прошлого, когда на глиняных дувалах цветут маки, а сегодня иной раз даже на куполе Гур-Эмира огненными точками обозначены эти вестники весны. Но гораздо важнее внешних индикаторов, внутренние нормы общежития, доказательства соборности и коллективизма.

М.Гар, делая как бы рассказчиком Мику, усиливает его образное «национальное» мышление. Мальчик так воспринимает своих друзей после купания в холодной речке: «Как *растрепанные майны*, мы расселись на коряге». Если знать этих среднеазиатских коричнево-серых, небольших, крикливых птиц, то сравнение будет точным: загорелые, худые, растрепанные мальчишки, трясущиеся после холодной воды. Естественно, что подобные сравнения создают восточный колорит. В махалле формируются речевые и поведенческие ритуалы, невзирая на национальность героев, проживающих в ней.

Еврей Алим здоровается с Микой, а тот отвечает правильно, так, как здороваются все в махалле, по всем законам речевого этикета:

- «Салам аллейкум, Мика».
- Валейкум ассалам, Алим-бобо» (84, 25).

М.Гар приводит важный диалог Алима с мамой Мики по поводу обрезания сына. Женя отказывается совершить ритуал без мужа, которого она ждет 12 лет: «Це-це-це. Женя, *люди в махалле говорят...*

- Пусть говорят, – оборвала старика мама, – им какое дело?
- Не говори так, – с укоризной покачал головой маленький старьевщик, – *вместе живем, да, тебя уважают*» (84, 25).

Этот частный диалог, ведущий людьми иной национальности, но живущими по законам махалли, принявшие естест-

венно эти нравственные параметры жизни. Примечательно, что приводя историю сторожа Джурсы, подчеркнута та же этикетная закономерность поведения даже в отряде басмачей: «...вел себя, как положено: со старшими – учтиво, с ровесниками, а таких было много – без высокомерия, с командирами – с послушанием и вниманием» (84, 25).

Можно отметить, что такая собранность характерна как для махалли, так и для более масштабного пространственного образования – кишлака. Жизнь кишлака (а многие авторы, как уже было отмечено, подчеркивают нравственную горизонталь и вертикаль взаимоотношений именно в кишлачной жизни) художественно исследована и переосмыслена особенно в литературе 80-х годов, когда в республике шла бурная урбанизация. Возникновение «производственных» романов этого периода связано с желанием писателей поднять острые вопросы – сохранения тех народных традиций и обрядов, которые определяют национальную идентичность. Поэтому можно именно по данным текстам восстановить то самое этически ценностное из нравственного кодекса и традиций народа.

Роман Ибрагима Рахима «Дарю тебе солнце» (авторизованный перевод Ю.Карасева) рассказывает об освоении в 80-е годы XX века заболоченных земель в Нечерноземье узбекскими специалистами. Казалось бы, настоящий производственный роман, в котором герои-передовики и коммунисты ведут интенсивные рабочие процессы. Небольшим добавлением к основным конфликтам пунктиром обозначена любовная линия. На первый взгляд данное произведение представляется настоящим стандартом «производственного романа» с обязательной системой персонажей и лозунгами. Но И.Рахим именно в недрах производственного романа находит важные этические законы, необходимые для национального восприятия современной жизни. В произведении есть второстепенный персонаж – когда-то раскулаченный и сосланный на север Бай-ата. Придя к начальнику строительства, он просит взять своих сыновей на работу. Важно, что Бай-ата через десятилетия сохранил ритуал знакомства: «Заменил лисью шапку на чустскую тибетейку, произнес *фатиху*, пожелав хозяину

счастья в жизни» (136, 52). А далее Бай-ата мотивирует свою просьбу, чтобы его сыновья работали среди приезжих с Родины: «Но ведь они же – узбеки. А они, ни разу в жизни, не видели ни мечети, ни чайханы, не сидели за дастарханом со своими земляками» (136, 52). Ибрагим Рахим подчеркивает, что для героя, насильно оторванного от своей родины и его сыновей, плохо говоривших на родном языке, является важным не потерять, но через годы восстановить, почувствовать свою национальную идентичность. Поэтому строительство чайханы – это не просто первоочередной строительный объект, не здание в национальном стиле, это пространство для беседы и некое соборное место. Чайхана становится уголком Родины на нечерноземье. Поэтому Разыков уверен: «Вот здесь мы построим совхозную чайхану в лучших традициях национального зодчества... и пекарню с тандыром» (136, 129).

В «производственных» романах, действие которых происходит в городе, тема «махалли» звучит остро, даже если махалля расположена в пространстве многоэтажных домов. П.Кадыров в романе «Алмазный пояс» показывает два параллельных процесса: строительство многоэтажного Ташкента после землетрясения и маленького «сельского типа» дома отца архитектора, который ненавязчиво придерживается традиций. Старый Агзам-бобо сразу после переезда устраивает для махалли бешпик-той: «Если махаллю не угостим пловом, будет нехорошо. Сделаем плов человек на двести» (99, 231). Отметим, что для старика не важно, что микрорайон только что заселен, и он не знаком со всеми соседями. П.Кадыров подчеркивает ментальность старого Агзама, который предполагает, что даже в новой махалле уже есть махаллинский комитет, есть чайхана с общественным котлом для торжественного плова, имеются скамейки и прочие приспособления для принятия большого количества гостей. В этом плане жизнь внутри махалли по сути предельно близка соборной жизни в кишлаке. Поэтому на примере именно «производственных» романов становится ясным, что ментальность, как зонтиком покрывает все проблемы, связанные с традиционным представлением о Пространстве, Времени и ритуалах.



Показательный в этом плане роман Джонрида Абдуллаханова «Родня», в котором показан конфликт обласканного властью и поэтому потерявшего всякие нравственные ориентиры председателя колхоза «Авангард» К. Сардарова и его брата, ответственного за строительство в районе. Помимо вопросов недоброкачественного, но помпезного строительства в кишлаке, возникает проблема сохранения «малой родины», усадьбы Чаркапы, которую энергичным волевым решением председатель желает превратить в пространство хлопкоочистительного завода. Проблема национальной архитектуры – не дань моде, а соответствие этническим представлениям и соответствия климату. Абсурдное желание, чтобы узбекские кишлаки подчинялись некому стандарту, вызывает недоумение даже у людей власти. Так заместитель председателя исполкома жалуется архитектору: «А то ведь вздумал твой предшественник требовать, чтобы во всех индивидуальных домах непременно четыре окна по фасаду. Будто не в наших краях родился и вырос. Будто не знал, что за летний денек солнце так эти стекла нажарит – зайти не захочешь» (65, 28). Действительно, в традиционной архитектуре такого не было, что подтверждает эпизод из романа М.Шевердина «По волчьему следу», события в котором разворачиваются в 20-е годы XX века: «...в кишлаках Узбекистана в домах не делали окон, выходивших на улицу» (170, 653). Окна дома выходили во внутренний двор, в сад, что соответствовало национальному укладу жизни и было практично, в условиях жаркого климата.

Устройство национального двора – наличие айвана, тандыра – также отражает представление о национальной материальной культуре, определяет концептосферу. Д. Абдуллаханов в романе «Родня» приводит полемику между чиновниками и талантливым архитектором Акбаром, который хочет сохранить «народные традиции жилья, быта, общения». Его доводы отвечают нравственным канонам народа, но не моде тех лет – возводить железобетонные конструкции: «Мы с детства привыкли слышать живой голос соседа, а не глухой, невнятный шум за панельной стеной. Разве плохо, что испокон веку мы привыкли *чувствовать себя одной огромной родней?*

Поэтому в обычаях наших всегда было – садиться кучно. С этим связан и древний хашар» (65, 32). В речи архитектора чувствуется та соборность, которая является врожденным пониманием жизни «человека в обществе»: «Что за свадьба, если не распахнуть широко ворота, если не предложить каждому, кто вошел, угощение. Пускай всего лишь пиалу чая и горсть плова?» (65, 32) Писатель иллюстрирует в речи архитектора естественность употребления концептов, что отражает его национальное сознание. В рассказе Х.Султана «Земля моей матери» даются зарисовки традиционных построек в далеком кишлаке: «40–50 домов... Вокруг них – не защищенные ничем дворы: ни заборов каменных, ни ворот, ни замков» (146, 151), то есть воссоздано идеальное пространство для близких людей, которым нечего прятать от соседского глаза.

Как уже было отмечено, носителями традиции всегда были старики, поэтому в любом, даже производственном романе есть герои преклонного возраста, которым автор доверяет заветную мудрость. Особенно в «производственных романах» обязательной в системе персонажей есть активный старик, который своей мудростью и непримиримостью к попиранию народных традиций, является рупором авторских нравственных идеалов.

Культурноспецифическим словом в ряду наших концептов является «хашар», имеющий свой многовековой ритуал в истории Узбекистана. Если создать простой перевод – добровольная взаимопомощь на каких-нибудь работах – то это не отражает истинные взаимоотношения между людьми. С.Брынских пишет: «Строительство дома в махалле очень часто велось методом хашара... Председатель махаллинского комитета объявил хашар, и в одно лето были построены и чайхана и магазин» (81, 12). Этот концепт узбекской культуры был таким значимым, что кинорежиссер С.М.Эйзенштейн и писатель П. Павленко хотели сделать фильм о строительстве Ферганского канала, так их впечатлил высокий смысл, который вложен в понимание этого древнего действия.

Этот концепт многократно встречается во многих произведениях как доказательство соборности народа и его коллек-

тивизма. П.Кадыров в романе «Алмазный пояс» дает описание ритуала перед началом хашара, когда режут барана: «По обычаю люди, пришедшие на хашар, должны дать *хозяину фатиху* – разрешение на то, чтобы в их честь животное лишило жизни. Парень...раскрыл ладони, сблизил их, поднял к лицу: Омия, яхши.,..буюрсин» (99, 212). Следует подчеркнуть, что даже в периоды борьбы с «традиционными ритуалами», хашар не вошел в список «устаревших и ненужных». В романе М. Шевердина «По волчьему следу», при всем отторжении старого миропорядка, именно методом традиционного хашара строят новое здание школы. По тому, как человек трудится на хашаре у соседа, складывается о нем коллективное мнение. В повести М.Доста «Мустафа» герой, который отлынивает от коллективного труда, презираем всеми. В повести Г.Гуляма «Озорник» мальчик знакомится не просто с людьми, а пришедшими на коллективный труд: «Люди, копавшие с нами морковь, оказались соседями бая, участниками *хашара*» (86, 236). Участие в хашаре – это взаимозависимая инициатива каждого, живущего в махалле или кишлаке, это проявление соборного сознания. В романе И.Рахима «Дарю тебе солнце» герои-узбеки работают на земле Нечерноземья. Автору необходимо усилить их ментальность не просто тоской по плову, но и реализацией привычных этнических поступков, каких-то ритуалов. Начальник строительства Разыков уверен: «*Хашар* – это и палочка-выручалочка и...орудие воспитания масс в духе коллективизма, сотрудничества» (136, 26).

В повести Х.Султана «Адаш-караван» приводится важное для понимания хашара совместное участие в будущих мероприятиях. Как бы именное приглашение на хашар имеет вежливое продолжение: «В следующее воскресенье, да поможет нам Аллах, провожу *хашар*, приходите.

– Мы и *на ваших хашарах*, засучив руки, потрудимся» (143, 323). Совместный труд «на равных» сблизает людей, подчеркивает их коллективизм, взаимовыручку и уверенность в правильности пословицы: «Родство-лет на сто, соседство – на тысячу». В романе Р.Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора» как самое светлое воспоминания для героя,

приводится процесс строительства моста, которого люди называли «Красный»: «...они всем селом ходили *на хашар* к соседям – мост навести дело непростое» (116, 26). Участие в хашаре отражает народное коллективное сознание, когда проблемы соседа необходимо решать коллективно.

Такое соборное отношение к жизни закреплено в ритуалах праздников и дней горя. Поэтому традиционное проживание породило определенную ментальность и философию, проповедующую не изолированное проживание, а напротив «жизнь на виду», причем в масштабах большого пространства. Если вновь сделать срез из произведений разных времен (20-е годы XX в. – и конец века), то ощущения масштабности остается. Так, А.Каххар в комедии «Шелковое сюзане», в которой даются абсолютно современные проблемы освоения Голодной степи, приводит слова песни счастливой матери: «Холнисо: Да будет так. Сыграем скоро свадьбу: Позову я в гости *десять кишлаков*» (106, 275).

Современный писатель М.Дост в повести «Мустафа» приводит оптимистическую установку в речи сватов на традиционные условия богатого свадебного тоя: «позовем *одиннадцать кишлаков* вокруг Галатепе». И это не гиперболизация. В романе М.Шевердина «По волчьему следу» есть знаковый эпизод, в котором предатель поэт Чамак должен заманить комиссара Камалова в плен к врагам. Повод самый подходящий – как бы поездка на свадьбу в кишлак. Но незнакомый чайханщик чуть не срывает операцию, случайно услышав разговор: «Прошу прощения, о каком тое вы говорите? Вы ошиблись, в *нашем округе* сегодня тоя нет. Есть той в *Тайляке*, там Шакирджан-арбакеш сына женит, весь народ туда поехал» (170, 739) На испуганный ответ предателя Чамака, что свадьба в Пайшамбе (а эти конкретные населенные пункты расположены далеко друг от друга – авторы), чайханщик парирует, подчеркивая национальный менталитет: «Но почему же о пайшамбинском тое никто не знает? Наш народ *секрета из свадьбы не делает*» (170, 639).

Человек в обществе расценивается как участник всех мероприятий в большом масштабе и это обязательно подчеркива-

ется узбекскими писателями в качестве иллюстрации нравственных этических норм в коллективном проживании.

В трагедии Хамзы «Тайна паранджи» мать говорит девушке Тулахон об уважении к ее отцу: «Твой отец один из самых почтенных людей в округе. Он в *пятистах домах* получал по *девять подарков*» (130, 207). Такая особенность подчеркивает знаковое для узбеков число девять. В повести К.Новоселовой «Знамя пророка» есть подтверждение тому. Мальчик Муслим получает награду за свое умение читать стихи Хафиза перед большим количеством гостей: «А в большую скатерть с узванным дастарханом было положено девять яблок, девять гранат и шесть яств по девять штук каждого» (132, 90).

Подобная гипербола имеет под собой реальную мотивацию ментальной соборности. В повести современного писателя Х.Султана «Адаш-караван» герой озвучивает неприличное поведение человека, манкирующего посещения мероприятий, когда нарушен традиционный этикет поведенческого рисунка в обществе: «В таком случае и на твою свадьбу никто не придет. *Надо бывать на людях*» (143, 326).

Мнение соседей особо значимо, поэтому подобный разговор отражает реальность, а не условность. Значимыми в узбекской прозе являются речевые ситуации, когда героини используют формулу: «Как мне смотреть людям в глаза?» или «От людей неудобно». Далее, будет уделено внимание концепту «совесть» как основному этико-нравственному компоненту поведенческого рисунка героя (Повести М.Доста, Тагая Мурада. Н.Кабула).

В повести Г.Гуляма «Ядгар» девушка Саодат ждет своего возлюбленного, который учится в Ленинграде, нарушая, по мнению матери, традиционный поведенческий рисунок. Реакция матери традиционна: «Какой стыд! Ведь меня знают в *махалле* и в *гузаре*. Как мне смотреть людям в глаза?» (87, 355).

Такое соборное отношение к жизни закреплено в ритуалах праздников и дней горя. К примеру, такое лингвоспецифическое понятие как «гап» встречается в прозе часто. В рассказе Хайриддина Султана «Друг мой Эсанбай» дается пояснение этому явлению: «...в основном в зимние месяцы

мы, восемь друзей собираемся поочередно дома у одного из нас, чтобы устроить «тап» – этакую беседу, вернее, застолье» (145, 127). Понятие «тап» можно считать проявлением национальной идентичности: «в субботу должны были собраться на очередной «тап».

Отметим, что коллективное понимание жизни и смерти закрепляется в беспокойстве стариков по поводу своих же похорон, если нарушен вековой уклад жизни. Старый учитель Байдада из романа Д.Абдуллаханова «Родня» печалится предстоящему переселению: «Как представляю, что погребальным носилкам на тесной лестнице не развернуться никак и что на поминках не то, что *всем, кто тебя знал*, разместиться негде, но и самые близкие друг на дружке сидят» (65, 81).

Р.Шагаев в воспоминаниях «Далекое-близкое» как бы объясняет, почему в 2004 году в Гааге состоялась фотовыставка «Махалля», привлекающая такое повышенное внимание людей иной культуры и ментальности. Он выделил два коллективных мероприятия, которые объясняют высокое значение морально-нравственных параметров, заключенных к сущности махалли: «...*лашар*, во время которого всем миром строят дом для молодых, *жаназа*, когда вся махалля провожает человека в последний путь» (167, 6).

В узбекской литературе 60–70 годов XX века (в творчестве Н. Кабула, Т.Пулатова) наблюдалась тенденция к созданию, на первый взгляд, незамысловатых сюжетов. Героями таких повестей являются внук и бабушка. Деликатно обсуждаются семейные проблемы и традиции, которые ненавязчиво внушает внуку бабушка, демонстрируя лучшие нравственные качества узбекской женщины. Вообще, образ бабушки в узбекской литературе заслуживает отдельного разговора, так как он освещаем особой любовью многих писателей. Бабушка (обычно из кишлака) традиционно является носителем тех знаний, обрядов, ритуалов, которые растворены в произведениях, создавая контурные карты национального культурного сценария. Важно, что воспитание к уважению традиционных ритуалов, закрепляется в семье с малых лет. Ведь дети – неперемные участники всех обрядов и ритуалов, они естественно



сначала подражают взрослым, а потом столь же естественно участвуют в них сами, *воспринимая ритуал как составляющую часть национальной культуры.*

Уже отмечалась тенденция в узбекской прозе давать эту нравственную вертикаль в паре героев: дед-внук или бабушка-внук.

Семейные традиции Узбекистана – это многодетные семьи и компактное проживание всех поколений большой семьи, а значит – совместные соблюдения традиций и нравственных этикетных норм поведения.

В рамках данного исследования интересны именно те произведения, в которых сохраняется «вертикаль» традиции, когда бабушка передает внуку всю народную мудрость. Эти произведения имеют нехитрый сюжет, но главное в них – не дидактика, а ненавязчивая передача культурных традиций, этикета или закрепленного ритуала. В повестях Н.Кабула «мир глазами ребенка» охватывает предгорья Маржданбулака, в романе «Жизнеописание строптивого бухарца» Т.Пулатов подчеркивает именно бухарское культурное пространство, в котором узбекское смешалось с таджикским. Ребенок постигает жизнь взрослых через череду приветствий, ритуалов, чаепития и т.д. Т.Пулатов показывает своего Душана очень зорким и ироничным, воспринимающим с удивлением «мир двора, в котором царствует бабушка». Все ритуалы по принятию гостя несколько искажаются, ему представляется это неестественным, каким-то «птичьим языком»: «...бабушка вставала с места, и гость кланялся... Поднявшись на верхнюю площадку, где все стоя встречали гостя, он повторял громко, глядя по очереди каждому в лицо: «Благословенно. Благословенно»...заваривали свежий чай... И до тех пор, пока хозяева не провожали гостя к воротам» (135, 53). В повести Н.Кабула «День первого снега» мальчик наблюдает за ритуалом приема даже нежеланного гостя. Сначала отец произносит традиционное приглашение: «Присаживайтесь, Суюнбай...предложила папа из вежливости, приглашая его на сури, стоявшую посреди двора» (94, 53). Затем бабушка встречает гостя стоя: «Ас-салом аллейк-у-м.

А, Суюнбайджан, проходи, – приветливо сказала бабушка, бросив на пол овечью шкуру (94, 53).

В «Жизнеописании строптивого бухарца» автор делает свою героиню бабушку – носительницей старинной бухарской культуры (прадед Душана был послан в Афганистане). Она рассказывает мальчику о Юсуфе Прекрасном, адаптирует поучения из Корана: «Семь человеческих дел – рождение, мужество, ремесло, женитьба, отцовство, война и болезнь» (135, 83), ее истории провоцируют знания мальчиком определенного круга прецедентных имен: Бабура, Фирдоуси, Хафиза, Тимура. Бабушка является стержнем дома, хранителем Ритуалов, регламентирующих даже принятия пищи: «нельзя есть вместе то, что ходит с тем, что плавает, с тем, что летает. Запрещено» (135, 30). Автор в таком неторопливом жизнеописании создает ощущение «национального» Времени и Пространства с одной стороны, а с другой – постижения их взрослеющим героем. Так возникает ритуал дня, когда вечером отец поливает двор. «Время» виноградника, когда его надо готовить к зиме: «Он уже успел проследить всю длину времени, от весны до глубокой осени, когда тонкие лозы виноградника отец закапывает в землю палисадника, а толстые и старые, которые нельзя снять с навеса, закутывал бережно...» (135, 36). К таким особым восприятиям времени года относиться и поедание бухарского фиолетового инжира, который привозил из кишлака дед-узбек: «полную корзину инжира, сложив его рядами на листья смоковницы... учит Душана, как есть-разрезает плод на две половинки и трет их друг о друга, чтобы, как он выражается «убить хмельные зерна» (135, 47).

Поездка к деду-узбеку расширяет пространство двора и вообще жизни вне Бухары, зато мальчик узнает обычаи кишлака «на ворота замков не вешают, зная, что, если придет время терять, так уж теряют все сразу» (135, 113). Смерть бабушки позволяет автору отметить национальные ритуалы похорон: «возле их ворот на стульях какие-то люди... Мама, одетая во все белое... в сумерки повесили на виноградник бабушкину подушку, а в ее комнате у открытого окна поставили блюдце со сладкой водой и горящую свечу» (135, 127–128). Кишлач-

ный дед тактично указывает на следование ритуалам, когда мужчины и женщины разведены по разным пространствам: «Душан хотел зайти к маме, но деревенский дед позвал мальчика в другую комнату, чтобы посидеть с ними, – мама сегодня не могла быть с сыновьями» (135, 127).

«Так пластично в подобных повествованиях намечены в восприятии ребенка темы жизни смерти, а значит, вырисовываются параметры национальных концептов.

В повестях и рассказах Н.Кабула хотя воссоздается иное пространство Ойхона, Марджанбулака, но нравственная горизонталь сохраняется: бабушка и внук. Поэтому решаются те же темы: назначения человека на земле, взаимоотношения в семье, жизни и смерти. Н.Кабул также показывает «мир глазами ребенка», но в отличие от Т.Пулатова (в котором имитируется внутренний монолог мальчика и авторская речь), ему необходимо «простодушное повествование» от первого лица: «Подобные беседы между нами происходили, обычно, на небольшом плоском холмике Яссикире... Мне особенно запомнились услышанные от нее предания из жизни пророка Магомета и его четырех халифов» (94, 52).

Сюжеты рассказов Н.Кабула предельно просты. В рассказе «День первого снега» бабушка выслушивает и наставляет своего дальнего родственника Суюнбая – лопухого, которого в кишлаке недолюбливают все. А поскольку семья мальчика должна переехать в Мирзачуль (время освоения Голодной степи), Данабая решено оставить с бабушкой. Это мотивирует дальнейший сюжет, когда мальчик большую часть дня проводит с бабушкой за совместными занятиями. Автору важно подчеркнуть уважение отца к бабушке: «Как скажете, так и поступим. Мы и соринки не передвинем с места, не посоветовавшись с вами» (94, 61). Н.Кабул воссоздает эти нравоучительные разговоры бабушки с Суюнбаем, затрагивая основные нравственные темы, к которым прислушивается внук: «Самый страшный грех на свете – причинить боль другому... Помни, умереть среди людей – тоже благо. Кто же иначе понесет гроб твой» (94, 64–65). Похоронный ритуал также указан вместе с поверьем. Суюнбай встречает похоронную процессию, с носилками

бедняги Гафара: «Пришлось присоединиться... По поверью же, человек, похороненный с согнутыми ногами, призывает за собой другого... Поэтому многие вернулись. Не дойдя до кладбища» (94, 70). Похоронный ритуал дается в восприятии мальчика. Поэтому так гипертрофированны образы двух ангелов, якобы подвергающих допросу покойника, которых видит во сне Данабай: «Когда люди прочитают заупокойную молитву и отойдут от могилы на семь шагов, к нему подойдут *Мункар с Накаром*» (94, 75) В повести Н.Кабул дает приметы и национального обычая – после похорон раздавать узелки: «Она принесла в узелке лепешку, сахару и холодного мяса» (94, 76), что считается проявлением национальной ментальности. В произведении предельно ненавязчиво подчеркнуты действия бабушки, а не только ее нравственные рассуждения. Так Данабай точно знает время для милосердия неимущим сельчанам: «Чаще она так поступала во время праздников, курбан-хафта или уразы» (94, 68). В повести «Сангзор» Н.Кабула, которая может быть неким продолжением или вариантом повести «День первого снега» продолжена та же нравственная цепочка (Бабушка-внук). Смерть бабушки позволяет автору дать еще одно понимание древнего ритуала, который мальчик принял на себя эмоционально. Переводчик А.Третьякова сохраняет национальные названия, которые в русском тексте воспринимаются пластично и понятно: «*Джаназа-погребальную молитву над телом – читал мулла Мансур. Я со всеми мужчинами пришел на кладбище. По дороге, чтобы не отстать, держался за поясной платок отца*» (97, 199). В данном отрывке заложено много ритуальных особенностей. В узбекском похоронном обряде на кладбище идут только мужчины, одетые в особенные траурные халаты, подпоясанные платком. Похоронная процессия движется в быстром темпе, поэтому мальчик, не успевал за общим ходом. Далее, Н.Кабул подчеркивает, что отец передает сыну у могилы бабушки необходимые знания: «... отец передал мне кетмень из своих рук... Все забрасывали по три кетменя. Таков обычай: первый кетмень значит, что мы все созданы из матушки земли, второй – что все вернемся в нее, а третий – опять вырвемся из земли» (97, 199).

Именно похоронный обряд также выражает соборность узбеков, преемственность в семье, закреплённость традиции. Примечательно, что традиционную мудрость ритуалов с детства передают от деда к внукам. Дети принимают участие в ритуалах. Не просто принимают их, но воспринимают как часть национальной культуры. Уже отмечалась тенденция в узбекской прозе давать эту нравственную вертикаль в паре героев: дед-внук или бабушка-внук. В повести Уткура Хашимова «Прислушайся к сердцу» реакция мальчика на многолюдные похороны, когда мужчины, сменяя друг друга, подставляют плечо под носилки, объяснены дедом: «Ядгар знал от дедушки Мирзы, что, неся *табут*, совершает доброе дело» (161, 105).

Похоронный обряд имеет свою традицию для каждого народа. Поэтому многие авторы включают его не просто как сюжетный ход (смерть героя), но и для воссоздания национальной жизни во всех ее проявлениях. П.Кадыров в романе «Алмазный пояс» подчеркивает преемственность в многочисленной семье, закреплённость традиции: «Старший зять собрал в кушак немного земли и раздал тем, кто нес гроб. Потом снова собрал эту землю и насыпал в могилу, чтобы тепло ладоней тех, кто пришел отдать последние почести, перешло земле» (99, 296).

Подчеркнем, что именно в «производственных» романах 80 годов XX века авторы стремились «сохранить по крупицам то, что считалось отсталостью и пережитками прошлого». Мирмухсин в романе «Чаткальский тигр» создает большое полотно производственных проблем по поводу строительства гидроузла. Герой-инженер Караджан далек от бытовых проблем, но к ним его возвращает мать, которая запаслась всем необходимым для собственных похорон: «30 метров кисеи, 50 платочков и полсотни кусков туалетного мыла». Учитывая, что соседка старушка умирает внезапно, как бы «неподготовленной», мать отдает все свои принадлежности, негодуя: «Это что же за дети у покойной? Не могли даже дать по-платочку людям, которые на своих плечах несли гроб до кладбища» (6, с.340). Количество платочков и туалетного мыла – это тот минимум для раздачи людям, пришедших на похороны.

В повести Х.Султана «Адаш-караван» приводится пример еще одного похоронного обряда: «Если безвременно умирает парень, достигший совершеннолетия, но не женившийся, его друзья, приятели, собравшись у тела до выноса из дома, вместо плача, поют «Ёр-ёр» (143, 342). Похоронные и свадебные обряды Узбекистана – особый пункт исследования, но именно они иллюстрируют соборность, коллективизм, понимание ценности человеческого взаимоотношения.

## 2.2. Речевой этикет

Речевой этикет – важная коммуникативная характеристика представителей разных культур. И.Н.Горелов и К.Ф.Седов в книге «Основы психолингвистики» пишут: «Культурно-национальные стереотипы речевого поведения разных народов связаны с этикетными нормами общения. Под ЭТИКЕТОМ понимается совокупность правил поведения, касающихся отношения к людям. Сюда относим представления о нормах хорошего, с точки зрения данного общества, обхождения с окружающими, формы общения и приветствий, поведение в общественных местах, манера и одежда» (12, 122). Авторы данного исследования перечислили все моменты, важные для нашего исследования.

Во многих произведениях узбекской прозы подчеркнута определенная речевая установка на обращение между членами семьи. Отметим, что переводчики сохраняют эту особенность, что добавляет не просто информативный смысл тексту, но подчеркивает ментальность говорящих Личностей. А.Шмелев в предисловии к книге А.Вежбицкой пишет: «Пафос целого ряда работ А.Вежбицкой...состоит в том, что в языке находят свое отражение и одновременно формируются ценности, идеалы и установки людей, то, как они думают о мире и своей жизни в этом мире, и соответствующие языковые единицы представляют собою «бесценные ключи» к пониманию этих аспектов культуры» (6, 8). В качестве примера А.Шмелев приводит различные ситуации речевого этикета, когда в русском языке используется обращение на «ты» и «вы». Таким ключом



является речевой семейный этикет в Узбекистане, взаимоотношения между взрослыми и молодыми людьми.

В романе Айбека «Священная кровь» даются примеры традиционного речевого этикета в семье. Переводчик Н.Б.Ивашев позволял себе краткий комментарий: «Узбекские женщины обычно упоминали мужа только в третьем лице: отец моего ребенка или ваш зять» (70, 150).

Т.Пудатов в романе «Жизнеописание строптивого бухарца» приводит реакцию удивленного мальчика по поводу тайных имен родителей: «Мать, обращаясь к отцу, называла его не только «отец Амона», скрывая имя, но «братом Равшаном», а не мужем, он ее не женой, не матерью Амона, а сестрицей Мастурой»... когда говорили с бабушкой, то непременно: «Отец Амона», «Об этом надо посоветоваться с отцом Амона» (135, 33). Эти взаимоотношения в семье закрепляются тем, что жена обращается к мужу на «вы» и добавляет «ака» – Равшан-ака.

Уважительное отношение к мужу традиционно и является атрибутом узбекского национального сценария. В драме Хамзы «Тайна паранджи» влюбленный Норбайвачча признается Тулахон: «Я так преклоняюсь перед вами, что даже не решаюсь говорить вам «ты»» (130, 222). В рассказе Раджаба Исламбека «Минарет» воспроизводится история жизни счастливой женщины. Чико-биби признается в любви и уважении к мужу: «И за всю жизнь не назвал меня на «Ты», но всегда на «Вы» (93, 149). Смерть ее дается как высшее проявление милосердия по всем человеческим канонам: «И умерла она, как жила, красиво – сидя в момент чтения святого Корана» (93, 151)

В повести Уткура Хашимова «Дела земные» встречаются многочисленные комментарии: «Дада, дадаси. – почтительное обращение жены к отцу своих детей». В повести «Дважды два – пять» того же автора мать почтительно обращается к мужу: «Дадаси, ваш сынок говорит».

Поскольку данное произведение идет в авторизованном переводе, приведем еще один комментарий У.Хашимова: «Я знаю Анвара полтора года, но мы не обратимся друг другу на «ты». По-узбекски «ты» звучит грубо, и поэтому это не принято» (163, 198).

В повести Ибрагима Рахима «Хилола» герой признается в своей несдержанности по отношению к жене из-за производственных проблем: «До сих пор я никогда не говорил с женой таким резким тоном. Обращался с ней всегда на «вы» (138, 37). Современные писатели подчеркивают это традиционное обращение. В производственном романе Хамида Гуляма «Степные фиалки», герои которого молодые инженеры-ирригаторы, но тем не менее также сохраняется эта традиция с оговоркой: «Она говорила с ним на «ты» в двух случаях – в минуты искренней близости, как только что, и в минуты разлада» (88, 392).

В романе Рауля Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора» даже «политический диалог» между партийным функционером и его женой Миассар выдержан в традиционной манере разговора: «А как ты относишься к гласности, перестройке?

– А вам, действительно интересно, что я думаю?(116, 19).

В повести У.Хамдама «Одиночество» приводится диалог между супругами, который не разрушает традицию обращения, хотя герой – суперсовременный интеллеktуал: «Что с вами? Почему вы такой веселый?

– Ах, отец, поздравляю вас! (160, 47) Переводчики комментируют еще одну особенность речевого обращения – обращение к мужу «отец». То, что герой обращается к жене на «ты» подчеркнуто в другом диалоге: «Что с тобой?...Что с тобой случилось?

– Оставьте меня. ...Я не люблю вас (160, 112). Даже в подобной интимной ситуации, традиционное гендерное обращение остается, что подчеркивает ментальность.

Обращение на «вы» старшего к младшему – это проявление необыкновенного уважения и встречается редко. Но в повести Н.Кабуда «Сангзор» мальчик, после отъезда отца в Голодную степь, остается за старшего с бабушкой, и она подобным обращением подчеркивает его статус мужчины в доме: «Бабушка разговаривала со мной, как со старшим на «вы». Не забывала спросить моего мнения, когда косить люцерну, где разложить виноград на просушку» (97, 174). В повести Х.Султана «Адаш-караван» есть эпизод воспоминания о детстве героя: «Когда

он дома впервые звонким голосом прочитал наизусть суру из Корана, старуха Улут прослезилась и с того самого дня стала обращаться к внуку, девятилетнему сорванцу на «вы» (143, 270). Уважение к старшим закреплено в узбекской этической традиции и способами общения. В повести Н.Фазылова «В родном Каркарали» герой вспоминает свою непростительную детскую оплошность при встрече с раненым солдатом: «Он встретил меня с улыбкой: «Здорово, Сарварджан».

«Здравствуйте», – ответил я, смутившись от того, что не поздоровался первым» (158, 196). Нарушение статусного приветствия или этикета называния считаются неприличными. В рассказе Х.Султанова «О, Джамшид» как образец негативной характеристики героя-игрока в карты, приводится следующее: «Он был на пять лет младше Исламбая, но с детства привык обращаться на «ты» (147, 48).

Речевой этикет или нарушение его имеет отношение к национальному пониманию вежливости в процессе общения, соблюдению правил приличия или намеренному нарушению их статусной личностью. В.И.Карасик справедливо отмечает в книге «Язык социального статуса»: «Разновидности каждого компонента речевого акта избирательно связаны с разновидностями других компонентов: цель общения диктует стратегию общения, а это выражено в выборе манеры разговора, формы и содержания сообщения, уместной формы речи, обстановки» (20, 24). В качестве яркой иллюстрации вышесказанного, проанализируем две ситуации из повести А.Каххара «Птичка-невеличка».

В первой описывается многолюдное собрание, когда председатель колхоза Каландаров, нетерпимо относящийся к критике, так подчеркнуто неуважительно обращается к колхознику: «А ну, говори. Чего уселся? Послушаем твои советы... Даже ком глины, и тот себя кремнем считает» (103, 131). Это подчеркнутое грубое обращение на «ты», пренебрежительная интонация вызова, демонстрация публичного неуважения оскорбляет бородатого пожилого кетменчика. В его ответе автор усиливает все же почтительное отношение к председателю, но и чувство самоуважения: «Ладно,

Арсланбек-ака, называйте меня хоть комком глины, хоть прахом – стерплю, не обижусь. Но не смейте звать меня на «ты». Помните, что я старше вас...» (103, 131). Саида как парторг колхоза не может не указывать председателю на его «ошибки», но в силу ментальности и традиционного гендерного понимания, не может это сделать публично. Но А.Каххар все же подчеркивает гендерную проблему, столь значимую в Узбекистане: председатель Каландаров – взрослый мужчина, Саида – молодая девушка. Во второй ситуации А.Каххар использует переход в обращении с вежливого тона на презрительный, чтобы подчеркнуть всю гамму эмоции Каландарова в разговоре с ненавистной Саидой. К.Симонов, работая над переводом этой повести, усиливает модальность сцены, национальный акцент в обращении и *говорящей позой* председателя. Саида отмечает недопустимое неуважение Председателя к колхозникам, учителям: «Как прибрать к рукам хотя бы вашу племянницу, когда вы при ней ее учителя называете на «ты» и помыкаете им, как вздумается» (103, 83). Чтобы подчеркнуть негативное и уничижительное отношение Каландарова к словам девушки, автор выражает это позой: «...во весь рост *растянулся на помосте*, картинно подперев голову рукой, подчеркивая всей позой полное презрение и ко всем ее словам и к ней самой» (103, 83). В.А. Лабунская в статье «Невербальное поведение: структура и функции» пишет: «В целом позы могут выполнять две функции: расчленивать поток речи на единицы и регулировать межличностные отношения в диаде. Именно с помощью *позы* можно создать относительно окружающих мысленный барьер, определить ориентацию партнеров относительно друг друга. *Изменение позы*, их синхронизация свидетельствует об изменении отношений между общающимися» (30, 6). С этим должно согласиться, так как автор в данной сцене усиливает негатив позы переходом с вежливого обращения на «вы» презрительно-уничижительным «тыканьем». К.Симонов переводит диалог, в котором ощутима интонация гнева, когда Каландаров уже не контролирует себя: «Не *лезте* слишком высоко, *упадете!*....*Велишь* арестовать меня, что ли?» (103, 84). Переход с

«вы» на «ты» – есть последняя степень несдержанной ненависти председателя в рамках короткого по времени диалога. Это предельно значимо для речевого этикета узбекской культуры.

То, что подобное обращение приоритетно для узбекской коммуникации, А.Каххар закрепляет его в характеристике сына Каландарова – врача Казимбека. Подчеркнем главное в этой характеристике: «А наш Казимбек такой умный и такой деликатный, мухи не обидит, никого на *«ты»* не назовет» (103, 30). В повести Н.Фазылова «Домбра старого Суюма» приведена ситуация, которая иллюстрирует всю степень неуважения статусного героя к простой женщине. Время действия 20 годы XX века, когда только были сломаны социальные преграды для такого общения. Бай Хайдарбай приходит сватать красивую дочь бедной Малики за своего сына заику. Сначала соблюдается традиционный речевой и поведенческий этикет приветствия: «Сотвори аллах хорошие свадьбы. Аминь. – Бай провел *ладонями по лицу*. – Как поживаете, как самочувствие?

Слава аллаху... Малика-хола скромно стояла ближе к двери» (159, 106).

Бай, невзирая на социальные различия, примазывается к новым правопорядкам и пытается соблюдать вежливость, обращаясь к хозяйке с подчеркнутым «вы»: «Мне нечего *от вас* скрывать, к *вашим* дверям ступил доброй ногой» (159, 107). Но как только бай получает отказ, завуалированный апелляцией к традиционной первопричине («О, аллах, кто же во *время уразы* делает свадьбу»), в разговоре начинают звучать другие, презрительные ноты, выраженные в уничижительном «тыканье»: «Так я *тебе* и сказал – Он уже начал называть женщину на «ты». – Другой мужчина на моем месте, не стал бы советоваться с бабой. Я к *тебе* из уважения пришел...» (159, 109). Автор при помощи смены формы местоимения подчеркивает то, что и без комментария понятны истинные отношения бая к его бывшей служанке.

В повести Н.Кабула «Небо моего детства» приведен интересный диалог честного чабана с вором-председателем, который пытается сначала по-дружески втянуть чабана в аферу с

неучтенными ягнятами в стаде. Переводчик Н.Гацунаев точно работает на создании этой всей сценки как комплекса паралингвистических и лингвистических норм речевого этикета. Итак, вся сценка дается Н.Кабулом в восприятии сына чабана, который и «отмечает» изменения в поведении отца и председателя: «Отец...поднялся с кошмы и, подобрав посох, на встречу незванным гостям направился.

– Ассалом алейкум – поприветствовал его директор... Я думал, может, *вы* здесь, велел свернуть, а *вы* и в самом деле тут» (96, 18). Переход на «ты» в речи директора связан с его ласковой убежденностью в покладистости чабана: «...мы с *тобой* теперь ближе, чем родные. Во втором квартале совхозу две машины выделяют. Одна машина *твоя*». Отказ чабана делиться вызывает у директора вспышку гнева, которая выражена и в использовании презрительного «тыканья»: «А еще мужчиной себя считаешь... Дурака я сваял, что доверился *тебе*. Тряпка – вот *ты* кто» (96, 19). Чабан соблюдает возрастную и статусную дистанцию в разговоре до тех пор, пока председатель не требует отдать отару другому чабану. Вот тогда в диалоге происходит то, что подчеркивает последнюю степень негодования и презрения – обращение к старшему по возрасту и статусу человеку на «ты»: «Не пугай! Боялись *тебя*! Думаешь, сам жулик, все жулики. Или *ты* святой?» (96, 20)

В.А.Маслова в «Лингвокультурологии» подчеркивает: «Речевой ритуал – это социально заданные и культуро-специфические правила речевого поведения людей в ситуациях общения в соответствии с их социальными и психологическими ролями, ролевыми и личностными отношениями в официальной и неофициальной обстановке общения» (37, 46). К речевому этикету стоит отнести и традиционные приветствия, сопровождаемые определенными жестами и системой вопросов. В повести Н.Кабула «Сангзор» приведено традиционное приветствие и система вопросов: «Хорманг. Бабушка и внук! Как поживаете? – спросил Худайкул.

– Слава аллаху. А ты сам? Здоровы ли твои дети?» (97, 177).

Система вопросов почти всегда однотипна, за исключением некоторых «метафоричных» речевых ритуалов в особых



районах Сурхандарьи. В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» приводится сцена вербовки Хуррама в отряд басмачей. Ей предшествуют обмен любезностями и приветствия:

«Гладко ли течет река вашей жизни, уважаемая Айшакампир? Спрашивает любезно Ишанкул. – Здоровы ли нежные ростки вашего потомства – внуки?»

Почтительно ли служат вам снохи? – хрипит Назарбек?

Окрепли ли ваши ягнята, хорошо ли выходят из свежей осенней шерсти узоры на конградских коврах? – задает вопрос проницательный Ахмат-тогсабо.

– Бог не забывает нас, недостойных, – скромно отвечает старуха. – Как работа рук ваших? Жены, дети, стада, посевы? – зачистила она в свою очередь (90, 48). Естественно, что такое цветистое приветствие уже сегодня невозможно, но ритуал с вопросами о житье-бытие остается даже в производственных романах. Традиционный обмен вопросами, поддержание разговора, обращение к вновь прибывшему – все это параметры вежливой коммуникации, тем более за дастарханом. Приведем пример явного нарушения этикетного разговора. В повести Насыра Фазылова «Домбра старого Суома» подчеркнут приветственный ритуал между социальными неравными героями: баем и батраком. Присаживаясь к дастархану, джувазчик вежливо осведомился о его здоровье и спросил: «Что-то давно не видно было вас?» ... После такого сухого ответа у Аскара пропало желание расспрашивать гостя, и хотя это было *невежливо*, замолчал» (159, 44).

В произведениях о современности речевой ритуал приветствия сохранен почти в первозданном виде: вопросы о здоровье семьи и работе почти закреплены актом вежливости. В повести Р.Мир-Хайдарова «Налево пойдешь – коня потеряешь» прямо отмечено: «Баходыр, более искушенный в обычаях и традициях своего края, бойко расспрашивает о доме, семье, внуках, об урожае – *ритуал, без которого не начинается разговор уважающих себя восточных людей*» (118, 223).

Точно также акт *благословения* после еды или перед каким-то важным делом. Перед отъездом семьи сына в Мирзачуль в повести Н.Кабула «Сангзор» бабушка благословляет: «Нако-

нец бабушка отложила веретено и подняла ладони для благословения: аминь. Жить вам в добре и здравии, благополучно добраться до нового места. Доброго пути вам, дети мои дорогие. Да поможет вам Аллах» (97, 174).

В.И.Карасик в исследовании «Язык социального статуса» суммирует: «Этикет национально специфичен. Способы этикетного общения обусловлены этикетной системой и этикетной ситуацией... Этикет как норма представляет собой преломление культурных ценностей общества в правилах хорошего тона» (20, 120).

К особенностям речевого этикета следует отнести и добавления к речи коммуникантов указание на возраст говорящего «ака» – старший и «ука» – младший. В повести Тагай Мурада «Сумерки, когда заржал конь» приводится сценка допроса свидетелей в милиции, когда сохранены даже в такой официальной обстановке «индикаторы» возрастных взаимоотношений. Так чайханщик позволяет себе отвечать на вопросы, подчеркивая все же возрастную дистанцию: «Сами понимаете, капитан-ука... Ничего себе, капитан-ука, как я мог увидеть, если ничего не слышал... Знаю, капитан-ука» (120, 26). Зато продавец рыбы (примерно такого же возраста, как и чайханщик) не лебезит, а напирает на молодого капитана, что вызывает ответную реакцию: «Видно, вы сегодня с левой ноги встали, Шукуров-ака. Идите, вы свободны». Капитан и к Зиедулло – плешивому стал обращаться так же: «Так, так, а мне что прикажите делать, ака?» (120, 26). Обращение «ака» в традиционном речевом акте зачастую не выражает возрастного показателя, а является элементом вежливости. В повести А.Каххара «Птичка-невеличка» переводчик К.Симонов, как уже было отмечено, подчеркивает традиционное вежливое, уважительное добавление к имени в разговоре. Так, Саида в разговоре с неуважаемыми даже людьми, придерживается канонов восточных комплиментов: «Честь и хвала вам, Хамидулла-ака. Наверное, в том, что Таджихон-она многого достигла, есть и ваша заслуга» (103, 141). Обращение к женщине с прибавлением «хон» придает некую эмоциональность и частицу уважения. Председатель

Каландаров порой подчеркивает это в обращении к «птичке-невеличке»: Саидахон. Стоит упомянуть и еще об одной традиции речевого этикета – обращаться к уважаемой и статусной женщине с добавлением к имени «апа». А.Каххар пишет о том авторитете, который быстро завоевывает Саида среди колхозниц своими полезными новшествами. Парторг предлагает молодой женщине поехать учиться в город: «Саида-апа! – хотя Саида была на восемь лет, если не на все десять моложе ее, но все-таки Мехри именно так, почтительно окликнула ее» (103, 76).

Стоит упомянуть еще об одной грамматической языковой норме, которая существенна для понимания определенных ситуаций. В качестве примера можно привести маленькую информацию о писателе Х.Султане, чтобы подчеркнуть его пристальное внимание даже к оттенкам понимания слова при коммуникации. Он переводил на узбекский язык рассказы В.Шукшина, Ю.Нагибина и роман Сент-Экзюпери «Маленький принц». Х.Султан создатель сценария по своей же повести «Адаш-караван», то есть обладает «вербальным и визуальным талантом» при работе со словом.

В рассказе Х.Султана «Опусти палец в соленую воду» приводится диалог: «А мне жалко дельфина, – неожиданно меняя тему, сказал Музаффар – *Кого?*

– Хотя вы и нарушаете законы грамматики, этот дельфин заслуживает, чтобы о нем говорили «*кто?*» (148, 20). В примечании дается пояснение: В узбекской грамматике вопрос «кто?» задается только тогда, когда речь идет о человеке.

Имя собственное – значимо в произведениях узбекских авторов помимо говорящих имен, есть и несколько отличий. В.Кухаренко пишет: «Имя собственное (ИС) – удивительный языковой знак. Обладая выразительной силой, оно указывает на один конкретный объект, но не классифицирует его, не относит к разряду идентичных объектов» (29, 101). Однако в контексте всего произведения возникает новый уровень значимости, когда «оно наполняется содержанием, которое включает все знания коммуникантов о называемом объекте, различающиеся полнотой качественной и количественной информа-

ции, но обязательно включающие субъективное отношение к референту» (29, 103). Первая тенденция – значимые имена собственные, которые иногда даются в переводе, но зачастую остаются вне своего второго смысла для читателя-инофона. Вторая тенденция объяснима.

В узбекской традиции закрепилось к имени сына добавлять либо профессию отца или прозвище. То, что такая традиция достаточно древняя свидетельствует роман Мирмухсина «Ходжентская крепость», в которой приведено имя героя, с указанием на мастерство: «Абдукадыр-килкалам» (тонкое перо). В романе П.Кадырова «Бабур» закреплена традиция в назывании детей, связанной с обстоятельствами их появления на свет. Так воин Тахир рассказывает дяде о своем нелегком путешествии с войском Бабура: «Уже в Кабуле нам с Робией посчастливилось – сын родился. Назвали *Сафарбек* (71, 244). Переводчик дает пояснение – «Сафар – путешествие». Есть и просто знаковые имена. Бабур мечтает о первенце, обыгрывая психологический настрой жены и ее отношение к венценосному мужу: «Только что говорила «горжусь».

Говорила...Если бог даст нам сына, назовем его Фахридин, ладно?» В сноске переводчик объясняет: «Фахридин – мужское имя. От слова «фахр» – гордость» (71, 180).

В романе С.Айни «Рабы» приводятся примеры такого употребления имен и профессий. Время действия в романе – конец XIX – первая четверть XX века: «На почетных местах – Хаит-амин, Бозор-амин, Нормурод-Палван, Исмаил-мирахур, а у дверей, как и надлежит хозяину дома, на корточках сидел грузный Палван-Араб» (71, 144). Переводчик Сергей Бородин (автор знаменитой трилогии «Звезды над Самаркандом») понимает всю меру дозированной информации, которая необходима для восприятия романа русскому читателю и приводит словарик. Поэтому данные имена звучат полноценно: «амин – в Бухарском ханстве представитель сельской администрации, сборщик податей, Мирахур – принятый в Бухарском ханстве военный чин, шестой в восходящем порядке (136, 419–421). И.Рахим в повести «Дарю тебе солнце» дает объяснение традициям называния сыновей: «Если отец был в

пути, то тому давали соответствующее имя: сафарали – путешественник или Юлчи-путник» (136, 121).

В повести Н.Кабула «Здравствуйте, горы» Каракоз называет сына говорящим именем. В письме к Гаибназару, ушедшему на фронт, она пишет: «Чтобы ты вернулся скорее, а он бегал всегда и всюду за тобой, держась за твой палец, я назвала его Отакузи (ота – отец. Кузи – ягненок. Буквально: ягненок при своем отце)» (95, 145).

Особо подчеркнем, что новые времена несли новые уточнения в профессии – «Абдулла-Хозяйчик», таким новым «прозвищем» наделен герой в романе, имеющий отношение с русской администрацией Бухары. Эта тенденция особо проявилась в произведениях, описывающих 20–30 годы XX века, когда появились новые понятия и должности.

В рассказе Х.Султана «Четверо в шалаше» лукавый сторож дед Асом играет словами, что сохраняет переводчик Т.Благова с небольшим комментарием: «Недаром его отца называли Миртемир-халфа (староста в религиозной школе). А вчера дед Асом, обзывая Мирсаида, назвал его сыном Миртемира-халты (мешок)» (150, 76). В рассказах и повестях этого же автора среди его героев есть Тиркаш-парикмахер, Наим-милиционер, Адаш-караван, что указывает на профессию героя. Характер героя тоже является причиной добавления к его имени второго. В повести Н.Кабула «Здравствуйте, горы» переводчик Д.Рубина дает краткий комментарий: «За высокомерный и вздорный характер в кишлаке его звали Самандар-Холодный» (95, 91). В повести М.Доста «Мустафа» переводчик В. Коткин сохранил понятное инофону дополнение: Манзурпалван, Камаль-раис, но перевел, очевидно, трудно доступное для понимания: Камиль-письмоноша, Якуб-козлодер.

В современной прозе эта тенденция сохранилась и весьма действенна. В романе Р.Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора» приводится интересная сценка, когда дедушка Миассар, согласен на сватовство человека, потому что его авторитет дает право прибавить к имени почетное прозвище – «мост»: «Какой Пулат Муминович? Купыр-Пулат, что ли? Если тот самый Купыр Пулат сватается к моей внучке, я не

возражаю» (116, 26). Строительство моста через речку Карасу хашаром так запомнилось людям, что к имени собственному строителя прибавили почетное звание «Купыр» (что еще раз подчеркивает соборную ментальность – авторы).

Но если данный пример лишь эксперимент, то интересно проследить существование этнопсихологических стыков на материале романов, особенно созданных в период 60–90 годы XX века. Новые взаимоотношения и культурные реалии, строительство городов и освоение новых земель с участием представителей разных национальностей, все это нашло художественное отражение в литературе. В язык проникали новые понятия, о чем рассуждает в романе Айбека «Священная кровь» Марза-Каримбай: «Разные слова появляются «журнал, сборник». Вот появилось слово «банк». Видим – польза от него большая, выгода. Появились слова «вексель»... кредит, процент, компания и немало других слов» (70, 76). Эти «русские» слова характеризуют время, когда зарождался в Туркестане капитализм и появляются промышленники, которых называют «московскими баями».

В 20 годы XX века, в эпоху коллективизации появление новых понятий и трактора воспринималось крайне негативно, но мгновенно закреплялось в языке. Так в повести Н.Фазылова «Домбра старого Суюма» представителей власти именуют *Шариф-Ячейка*, *Салимходжа-комсомол*, а колхозники протестуют против обучения на тракториста: «Я шалтай-балтай не признаю, ата» (159, 55).

В 50-е годы «советизмы» становятся нормой в узбекском языке и это уже дань времени. Достаточно вспомнить, как говорит героиня в повести Каххара «Птичка-невеличка» или в романе Айбека «Ветер золотой долины». В повести Хашимова «Дважды два – пять» искаженные русские слова с фонетической искаженностью становятся лингвокультурологической характеристикой героя: «2 истакана, шошир, искирда сена, молодес, исправка, истоловой, гостиниса. Больниса, пропи-сарский городок, пожалиста». Весь этот искаженный список слов и понятий есть результат языкового «микса» и проникновения в обиход новых понятий.



### 2.3. Ритуалы

В книге Г.Гачева «Наука и национальные культуры» даются ряд предельно точных определений «национальной картине мира»: «Всякая картина мира – воспитательна, есть урок стойкости, порядка, образованности... Она исходит из человеческих и социально-культурных глубин и, пройдя через природу... возвращается назад, в человечество, уже как объективная картина мироздания, модель мира, с которым людям надо соотносить свое поведение, как матрица уже и общества и человека, нашего внутреннего мира, склада души» (11, 8). В этой обширной цитате скрыты понятия: ритуал, поведенческий рисунок (закрепленные жесты, позы). В этом плане интересно и еще одно тонко подмеченное замечание Г.Д.Гачева: «Национальный образ мира может трактоваться как система взаимных соответствий» (11, 12). Если продолжить эту мысль, то позволительно представить систему, соответствующую национальным аксиологическим параметрам.

А.В.Соколов в книге «Общая теория социальной коммуникации» дает определение ритуалу: «Повседневный ритуал или этикет – это стандартная, устойчивая норма обыденного общения людей, принятая в данной культуре. При этом предполагается, что ритуально-этикетное поведение – лишь формальная процедура, не раскрывающая подлинных чувств и замыслов участников. Поэтому и говорят: «для него это только ритуал», подразумевая если не прямое лицемерие и притворство, то во всяком случае несоответствие внутреннего мира и внешнего перформанса. Ритуально-этикетные нормы играют большую роль» (50, 54).

Если сделать срез с исторических полотен, отраженных в литературе, то можно обнаружить закрепленные в веках ритуалы, этические и нравственные параметры поведенческого рисунка, закрепленные жесты (при приветствии) и т.д.

В романе Мирмухсина «Ходжентская крепость», в котором описана эпоха завоеваний Чингизхана, отметим ряд ритуалов, которые сохраняются, значимы и поныне существуют в художественных текстах. А может быть, писатели наделяют

своих исторических героев теми ритуалами и привычками, проецируя их ментальность на современность. И, тем не менее, делая подобный срез, находишь одинаковый поведенческий рисунок младшего со старшим, гостя с хозяином: «Да и обычай велит в присутствии старших не подавать голос, пока к тебе не обратятся» (111, 33). В рамках нашего исследования указаны не эксклюзивные, а употребляемые даже в современных реалиях жизни. Поэтому стоит просто перечислить некоторые из них, чтобы осмыслить частотность их употребления в разных ситуациях и контекстах. В романе Мирмухсина «Ходжентская крепость», (хронологически первом по историческому времени) отмечены следующие ритуалы.

1. Так, награда или подарок закреплён исторически: «... правитель взял один из *халатов*, предназначенный для особо отличившихся, набросил на плечи Ахмада» (111, 40). Посла награждают особо: «На посла великий Визирь собственноручно надел *златотканый халат*» (111, 21).

Ритуал встречи гостей и застолья выражен в этом романе почти афористически: «Гость волен прийти и не прийти, уходит только с разрешения хозяина!» (111, 31).

2. Получение *суюнчи* (подарка за радостную весть). Полководец Тимур Малик после победы получил *суюнчи* – подарок за радостную весть.

3. В узбекской культуре есть ряд закреплённых жестов, имеющих знаковое значение и существующих сегодня. Жест закреплённый, сопровождаемый словом «оминь» или без него, многофункциональный в узбекской культуре: «Отшельник провел по бороде руками и все повторили этот жест» (111, 35) или «...провел по лицу ладонями. Сидящие повторили этот жест и посмотрели на кадхудо. Без соизволения хозяина, они не могли встать из-за дастархана» (112, 72).

4. Ритуальный поклон и жестом благодарности: «Ибрагим приветствовал правителя поклоном, *прижав руки к груди*» (111, 26).

5. Ритуальными являются предметы «от глаза» – бархатные треугольники с зашитыми молитвами: «Письмо было написано, его сложили треугольником и обшили зеленой

бархоткой, как талисман, который вешают от глаза детям на шею» (111, 9).

Такой же сценарий закреплённых жестов и актов (вежливости, благодарности, статусного подчинения и т.д.) закрепляет и С.Бородин в трилогии «Звезды над Самаркандом». Традиционное дарение халатов, ритуальные встречи, с закреплёнными жестами уважения даже со стороны Владыки: «Тимур поблагодарил его (шаха), *скользнув ладонью около сердца и пригласил на ковер*» (79, 199). Этот жест многофункционален в различных ситуациях означает и «жест благодарности, почтения, раболепия, покорности».

2. В стане Тимура раздавались подарки после рождения правнука и готовились к скачкам. Лошадей, чтобы не сглазить, спасали *тумаром* – треугольными ладанками, подвязанными к уздечкам или нагрудникам» (79, 86).

В романе М.Али «Амир Темур Великий» акт дарения еще более конкретизирован. Сахибкиран, желая еще более унижить предателя, приказывает: «Одари Адилшаха девятью подарками, пусть его раскаяние отметят пышным угощением» (72, 18). Жена Джахангира Ханзада сообщает мужу важную новость, начиная с традиционного упоминания: «С вас *суюнчи*, мой принц.

– Моя душа – вам *суюнчи*, моя принцесса... За что *суюнчи*?» (72, 18). Также автор как бы повторяет ситуацию, когда и гонец просит *суюнчи* за весть о рождении Мухаммад Султана: «Суюнчи, Амир Сахибкоран. Суюнчи! Гонец из Самарканда» (72, 24).

Такие же ритуалы и употребление значимых предметов можно проследить в романе П.Кадырова «Бабур», действие в котором начинается в 1494 году.

Хорошая новость сопровождается традиционным: «Вошел нукер. Низко поклонился. – «Суюнчи, хозяин, суюнчи! Мирза Бабур не зашел в крепость» (100, 40).

Акт дарения халатами становится ритуалом: «Благодарный Бабур надел на муллу Фазлиддина златотканый халат». Но в данном романе есть и специальные подарки перед свадьбой со значениями: «...золотистого цвета чапан, ши-

тый золотом пояс, дорогую камчу с серебряной рукояткой. Чапан – знак радости, что Бабур поправился. Пояс означает, что жених станет еще сильнее и могущественней» (100, 135). В качестве крупного подарка за заслуги – воспитателям Хумаюна сделаны шахские подарки (не нарушающие ментальное представление о щедрости правителя): Касымбеку вручены «дорогая шуба с золочеными пуговицами и красавец конь со всей сбруей» (100, 345).

В романе П.Кадырова «Бабур» множество примеров закрепленных жестов благодарности, почтения, поведения даже детей. Так маленький сын Бабура ведет себя достойно: «...поднялся, на манер взрослых, почтительно сложил *руки на груди* и низко поклонился родителям». Традиционное почтение детей к родителям или другим взрослым выражается в невозможности вступать в разговор без разрешения или приглашения: «Мохим-бегим, разрешая ему вступить в разговор, кивнула, Хиндол внятно сказал» (100, 356).

В книге П. Кадырова «Перевал поколений», часть «Хумаюн. Сын Бабура» действие происходит в XV веке. Автор создает ту же систему закрепленных за национальной традицией, ритуалов.

1. Суюнчи – подарок за радостную весть.: «Турдыбек получил от Хумаюна суюнчи» (102, 35).

2. Тумор – талисман: «Бабушка сшила треугольник тумар-амулет, в котором записала молитву от дурного глаза» (102, 36).

3. Жест благодарности: «Хумаюн жестом поблагодарил его – *прижал руку к груди*, наклонив голову» (102, 39).

4. Жест, завершающий важное дело или обед: «В благодарственном жесте старик проводил ладонями по лицу и мальчуган тут же повторяет своими ладошками жест деда» (102, 25).

В историческом романе Айбека «Навои» множество раз описывается ритуал дарения халатов: «Хусейн Байкара вынул шитый *золотом халат* и накинул на плечи Мадж-а-дину».

В историческом романе А.Устименко «Странствующие в золотом мираже», действие происходит в XVIII веке в Бухаре и Хорезме, помимо актов дарения халатов, есть еще несколько

важных ритуалов. Во-первых, автор так и называет главу «Суюнчи», в которой посланник объявляет радостную новость о рождении сына и ждет награды от всех присутствующих на застолье: «Суюнчи? – весело засмеялся Мир Салам-уд-дин...

Суюнчи. Суюнчи. – тоненьким хохотком засмеялся Абду Рауф» (157, 74).

В романе Айни «Рабы», действие в котором происходит в XIX веке в Бухаре, акт дарения халтами зафиксирован неоднократно. Так работорговец получает от эмира Бухарского ответный подарок: «На работорговца надели атласный серебристо-серый халат, сверху – шелковый, а поверх шелкового – расшитый золотом» (71, 44).

В повести Г.Джурабаева «Хуррамбек» время действия 20-е годы XX века, поведенческий рисунок подчиненных и «хозяина» так же закреплён.

1. Дарение халатов: «Первым надел на Хуррамбека парчовый халат... потом бархатные, шелковые, суконные» (90, 188).

2. Суюнчи за хорошую весть: «Раздавались халаты, платки, бараны, сообразуясь со степенью авторитетностью прибывших» (90, 188).

3. Ишан дарит Тумар со значительным комментарием: «здесь главные буквы из 499 хадисов корана... Составлял сам в течение месяца на заре каждого дня» (90, 74).

4. Пастух просится в отряд, сражаться против басмачей: «...вышел на середину двора, сложа руки на груди по-восточному – руки в знак покорности и уважения» (90, 86). В романе современного писателя М.Гара «Пыль Вавилона» приводится рассказ о молодом басмаче Джуре, который пришел сдаваться красноармейцам: «Невысокий, худощавый, в белой рубашке... он стоял перед палаткой командира, склонив гладко выбритую голову. На шее у него – в знак покорности – висела сабля в ножнах» (116, 26). Эта ситуация, когда жест становится красноречивее слов, понятен в национальной среде.

5. Особо выделим жест, которым завершается важное дело или трапеза. В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» неоднократно приводится сценка: «О великий Бог – пронеслось по мехмонхане, и каждый провел себе по лицу руками, дабы

милость бога обхватить двумя полными руками и разлить ее обильно по всему существу» (90, 73).

Естественно, что во всех книгах в той или иной степени отмечаются данные ритуалы или ставшие бессознательными жесты. Дарение халатов почетным гостям сохраняется до наших дней. В романе Р.Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора» даже секретарь обкома Анвар Абидович Тилляходжаев (человек с говорящей «золотой» фамилией) рассуждает: «А куда деться? По народной традиции везде, куда не попадешь, нороят на тебя *надеть чапан или халат...*» (116, 101). Интересно, что в данном романе автор пишет о стремление партийной элиты следовать напоказ традициям, чтобы подчеркнуть свою близость народу. Героями Р.Мир-Хайдарова являются люди первого эшелона власти, поведенческий рисунок которых в разных ситуациях подчеркнуто национален. Во-первых, Тилляходжаев во время хлопковой страды в области он был «с тщательно выбритой головой». Если обратиться к книге С.П.Бородина «Звезды над Самаркандом», то находим: объяснение, затерянное в веках, но очевидное и для XX века: «Мусульманам надлежало брить головы, дабы не уподобляться нечестивым персам и тем из иранцев, что впали в шиитскую веру» (79, 251). Функционер с бритой головой доказывал свою причастность в хлопковую страду к народу, но с другой стороны – всегда мог оправдаться перед вышестоящими товарищами гигиеническими соображениями.

Внешняя атрибутика и закрепленный жест, во-вторых, усиливает показное мусульманство партийного функционера: «...в сельских районах на вечерние застолья с окрестными председателями он любил приглашать аксакалов и, когда ужин заканчивался, первым, как бы по привычке, по внутреннему убеждению, делал *мусульманский жест «оминь»*, что невероятно подкупало, трогало до слез ветхих стариков...» (116, 79). Иллюстрация этого жеста присутствует почти во всех книгах, если описывается застолье или процесс окончания какого-то дела.

В повести У.Хашимова «Дважды два-пять» дарят не только халаты, но и традиционно тубетейки. В повести Г.Гуляма



«Ядгар» дарение тубетейки – знаковый ритуал принятия в зятя: «Перед уходом тетя одела мне на голову такую же *расшитую тубетейку*, какую я получил в Ленинграде» (87, 374). Также Тумар или кузминчок – от сглаза упоминается во многих произведениях, где живут современные герои. Ульмас Умарбеков в повести «Встреча» подчеркивает, что герой иронично воспринимает желание матери, но не противится ему: «Чтобы ничего не случилось, она сняла с моей старой *колыбельки-бешик бусинки от сглаза* и пришила их под воротник шубы» (155, 174). К традиционному ритуалу следует отнести определенный поведенческий рисунок героя и рамки обращения, традиционное неторопливое приветствие, национально-значимые жесты и позы.

Помимо закреплённых ритуалов для создания ментального поведения героя важны «функции выразительных движений в общении». Коммуникативные взаимоотношения связаны со знаковыми паралингвистическими проявлениями. В.А. Лабунская в статье «Невербальное поведение: структура и функции» пишет: «Функция выразительных движений, как создание образа «действующего лица, особое значение имеет в контексте социальной перцепции. Здесь сложные психологические образования, динамически выражаются в поведении и внешнем облике человека, рассматриваются как сигнальный комплекс... Каждый комплекс выполняет как сигнальную, так и осведомительную функцию» (30, 7). Эти комплексы в первую очередь имеют национальную «сигнальную» систему, что прекрасно иллюстрируют произведения узбекской прозы. Подчеркнутое уважение к гостю выражено в провожании до ворот, даже без особого речевого ритуала. В романе А.Устименко «Странствующие в золотом мираже» отмечена сцена, в которой могущественный властитель Шергази-хан провожает посланника: «*проводил гостя до коней* – это был неслыханный в Хорезме почет» (157, 83). В этом же ключе и на этом же уровне воспринимается почетная встреча.

В повести А.Каххара «Птичка-невеличка» повествует о непростом положении Саиды, молодой девушки, которую направили в знатный колхоз секретарем партийной органи-

зации. Председатель колхоза известный в республике крепкий хозяйственник, Арсланбек Каландаров не терпит никакого вмешательства в его дела, тем более девчонки, «птички-невелички». Секретарь райкома, который ее рекомендовал на работу, приезжает в колхоз и оказывает Саиде видимое уважение, которое продемонстрировано без слов: «Еще издали приветствуя Саиду, Насыров *поднялся с помоста, пошел ей навстречу*, и, пожалуй, даже с чуть-чуть подчеркнутым уважением поздоровался с ней» (103, 57). Именно на уровне этнического сознания, закреплённые ритуалы и жесты становятся многоговорящими и абсолютно понятными. Поэтому можно не согласиться с В.И. Карасиком, который в книге «Язык социального статуса» утверждает: «Главный недостаток модели «человека статусного» заключается в том, что эта модель недостаточно учитывает культурно-психологические характеристики человеческой сущности, категории морали и национально-этническую специфику культуры» (20, 13). То уважение, которое оказывает Секретарь райкома (статусная личность) девушке, заставляет всех окружающих принять и поднять статус Саиды. Это и есть работа на уровне «национально-этнической специфики культуры».

В этом плане можно согласиться с В.Масловой в ее определении культуры: «...культура – это все свойственные данному народу способы жизни и деятельности в мире, а также отношения между людьми (обычай, ритуалы, особенности общения), способы видения, понимания и преобразования мира» (37, 15).

Некоторые поведенческие ритуалы есть проявления не просто вежливости, особенно со стороны «статусных личностей». Можно отметить, что зачастую речевой ритуал имеет как сопутствующий компонент соответствующий жест или определенный поведенческий комплекс.

В рассказе Эркина Насырова «Премного благодарен» доцент Хашим Ахрори приходит в кабинет редактора журнала по поводу своей статьи: «Редактор встал из-за стола и *любезно вышел навстречу* Ахрори. – Все ли благополучно, домла? Как ваше здоровье? (127, 19). Это закреплённый речевой этикет,

выраженный в системе закрепленных вопросов. Обращение «домла» – учитель, в данной ситуации правомерно. Примечательно, что в речевом этикете обращение «домла» может не иметь прямого значения профессии, а в иной ситуации подчеркивает знак высочайшего уважения. К примеру, в романе Р.Мир-Хайдарова «Двойник китайского императора» приведена знаковая встреча Первого секретаря Компартии Узбекистана, который напутствует аспиранта Тилляходжаева завести в Москве «дружбу с сильными мира сего». Прощание сделано по всем законам речевого и поведенческого ритуала: «Я постараюсь оправдать ваше доверие, *дамолла*, – сказал расстроганный Анвар Абидович и хотел поцеловать ему руку, но тот не позволил, сам по-отечески обнял аспиранта за плечи и *проводил до двери*» (116, 95). Еще раз подчеркнем, что проводить гостя до двери – оказать ему повышенное внимание.

Данный ритуал крайне важен и сегодня. В качестве доказательства можно привести эпизод из политического детектива современных авторов Э.Бутина и Исфандияра «Расплата», в котором приводится убедительный намек на коррупционные связи человека власти и шантажиста. На допросе свидетель Рахимов – крупный партийный коррупционер «создает» рассказ, в котором подчеркнут прецедент национального неестественного поведения, а следовательно, намек на уголовную связь подозреваемого: «Я видел вашего мужа утолдивым только миг.. ваш муж, то есть Бури пошел провожать его. Представляете? ... Оставил меня одного в кабинете и *пошел провожать шофера*» (82, 228).

Важным ритуальным моментом является рукопожатие. П.Е.Популизова в работе «Языковая манифестация жестов рук в диалогическом дискурсе» приводит убедительную классификацию жеста «пожать руку». Этот жест становится многофункциональным, так как отражает статусные взаимоотношения между героями. Для узбекской национальной культуры важно рукопожатие двумя ладонями. В романе М.Шевердина «По волчьему следу» общение с русскими красноармейцами привносит в национальную среду жест рукопожатия с различными оттенками. Так Сабуров выражает

в этом жесте подчеркнутое уважение к бедняку: «Командир *взял обеими руками его руку, пожал*» (170, 9).

Сцена с богачом Ота-Найманом, которому необходимо задержать отряд Сабурова, сделана автором как борьба «жестов и позы»: «Командир *не двигался с места* и был за свою выдержку тотчас вознагражден. Надменный вид у нового гостя быстро уступил место льстивой приветливости. Он даже слишком торопливо подошел к командиру и с *полупоклоном обеими руками взял его за руку*» (170, 450). В романе Г.Джурабаева «Хурррамбек» статусность взаимоотношений так же выражена в рукопожатиях: «Милостливо подал ишан *обе руки Хурраму*» (90, 48).

В повести Парды Турсуна «Учитель» даются множественные бытовые ритуалы, которые настолько растворены в жизни, что становятся бессознательным актом вежливости: «Люди, входившие в чайхану, заметив незнакомца, подошли к нему, *здоровались обеими руками сжимая его руку*» (153, 110). В повести Тагай Мурада «Сумерки, когда заржал конь» Зиедулла-плешивый учтиво приветствует журналиста: «поздоровался, *протягивая обе руки*» (120, 3). Тагай Мурад описывает сценку в милиции, когда традиционные приветствия уступают место официальным процедурам: «Чайханщик сопнулся и поздоровался. Чайханщик *решил за руку* поздороваться с капитаном начальником. Прижав руки к груди, и засеменял по ковру. Капитан начальник, не поднимая головы, кончиком карандаша указал чайханщику на стул. Чайханщик в замешательстве чуть было не схватился *обеими руками* за кончик карандаша...» (120, 25). Жест обозначает подкрепленное уважение. В повести У.Хашимова «Дела земные» подчеркнуты отношения в семье: «почтительно, *двумя руками поздоровался с отцом*» (162, 62).

В этом же ряду следует отметить и традиционные объятия при встрече, акцентированное похлопывание по спине. В романе Кадыри «Минувшие дни» описывается ритуальная встреча женщин (действие в 1847), которая по сути осталась неизменной: «Здоровы ли вы? Все ли у вас благополучно?...обнялись, как полагается. *Обхватив друг дружку за плечи*» (98, 308).

В повести У.Хашимова «Прислушывайся к сердцу» в переводе Б.Пармузина есть упоминание о закреплённом жесте приветствия: «Бабушка подошла к Ядгару и по обычаю, похлопала его как давнего знакомого, по спине» (28, с.60), «похлопала худой рукой по спине» (164, 114). В той же повести ритуальная встреча женщин закреплена так: «По обычаю они здоровались. Обнимаясь и поглаживая друг друга по плечу» (164, 155). Закреплённый жест в ритуальном приветствии важен как основа национального характера, как проявление архетипа. В то же время А.Кадыри в романе «Минувшие дни» подчеркнул иное приветствие между свекром и невесткой: «Хаджи приласкал Кумуш, погладил по плечу, по лбу, поцеловал свою руку» (98, 308).

В романе Г.Гуляма «Озорник» описывается встреча друзей: «...обнялись, расцеловались, потеревали друг друга, похлопали по плечу, справились, как положено о здоровье» (86, 228). В современной прозе традиционное приветствие сохраняется. В романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» мать так приветствует друзей сына: «Мать Караджана радушно приняла гостя, похлопала по спине» (114, 48). В повести И. Рахима «Судьба», рассказывающая об инженерах-строителях, ритуал встречи абсолютно пластично вписан в последующий разговор о производственных проблемах: «Через минуту подруги обнимались, похлопывая друг друга по спине» (137, 256). Следует подчеркнуть, что жест – «рука к сердцу» остается жестом вежливости во время встречи или во время чаепития.

В рассказе М.Ташпулатова «Мальчик с печальными глазами» герой здоровается по обычаю вежливо: «...приложив руку к груди, вежливо поздоровался» (151, 73). Поведенческий рисунок за дастарханом регулирует, во-первых, позиция *хозяин-гости*, во-вторых, ритуал с пиалой. В романе А.Кадыри «Минувшие дни» этот процесс связан с подчеркнутым уважением молодой невестки к свекрови: «Зайнаб налила первую пиалу, встала и держа ее двумя руками, преподнесла свекрови» (98, 164). В плане традиционного ритуала отметим и процесс переливания зеленого чая, который некоторые авторы подчеркивают особо. Думается, что С.П.Бородин, переводя роман Айбека «Ветер золотой долины» слегка дополнил свои

ми комментариями ритуал: «...переливая чай из чайника в пиалу, а из пиалы обратно в чайник, чтобы не только крепче заварился, но и слегка остыл зеленый чай» (69, 61).

В узбекской бытовой культуре закреплены несколько бессознательных жестов, которые стоит прокомментировать. В романе М.Гара «Пыль Вавилона» показана жизнь мальчика Микки в межнациональном пространстве махалли. Во-первых, следует подчеркнуть бессознательность некоторых ритуалов, которые восприняты на бытовом уровне от тесного соседства с национальными носителями их: «От этих слов мы дружно и усердно *3 раза поплевали себе за пазуху*, как все это делали в махалле, чтобы не накликал на себя какое-либо несчастье» (84, 19). Примечательно, что мама Мики – еврейка Женя, при всей своей интеллигентности в определенных ситуациях ведет себя также: «Тьфу, тьфу, тьфу, – мама *по-махаллински* плюет себе за пазуху и успокаивается» (84, 20). Мальчишки также спасаются таким жестом от глаза и опасности. То, что это жест распространен и является «национальным», писатель приводит в другой ситуации. Кровожадный командир басмаческого отряда Кара-Ахмет был неуловим для погони: «Еще поговаривают, что при этом *плюет себе за пазуху*, что есть на его совести невинная кровь» (84, 26).

Мирмухсин в рассказе «Чудотворец из Куркулдака» закрепляет этот обычай в комментарии: «Оттянув на груди ворот ночной рубашки, тетушка поплевала за пазуху» – обычай, который предохраняет от козней нечистой силы» (115, 44). Существует как бы жестовый ритуал принесения негативных вестей. В романе П.Кадырова «Бабур» вестник приносит горестную весть о кончине шаха: «Шеримбек *схватился за воротник*» (100, 38). Старик из романа Г. Джурабаева «Хуррамбек» реагирует на печальные новости так: «Удивленно смотрел на Дехканбая и Уринбая старик Мансур-баба и хватался за воротник» (90, 174). Иногда данный жест подчеркивает видимость потрясения. Так в этом же романе старая женщина, неожиданно получившая акт уважения со стороны богачей, ведет себя так: «О святой Баба, – *хватаясь за воротник* бешмета, лицемерно закачала безмерно счастливая старуха Айша» (90, 50).



Нельзя не отметить интеллектуальный ритуал, который подчеркивает некий романтизм народа, его восторг перед причудами природы – написание снежного письма.

В романе Айбека «Навои» приводится этот шуточный обычай: «Навои, согласно существующему среди гератской аристократии обычаю, написал одному из своих друзей «Снежное письмо». То, что этот милый обычай является распространенным и среди простонародья, свидетельствует повесть Г. Гуляма «Озорник», в которой герой иронично и остроумно выкладывает свои «претензии в шутовском снежном письме Ходжи-бобо (86, 289). В романе Айбека «Ветер золотой долины» также указано: «По древнему узбекскому обычаю, едва выпадет первый снег, пишутся письма друзьям» (69, 361).

Укажем и еще на один древний и продуктивный ритуал – окуривание гармалой (рутой), что способствует дезинфекции помещения. Адыл Якубов в романе «Сокровище Улутбека» упоминает этот ритуал как обязательный компонент людских сборищ: «резкий запах гармалы из кадилыниц дервишей» (174, 42). Мирмухсин в рассказе «Чудотворец из Куркулдака» описывая комнату «целителя», усиливает впечатление тем же способом: «Под потолком завил слоями белесоватый дым гармолы» (115, 51).

Окуривание гармалой встречается достаточно часто, чтобы стать знаковым национальным понятием. Тагай Мурад в повести «Сумерки, когда заржал конь» приводит эпизод нарушения национального этикета: «В доме, где есть младенец, женщины эту ниточку при окуривании комнаты сжигают вместе с гармалой» (120, 14).

## 2.4. Прецедентные имена

В современную «лингвокультурологию» широко вошло понятие «прецедентные имена». Как уже отмечалось, узбекский культурный сценарий является выражением единства языка, этноса и культуры. И современная наука корректирует суть этого единства. В книге Д. Гудкова «Теория и практика межкультурной коммуникации» определено: «Мы исполь-

уем термин лингво-культурное сообщество, а не этнос, так как акцентируем свое внимание не столько на биологической, генетической, географической стороне такой общности, что связано с принятием этноса при любом его понимании, а на языковом и культурном единстве его членов» (13, 41). А раз существует определенное культурное единство, то и Прецедентные имена распространены во всей его сфере, а не только в каких-то определенных социальных кругах. В.В.Красных называет прецедентные феномены «ядерными элементами национальной когнитивной базы»: «...за прецедентным феноменом всегда стоит некое представление о нем, общее и обязательное для всех носителей того или иного национально – культурного менталитета, или инвариант его восприятия, который и делает все апелляции к прецедентному феномену «прозрачными», понятными, коннотативно окрашенными» (28, 170).

В задачу данного исследования не входит углубленное изучение истории и этого вопроса. Остановимся лишь на теоретических обоснованиях тех терминов, которые считаем важными для характеристики культурного сценария. К таковым относится набор прецедентных понятий и имен, которые определяют интеллектуальный уровень героя, его ментальность, интересы, мотивируют и характеризуют историческое время и эпоху. Также примем классификацию прецедентных феноменов В.В.Красных, выделяя «национально-прецедентные»: «Это своего рода сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не к собственно денотату (а в другой терминологии – референту), а к набору дифференциальных признаков данного ПИ» (28, 172). Итак, национальное прецедентное имя – важный элемент для создания национальной картины мира. Д.Б.Гудков подчеркивает функции ПИ, и их способность к углублению контекста, в котором они употребляются: «Статусом прецедентных обладают те индивидуальные имена, которые входят в когнитивную базу, то есть инвариантное представление обозначаемого ими культурного предмета является общим для всех членов лингво-культурного общества» (13, 146).

Прецедентные имена (в дальнейшем ПИ – *авторы*) узбекской культуры имеют широкий спектр: во-первых, это фольклорные герои, общенародные и доминирующие в каком-нибудь регионе страны. Во-вторых, прецедентные имена, которые появились в культурном обиходе именно в XX веке, и усиливают новую культурно-социальную реальность.

На первом месте по частотности употребления всеми (вне социального и гендерного различия, интеллектуального и культурного уровней) находится Алпамыш, как некий эталон богатыря, воина и мастерового. Причем, упоминания этого ПИ абсолютно не связано с историческим контекстом или бытованием в исторических романах. Напротив, Алпамыш – как символ богатыря активно функционирует в романах современных авторов, а также упоминается и весь дастан полностью. В романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» строитель Караджан, гордый за совместный труд, воспринимает построенную плотины поэтически: «Караджану казалось, что стоит она, как герой дастанов *могучий Алпамыш*» (114, 409). В этом же романе как высшая похвала звучит сравнение: «У вас же сын, равный по силе *могучему герою дастана Алпамышу*» (114, 340). В романе Шукура Холмирзаева «Над пропастью» действие происходит в Бухаре и в предгорьях Байсуна в 20-е годы XX столетия. Поэтому обращение к прецедентным именам правомерно (по преданию Алпамыш родом из Сурхандарьи – *авторы*). Так, старуха в разговоре с Айшарчой, убеждает последнюю бороться с «неверными», приводя знаковые доводы: «Помнишь, ну эту героиню из «Алпамыша», как ее звали. Барчино?» (156, 145). Барчиной – девушка воительница, поэтому она всплывает в разговоре, как женская аналогия «богатыря».

В повести У.Умарбекова «Две весны Дамира Усманова» приводится даже шутливая песенка студентов на сборе хлопка, которые перефразировали народную песню: «Мы джигиты, что надо – *Алпамышу* под стать,

А ваши девушки красавицы, как *Барчиной*» (156, 369).

В повести Насыра Фазылова «Домбра старого Суюма» воспроизводится историческое время 20-х годов XX века. Чабан Суюм умеет сочинять незамысловатые песни, но он достаточ-

но образован, так как знает: «Про Алпамыша, Кыз-Жибек, еще про Тахира и Зухру» (159, 34). Этот набор отражает самые распространенные «песенные» истории и подчеркивает пространственную близость дома героя к Казахстану.

Легендарный Афрасиаб становится во многих произведениях прецедентным именем, так как вокруг него образуются не простые линейные ассоциации.

В историческом романе «Ходжентская крепость» Мирмухсину достаточно сравнить героя-защитника с легендой, чтобы подчеркнуть его статус: «Тимур Малик – как две капли воды похож на Афрасиаба» (113, 6).

Сравнение с богатырским конем также часто используется даже в повествовании о современности. В рассказе Х.Султана «В один прекрасный день» достаточно провести такую образную параллель, чтобы понять мощностъ машины: «...новенькая «Волга», не машина, а сказочный конь Дуль-дуль» (144, 206). Это сравнение – самое распространенное. В повести У.Умарбекова «Летний дождь» описывается дорога на горном перевале Коканд-Ахангаран, известная своим сложным рельефом. «Волга» героя летит «как сказочный крылатый конь Дуль-дуль, устремляется вперед и каким-то чудом выносит тебя к перевалу» (155, 7).

Отметим, что подобное употребление ПИ не требует от переводчиков дополнительного разъяснения. Зачастую бывает краткий комментарий в виде сноски, но частотность употребления ПИ даже в рамках одного произведения порой не бывает единичной. Поэтому инвариант восприятия того или иного ПИ, очевидный для носителей языка-оригинала, не становится закрытым и непонятным для инофона. В этом плане читатель-инофон легко справляется с множественными ссылками на личность Александра Македонского или в восточной транскрипции – Искандера Зулькарнайна. В узбекской прозе часты указания на все, что составляет образ Александра Македонского – Искандера Двурогого, историю его похода или внешность, молодость могучего полководца.

В историческом романе Мирмухсина «Ходжентская крепость» есть прямое указание на результат политики Алек-

сандра Македонского ассимилировать солдатам с местным населением: «Белое лицо, прямой с горбинкой нос, глубоко сидящие глаза и кустистые брови наводили на мысль, что Мухаммад Интизам, должно быть потомок одного из воинов Искандера Зулкарнайна» (113, 84). Это исторический факт реализован в портретной характеристике героя. В этом же романе приводится параллель с другим историческим героем. Для того, чтобы поднять патриотический дух командир обращается к воинам: «А считавшемуся непобедимым Искандеру Зулкарнайну согдиец *Спитамена* обломал рога» (113, 55). Представляется интересным последняя цитата, в которой второе имя более неизвестно, хотя некий намек сделан на историческую подсказку «согдиец». В таком случае требуется более детальный комментарий, если переводчику необходимо, чтобы читатель понял всю историческую глубину текста.

В романе Айбека «Священная кровь» использует имя великого грека как символа богатства и мощи его крепостей: «Большущие, издали заметные ворота. *Искандер Зулкарнайин* таких крепостей не строил» (70, 6).

В рассказе Х.Султана «В один прекрасный день» упоминание великого полководца дано в ироничном контексте, обыгрывая знаменитый шлем грека. Современный врач обращается к больному, у которого повязка на голове после операции напоминает шлем: «Ну, *Искандер-двурогий*. Как напси дела?» (144, 252).

В произведениях узбекской прозы множественны ссылки на ПИ, значимые для истории страны, но во многом неизвестны для читателя-инофона. Зачастую они используются как важный символ борьбы в определенное время, как провоцирующая параллель истории. Так в романе М.Гара, убежденный в великой освободительной идее, басмач Джура рассказывает у костра историю о «неукротимом Хашиме-ибн Хакиме, которого прозвали *Мукана* ...он поднял на борьбу с арабскими захватчиками людей в белых одеждах...» (84, 26). Его идея сражения с неверными звучит в контексте рассказа о подвигах Муканы. Использование ПИ всегда характеризует интеллектуальный, ментальный уровень героев, их оратор-

ское искусство, умение говорить ярко и образно. Поэтому басмач Джура помимо военных подвигов, характеризуется пристрастием к любимому поэту Фирдоуси, «рассказывал истории из «Шахнаме».

Как видно из предыдущих примеров, упоминание ПИ не предполагает выделение каких-то особых героев или ситуаций, в которых они были озвучены. В.В. Красных подчеркивает: «Национально-прецедентные феномены, известные любому среднему представителю того или иного национально-лингво-культурного сообщества и входят в национальную когнитивную базу» (28, 174). Поэтому их диапазон широк и охватывает всю панораму: от фольклорных персонажей до современных писателей и их произведения, значимые для узбека.

Знаковыми понятиями являются и мифологические фольклорные персонажи, судьба которых закрепляет идеальное понимание любви и жертвенности.

Так Айпарча, дочь Рамазанбая из романа Шукура Холмирзаева «Над пропастью», похищенная из родной Бухары и влюбленная в простого человека, оправдывает свое любовное безумие литературным примером: «Разве не полюбила дочь хакана Зухра простого каменотеса Тахира?» (166, 35). Ссылка идет на распространенную сказку об узбекских «Ромео и Джульетте» – Тахире и Зухре. В комедии Хамзы «Проделки Майсары» тетушка любовно называет влюбленных: «Здравствуйте, мои вечно влюбленные Тахир и Зухра» (129, 149). Эти герои узбекского фольклора, олицетворяющие вечную беззаветную любовь, встречаются во многих произведениях. Поэтому Юлчи и Гульнар из романа Айбека «Священная кровь» также образно именуют: «вы как Тахир и Зухра в сказке» (70, 204). Эта пара имен становится общепринятым именованием влюбленных. В повести Сайяра «Твой город – мой город» в многонациональном составе строителей бытует всем понятное определение: «Ваня и Василя – настоящие Тахир и Зухра» (140, 199).

Следует подчеркнуть, что определенные прецедентные имена имеют особое значение на их исторической родине.



Так, произведения, действия которых происходят в Бухаре, гораздо чаще упоминают имя Ибн-Сино (уроженца этого города). Это имя является настолько знаковым и уникальным, что становится точкой отсчета для гениальности и профессионализма. В романе Айбека «Навои» великий поэт отзывается о молодом ученом: «нисколько не сомневаюсь, что он будущий *Ибн-Сино*». В производственных романах И.Рахима, повествующего о жизни инженерно-технической интеллигенции, образованность и культурный уровень героев характеризует палитра имен: от Шекспира до Пушкина, от Марко Поло до Навои, а аптекаря в Бухаре, естественно, сравнивать с Авиценной.

Огромное количество раз в разных произведениях и контекстах вспоминается имена Ибн-Сины, Ал Хорезми, Улудбека. Причем, если в исторических романах об эпохе Улудбека эти имена вспоминаются и употребляются как интеллектуальный и научный уровень героев, то эти же имена становятся основой для сравнений в контексте современного произведения. Сарвар Азимов в повести «Звездокая» так рисует портрет своей героини Колдиргоч: «Брови, разрез век, строение лица – все было точно с чудесных миниатюр великого Бехзода» (66, 29). Имя великого каллиграфа и миниатюриста становится прецедентным во многих произведениях. Порой даже это имя как бы организует тональность всей картинке. Так, М.Дост рассказ «Галатепинцы» начинается так: «В чайхане Барата Кривого, куда пришел Ибадулла Махсум, было, как всегда, многолюдно. В тени и прохладе, под сенью огромных чинар и лип, посаженных самим Раимом Хайбаровым, каждый топчан представлял собой картину, достойную кисти *незабвенного Бехзада*. Все тут было и чинно и красиво – дастарханы цвета здоровой печени, тканые из шерсти верблюдов... веснушчато-румянные лепешки, без единой шербинки и трещинки чайники...» (91, 1).

Несомненно, что имя Алишера Навои и многочисленные цитаты из его произведений лидируют по частотности упоминания и разнообразному контексту. Во-первых, классик и просветитель А.Навои упоминается в почти каждом художе-

ственном тексте. Во-вторых, имена героев его произведения становятся столь многозначными, что авторы прибегают к ним, как к символам, так как они выражают определенный характер или является выразителем знаковой судьбы. Особая частотность употребления героев произведений А.Навои характеризует тексты «исторических» романов и произведений о современности. В романе Кадири «Минувшие дни» Кумуш пишет письмо своему неверному Атабеку: «Как Зулейха, потерявшая покой из-за страсти к Иосифу Прекрасному, как Лейли...» (98, 296). В повести Н.Кабула «Здравствуйте, горы», действие в которой происходит накануне войны 1941 года, колхозная девчонка с восхищением говорит Каракоз: «Мама говорит, что вы будете вторыми Юсуфом и Зулайхо, такими же легендарными влюбленными» (95, 109). Имена героев Навои входят в речевой обиход, создавая образное сравнение. В романе А.Якубова «Скорь белых лебедей» старый садовник Шавваз мечтательно вспоминает о молодости, о периоде ухаживания за будущей женой: «Даже не глядела на нас, бедных Меджнунов» (173, 58). Так, в романе И.Рахима «Судьба» образ влюбленного и беспутного Ахмеда, автор заключает в сравнении: «отпустил волосы, как Меджнун, усы, похожие на хвост ящерицы» (137, 183). В этом сравнении заложен, во-первых, визуальный ряд. Известно, что Меджнун странствует по пустыне длительное время, обрастая волосами. Хвостик у ящерицы – тонкий и серо-коричневый. Во-вторых, проводится параллель между традиционным влюбленным безнадежно героем и Ахмедом. Как уже было отмечено, упоминание прецедентного имени не есть только акцент на высокое интеллектуальное развитие героя. В повести Насыра Фазылова «Домбра старого Суюма» полуграмотный чабан не просто поет на стихи великого поэта, но и зашивает слова Навои в талисман на шею сыну Кендже.

В повести Удлубека Хамдама «Одиночество» герой-интеллектуал, но тем не менее, рассуждая о любви, обращается к известному истоку: «Как влюбленный Меджнун, любующийся своей Лейлой, я ласкал это дерево взглядом...» (160, 31). Создавая «поток сознания», подчеркивая творческие, интеллекту-

альные искания героя, автор еще раз обращается к прецедентному имени: «Тебе, о мое бедное сердце, не под силу стать *Меджнуном*, чтобы «скитаться по пустыне любви», да и нет у тебя убежденности в том, что и ее сердце захочет стать «безумным» и последовать за тобой в этих скитаниях» (160, 36). Эта цитата (переводчики О. Григорьева и З. Касымова) предельно емкая. Понятно, как свободно героиня обращается к тексту А. Навои, отталкиваясь от него и проецируя на собственные проблемы. В данном случае прецедентное имя превращается в прецедентный сюжет собственного любовного сценария. Обращение к прецедентным именам в данной повести У. Хамдама освещает еще одну сторону вопроса. Герой «Одиночества» – узбек XX века, человек широкого кругозора, для которого упоминание авторитетного имени не повод подчеркнуть свою образованность, а естественный ход мысли (тем более, что форма повествования – «поток сознания»). Поэтому кажущаяся «несовместимость» – есть показатель современной масштабной образованности: «Это не только слова *Бабура* или *Кафки*, это вопль моего собственного сердца» (160, 94).

В повести У. Умарбекова «Встреча» упоминаются имена Бабура и его истории побега в Кабул (что отражает интеллектуальный уровень героев), является как бы вставными рассказами: «В Кабуле, у могилы Бабура, Аппанбай сам читал *Коран*» (155, 202).

Как уже отмечалось, использование ПИ в художественных произведениях не дозирует охватом только сугубо интеллектуальных героев. ПИ становится прецедентным из-за своего широкого распространения и «демонстрации» популярности обращения к нему. Стоит подчеркнуть наличие художественных текстов, сюжетно ориентированных на особое прочтение, к примеру, творчества Навои. Во-первых, естественно, что роман Айбека «Навои» насыщен ПИ. Это окружение самого поэта (Наккаш, Бехзод, Джами) и его уровень образованности: «От этических учений Сократа, Аристотеля разговор легко переходил ко взглядам Ибн-Сины на медицину или к астрологическим таблицам Улугбека». Палитра литературных пристрастий Навои – вне времени и национальности по-

эта: от азербайджанца Низами до турка Челеби, от Фирдоуси до Хосрова, от Омара Хайяма до Джами и Лютфи. В рамках романа множество литературоведческих понятий, связанных с восточной лирикой: тарих, масневи, газель, муамма. Поскольку каждый из терминов объяснен в связи с деятельностью Навои-поэта, в практической связке с его лирикой, то все это становится полезной информацией об узбекской поэзии.

Такой же насыщенный ПИ роман П.Кадырова «Бабур», повествующем как о Бабуре-правителе, так и о Бабуре-поэте, создателя мемуаров «Бабар-наме». Как правителя Бабура сравнивают с традиционными героями, помимо прямых аналогий с Великим Тимуром. Сын-подросток, умный Хамаюн с восхищением признается отцу: «Наверно, ни Рустам, ни Сухроб, ни Алпамыш не бились так много с врагами, как вы» (100, 338). Переводчик Ю.Суровцев делает краткий комментарий, что правомерно для адекватного восприятия читателя-инофона.

В контексте этого романа значимость произведений Навои и его личности для Бабура приобретает особый смысл: как учителя, как недостижимый литературный образец. Исторически достоверно, что великий Навои ответил на письма молодого мирзы Бабура, оценивая его опусы: «Служить кто добру готов – и в себе Человека узнает... Так он закончил в одну из ночей стихи и письмо к Навои» (122, 189) или «Великий Мир Алишер, ожидая от нас достойных дел, прислал нам послание» (100, 182). В тексте романа встречаются имена многочисленных поэтов – современников Бабура (М.Салиха, Биноий, Васифи, Хондамира), что придает еще один оттенок исторической достоверности повествования. Бабур восхищается великим талантом Алишера Навои «открывать и направлять одаренных». Так в тексте романа возникают вставные «рассказы» о каллиграфе Султане Али Машхади, художнике Камаллидине Бехзоде и т.д. П.Кадыров подчеркивает значимость для просвещенного узбекского мира всех произведений Алишера Навои, что абсолютно не является инородным в ткани повествования романа (рассказ о высокой награде от Хусейна Байкары за «Хамсу» Навои: «За великую «Хамсу», написанную по-нашему, по-тюркски, да буду я всегда поводом урем вашего коня» (100,

252). Упоминаются в романе и многие герои Навои, как знаковые, символические характеры. Так, сестра правителя Ханзода беседует с влюбленным в нее зодчим Фазлиддином: «Если бы спросить меня, то достоин вас только Фархад.

– Почему именно Фархад?» (100, 119). Фархад – зодчий, строитель, претворял идею творческого и благородного труда. Поэтому в подобном признании зашифровано и высокая оценка труда Фазлиддина, и намек на чувства.

В повести Н.Фазылова «В родном Каракали» старый учитель сетует на недостаток образования, когда дети не получают глубоких знаний, а ограничиваются биографической информацией. Он негодует на неучей, которые не желают работать с произведениями великих поэтов: «Неужто, например, Навои не отличается от Лутфи, Дурббек от Саккаки, Муками от Фурката?» (158, 146). Учитель перечисляет ПИ для узбекской культуры вплоть до XX века, то есть глубокое знание их творчества есть показатель интеллектуального уровня нормального человека. В этой же повести приводится рассказ о солдате, пришедшем с фронта и умеющим «петь» дастаны: «Тахир и Зухра», «Алпамыш», «Раушан» (158, 180).

В произведениях о современности по-прежнему имя Алишера Навои остается приоритетным для узбекской культуры. Герои цитируют его произведения, широко используя особенности характера и таланты персонажей. В рассказе С.Мухамедова «И в снах мелодии Джангоха» приведены два ПИ для традиционной и современной узбекской культуры. Цитируются слова писателя Айбека: «Грамотный человек... по жизни шагает, подобно легендарному Фархаду» (122, 47).

Но XX век дает и новые имена, которые «на слуху». В этом плане интересно проследить за перечнем и частотностью употребления ПИ в сборнике Хайриддина Султана «364 дня», изданного в Ташкенте в 2013 году. Автор показывает разнообразие национального мира в предметной изобразительности и соблюдении речевого ритуала. В рассказе этого сборника «Три саженца хурмы» звучит такая аналогия с прецедентными текстом Гафура Гуляма и фильмом: «Вы как тот озорник из фильма» (149, 105). В рассказе «Пластинка» о мо-

лодых интеллектуалах упоминается альбом художника Чингиза Ахмарова «Восточные образы», в которых изображены «Фархад-богатырь и Ширин на коне». Старый патефон имеет интеллектуальное богатство 70-х годов XX века: «песни Хафиза в исполнении Муллы Туйчи, симфонии Бетховена, Батыра Закирова и Берты Давидовой». Автор упоминает знаковых певцов, исполняющих национальную классику – шашмакеры (бухарско еврейских певцов Мулло Туйчи и Берту Давидову). Сочетаемость национальной и европейской классики – есть интеллектуальный уровень героев. Тем более, что на пластинке есть и отрывки из «Тихого Дона» Шолохова. В данном сборнике выделим особо рассказ «В один прекрасный день». Это нехитрое повествование, рассказанное от имени Султана Мурадова, который учился в Черкассах (Украина) и бережно хранит встречу с великим узбекским певцом Батыром Закировым. Молодые люди образованы («Как сказал бессмертный Хафиз»), ироничны и артистичны. Султан и его племянники легко «подкалывают друг друга в общении», используя прецедентный текст: «Молчи, деревня. Воспитанник ичкари!

– Ассалом аллейкум, достопочтимый мингбаши (То были слова из пьесы Хамзы «Бай и батрак») (144, 212). Также легко вспоминаются героями стихи современного поэта А.Арипова.

В рассказе выведен в качестве героя Назым Кадыров, поющий «на узбекском, индийском, французском, ... «Арабское танго» (рецептуар легко узнаваемого популярного певца Батыра Закирова – авторы). Посещение певца и разговор насыщен упоминаниями произведений А.Навои, его произведения «Возлюбленных сердец», немаловажной деталью для характеристики героя является наличие в его библиотеке «Словаря произведений Навои». Значимость национальной культуры выражена в признаниях певца: «Я должен петь из Физули, Навои, Машраба» (144, 226). Можно отметить, что использование ПИ есть распространенный прием характеристики персонажей, а частотность употребления характеризует культурный уровень, разнообразие контекста употребления. К примеру, в повести У. Умарбекова «Встреча» упоминаются имена Бабура и его истории. Воспоминание об отце усили-



ваается цитатой великого просветителя: «Отец верил в силу знания и часто вспоминал слова мудрого Фитрата: «Развитие каждой нации начинается с просвещения» (155, 173), а также упоминается книга для чтения Хамзы (как один из первых учебников). Интеллектуальный уровень героев романа «Чаткальский тигр» проявляется в знании драматургии XX века: пьесы Бехбуди «Отцеубийцы». Примечательно, что для современного читателя прецедентным станет известная книга А.Кадири «Минувшие дни», достаточно трагическая история любви Атабека и Кумуш. В рассказе Х.Султана «Опусти палец в соленую воду» есть фраза: «Такая трогательная, лучше даже, чем «Минувшие дни» (148, 19). Естественно, что определить весь материк ПИ в узбекской культуре невозможно. Авторы только наметили основную тенденцию к упоминанию.

В этом же плане интересны прецедентные цитаты или имена коранического толка. Было уже отмечено, что героями даже на уровне механического воспроизводятся знаковые жесты после обеда или окончания важного дела. Исторические произведения насыщены подобными ритуалами, молитвами, что соответствует национальности и ментальности героев. Так, исторический роман Айбека «Навои» невозможно себе представить без пластичного вкрапления «религиозного» даже в повседневной жизни: «...старейший из присутствующих прочитал молитву *фатиху*». Подчеркнем, что переводчик М.Салье оставляет в произведении «лингвоспецифические» слова с небольшим и внятным комментарием, что не перегружает текст романа: «Держитесь за полы моего халата, и я вас переведу даже через Сират». Айбек, естественно в ткань исторического повествования вплетает понятия, требующие современному читателю-инофону разъяснения. М.Салье лишь вносит краткий комментарий, не нарушая логики повествования: «Джами болел... Друзья, окружив больного устроили *зикр* – особый вид молитвы дервишей, состоящей в многократном повторении молитвенной формулы».

В рамках романа множество литературоведческих понятий, связанных с восточной лирикой: тарих, масневи, газель, муамма. Поскольку каждый из терминов объяснен в связи с

деятельностью Навои-поэта, в практической связке с его лирикой, то все это становится полезной информацией об узбекской поэзии.

Мусульманская святыня Мекка становится важной в создании такого типа контекста. В романе Д.Абдуллаханова «Родня» отец подчеркивает сыну важность такого громкого понятия как «малая родина», подкрепляя мудростью: «Родная земля, говорили старики, даже из Мекки позовет» (65, 151). В повести Г.Гуляма «Озорник» есть множество говорящих деталей, которые подчеркивают именно национальный менталитет. Ребята, может быть, даже несознательно, но уверенно действуют по ритуалу: «Мы повторили клятву, оборотившись в сторону Мекки» (86, 195). Мекка – становится самым значимым и ценным в пространстве всего мусульманского мира, то есть точкой отсчета. Поэтому Г.Гулям приводит и пословицу: «Говорят, воробей, отведавший ташкентского проса, из самой Мекки обратно прилетит» (86, 250). Иногда, в современных произведениях, когда герои молодые интеллектуалы или представители инженерно-технической интеллигенции, упоминания коранических имен происходит в ироническом контексте. В повести Сайяра «Твой город – мой город» возможен такой диалог среди друзей: «Что будем пить?

– Если нет воды Земзем, тогда коньяк» (140, 262).

Переводчик С.Шевелев комментирует: «Земзем – вода из колодца у храма Каабы». Отметим, что такая вольная трактовка термина дает многое. Это лингвостилистическая характеристика Языковой Личности, характеристика исторического времени. Подобные культуроспецифические слова создают особую ментальность героев. В рассказе Э.Насырова «Премного благодарен» доцент Хашим Ахрори боится предстоящего заседания кафедры из-за своего возраста и отсутствия материального подтверждения его научной деятельности. Поэтому автор создает элементы его внутреннего монолога: «Уж если он благополучно одолеет этот «пулисорот» (мост из волоска, проходя через который все смертные попадают в рай или ад)» (127, 14). В рассказе Х.Султана «В один прекрасный день» увлеченность Султана наукой и учебой автор усиливает корани-

ческой значимостью: «Ради института Султан готов был идти хоть до *Кухи-Кафа*» (Мифическая гора-авторы) (144, 261).

В исторических повествованиях, естественно, коранические имена встречаются часто и в прямом контексте. В романе Айбека «Навои» в контексте беседы пластично влетает такая информация: «Биби Фатима – дочь пророка, которая в день воскресенья поведет всех женщин в рай». Автор уточняет: «Фатима – дочь пророка Мухаммеда, была женой четвертого халифа Али». В повести Г.Гуляма «Озорник» почти анекдотическая сценка, когда мальчик положил яйцо по тибетейку, а кусок масла за пазуху, вынужден помогать матери на кухне. Жар растопил масло и оно потекло по штанам, вызывает у матери неподдельное негодование святотатством: «Обмочился у очага в священном месте, что служило еще Святой Фатиме» (86, 176). В романе А.Мухтара «Чинара» имена святых интересно трансформируются: «Стюардессы... в коротких платьях из маргиланского атласа, они *точно Фатима и Зухра* сошли на эту землю...» (124, 91). Во-первых, самолет находится между небом и землей, поэтому всплывают такие ассоциации. Во-вторых, подчеркивается неземная красота и грация девушек. Вновь подчеркнем, что лишь указана проблема в нескольких примерах.

## 2.5. Время и пространство

Универсальными категориями культуры являются категории: пространство, время, судьба, право, богатство, совесть, труд и т.д. В.И.Маслова подчеркивает: «Они отражают специфику существования системы ценностей и задают образцы социального поведения и восприятия мира. Это своеобразная *система координат*, которая формирует Языковую личность» (37, 112). Время и Пространство являются универсальными концептами культуры, а также сугубо национальными, если подчеркивать восприятие их определенной национальной личностью.

В.Л.Каганский работает над весьма перспективными исследованиями «Культура и ландшафт», «Культура, пространство, ландшафт» поэтому его замечания ценны: «Всякое земное пространство, жизненная среда достаточно большой (са-

мосохраняющейся группы людей) – культурный ландшафт, если это пространство одновременно цельно и дифференцировано. А группа освоила это пространство утилитарно, семантически и символически» (18, 24). В.Л.Каганский считает, что «ландшафт подобен культуре» и «Культура отражается в зеркале пространства, не замечая этого или не задумываясь о качестве зеркала» (18, 16). Это действительно так. Остановимся на метафорическом восприятии национального пространства, которое характерно для узбекской культуры. В повести С.Азимова «Звездоокая» дается поэтическое восприятие Ферганы: «...коль представить себе Ферганскую долину прелестной красавицей, то Шахимардан якобы родинка над ее изящными, как листья розы, губами» (66, 14). Этот образ далек от характеристики реального пространства (с уточнением географическими и топографическими), но он отражает национальное представление о нежном, изысканном, бесконечно красивом и недостижимом облике. В повести «Радуга» тот же автор создает поэтический образ, в реальной жизни невозможный, так как реки находятся на большом расстоянии друг от друга: «Когда Сырдарья и Амударья хотят соединиться, они перекидывают между собой радугу» (68, 42). Уже отмечался поэтический облик Бухары в сравнении с плодом в романе А.Устименко «Путешествующие в золотом мираже». С.Азимов в повести «Осенние листья» дает ассоциативное сравнение: «Бухара предстала передо мной в расцвете сил, по-юношески крепкой, искусной, как золотошвей» (67, 55). Такое сравнение многофункционально и объемно. Бухара славится своими мастерицами по изготовлению национальных халатов с вышитыми очень насыщенными золотыми узорами и такими же тюрбетейками. Бухара славится и ювелирными изделиями. Поэтому возникает подобное сравнение, отражающее авторскую позитивную модальность. Можно отметить восточную велеречивость С.Азимова и в такой характеристике: «И золотой Хорезм подобный плодоносящей Аму» (67, 60).

Узбекистан – страна богатая своими ландшафтами, многообразная и многоуровневая(горы, степи, пустыни, оазисы), что

почти в каждом произведении дается «реалистическая» картина местности (Сурхандарья и Бухара, Самарканд и Марджанбулак, Нурата и Галатепе и т.д.). Поэтому писатели закрепляют разнообразие пейзажа, создавая неповторимую картину регионов с их флорой, подкрепляя все цветом, запахом цветения трав и деревьев в различные сезоны. М.Тагай в повести «Сумерки, когда заржал конь» вписывает своего героя в границы Сурхандарьинской области с четкими топографическими указаниями: Байсун, Юрчи, Обокли, Иргали, Каратау, Денау. Мимходом, но подчеркивает специфику именно этого региона: «Вода в арыке мутная. Вся в красной глине» (120, 35) – Сурхандарья – Красная река. В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» продолжен рисунок Сурхандарьи: «Летят, словно наши скакуны на улаке, шоколадные воды Сурхана, золотыми свечами отливали статные камышинки, еще не успевшие...» (90, 105).

Г.Гулям в повести «Нетай» создает образ энергичного водного движения, соединяя поэтическое с реальностью: «Живые, как ртуть, горные потоки устремляются через Чаткал. Спешат в объятия круглолицей красавицы далеких киргизских степей – Арала» (85, 310).

К примеру, все, что связано с пространством Бухары, жарким климатом, цветом окружающих ее пустынь, знаковых топографических понятий, выражено в сравнениях в романе Ибрагима Рахима «Судьба». Автор рисует пустыню короткой весной, когда мгновенно и масштабно расцветают маки: «Пустыня на рассвете пунцовеет, словно ее всю устлали туркменскими коврами» (137, 360). Подчеркнем, что сравнение ассоциативно и активно работает на создание образа. Во-первых, по цвету (красно-зеленая гамма) соответствует именно яркости туркменских ковров. Маки – невысокие растения, поэтому возникает ощущение ковра. Во-вторых, Туркмения территориально близка с Бухарой, поэтому сравнение правомочно. В Бухаре есть знаменитый Ляби Хауз, окруженный вековыми тузовыми деревьями. И.Рахим создал точную временную картину, когда отцветает тузовник и огромное количество цветов легкий ветер (Ляби Хауз как бы окружен со всех сторон строениями – автору) несет их на поверхность водоема. Это пе-

кий символ древности города и ее бренд: «Кажется, что воды Ляби-хауза покрыты желтой цвелью столетий. Это ягоды туютовника толстым слоем легли на воду» (137, 105). По произведениям узбекских авторов можно создать красочный атлас пейзажей, с измененной палитрой разных сезонов, наполненных звуками, запахами, разными темпами движения арыков и рек, освещенностью гор в сочетании с темным небом и т.д.

Но нас более интересует вопрос – существование и воссоздание национального Пространства и Времени в восприятии героя.

В.А. Маслова ссылается на слова исследователя А.Я. Гуревич, назвавшего эти категории «системой координат», при помощи которых люди, принадлежащие к той или иной культуре, воспринимают мир и создают его» (37, 113). В.В.Красных называет раздел своего исследования «Свой» среди «чужих»: миф и реальность?» точно и броско «Коды культуры и эталоны русского мира», в котором пишет о феномене русского культурного пространства и о фиксации основных его фрагментов в языке. Исследователь указывает на наличие базовых кодов, подчеркивая приоритет соматического: «Человек начал постигать окружающий мир с познания самого себя... 1) соматический (телесный), 2) пространственный, 3) временной, 4) предметный, 5) биоморфный, 6) духовный» (28, 298). Действительно, Человек познает окружающий мир во времени и пространстве, воспринимает события своей или чужой жизни во «временной оси» относительно друг друга. Человек выстраивает Пространство от границ своего тела, очевидно, учитываются допустимые ментальные параметры «Личного пространства». Достаточно привести фразу из романа И.Рахима «Судьба», в которой герой любит карту звездной ночи в пустыне под Бухарой и радостно восклицает: «В ночи легко отыщешь любую звезду и все небо точно собственная тубетейка на твоей голове» (137, 135). Во фразе отчетливо проявляется ментальность говорящего и образная картина ночи: когда Человек один пребывает в восторженном состоянии духа и перед ним раскрывается карта неба с предельно крупными и как бы близкими звездами. Этот восторг героя писатель усилил для



читателя ассоциативно: формой тибетейки, обыденностью ее назначения, и в то же время нерасторжимой близостью с человеком. В повести Хамида Гуляма «Степные фиалки» также создается ощущение национального *параметрирования*. Речь идет об огромных стенах, высоту которых так оценивает национальный герой: «Они так высоко стоят, что, когда смотришь на них, *тибетейка с головы падает*» (88, 276).

Национальный характер, ментальность, социальная закреплённость проявляется в способе существования человека в определенном пространстве и в потоке времени. Узбекская соборная ментальность проявляется в освоении пространства – дом, сад, гузар – махалля. Все эти места ассоциируются с понятием «Свои – близкие». Пространства дома, сада тоже национально маркированы. Личность должна рассматриваться в перспективе культурной традиции народа, что и происходит в произведениях узбекской прозы.

Современная наука не обходит своим вниманием данные философские понятия. В.И.Тхорик и Н.Ю.Фанян называют главу в своей книге «Измерения Человека ориентирующегося» – Пространство, время, этика» и указывают: «Особый интерес вызывают работы, выполненные в целях изучения пространства в культурных контекстах...Физическое пространство проникает в душу» (54, 71). Данные авторы работают с определением И.Т.Касавина «человек *ориентирующийся*», которое во многом дает представление о ментальности, национальной закреплённости и социальном статусе героя. Восприятие пространства и времени человеком порождает у ученых множество продуктивных подходов. К примеру: «Исследования В.Г.Гака и И.М.Кобозевой проведены в русле определения пространственных отношений. Изучение пространства ведется в целях его *параметрирования*» (54, 66). Герои узбекской литературы живут в свое историческое время, поэтому авторы усиливают эту закреплённость через топографические названия тех лет и особое восприятие времени. Если в исторических романах время и пространство «измеряется», воспринимается через понятные и принятые параметры, то они уже невозможны в других ситуациях и с современными героями

узбекской литературы. С.П. Бородин в трилогии «Звезды над Самаркандом» создает плотное ощущение национального мира в каждой подчеркнутой детали. Самарканд представлен в реальной топографии садов и дворцов, соотносенных с конкретным временем строительства памятников (возведения Биби-Ханым около рисового базара, лавки гадалщиков около Шах-и-Зинды), вектора дорог (на Бухару или Карши) и походов Владыки. Историзм повествования усилен ориентиром времени, который подчеркивает весь комплекс ментальности (ритуалы мусульманского мира и отсчет времени): «Прежде чем мусульмане *опустились на первую молитву*, Аяр уже поднялся в седло» (28, 44). В том же плане звучит известие о гибели гонцов: «Одного отсюда недалеко, едва ли до второй молитвы успел проскакать» (78, 110). Стоит подчеркнуть еще один пример восприятия пространства и его параметризации в исторической трилогии С.Бородина. Маленький Улутбек путешествует с дедом в его обозе по Азербайджану. Автор фиксирует взгляд героя с лошади, сверху на поля, расположенные в низине. Сравнение чисто национальное, ментальное, предельно яркое: «Улутбек, любуясь, оглядывал небольшие, как молитвенные коврики, поля» (78, 15).

В романе П.Кадырова «Бабур» Время и пространство столь же «пропущены» через ментальное восприятие героев. И хотя книга издана для всесоюзного читателя, переводчик Ю.Суровцев сохраняет национальный термин сначала в сноске: «Любой мусульманин обязан соблюдать пост: и шах, и слуга одинаково внимают сурнаю и барабану, возвещающих о том, что наступает *сахарлик*» (100, 20). Сахарлик – предрасветная трапеза в дни поста. В дальнейшем повествовании это национальное указание на время подчеркивает ментальность героев, как бы вписывая их в общую картину национального мира: «Неприятельское войско двинулось вперед после *сахарлика*» (100, 56). В этом романе автор создает точные топографические ориентиры исторического Самарканда и его окрестностей с позиции военных набегов: «...пять тысяч нукеров Шейбани-хана быстро начали проходить через ворота *Чорраха*. В то же самое время через другие ворота *Сухангарон*, с противо-

положной стороны Чорраха, бежали сотни людей» (100, 164). С.П.Бородин воспроизводит и пространственное понятие, связанные с пробегом тренированной лошади и кишлачного ослика. Так гончар, отец Шади Мульк угощает Халиль Султана особым сортом дыни, привезенным из Черной степи. И когда царевич удивляется: «До Черной степи *три дня пути*», мастер парирует: «Вам на арабском *коне три дня*, а земледелец на осле везет эти дыни отсюда *неделю*» (78, 180).

Человек на коне – также является мерилom пространства, высоты, ширины, масштабности. Достаточно Мирмухсину в романе «Ходжентская крепость» указать: «...воды Аксув разливаются вширь и вода достигает коню до брюха», чтобы был понятен уровень воды и возможность переправы.

Всякий литературный текст являет собой национальную картину (модель) мира, в которой все события «преломляются» через восприятие героя или «организуемые» им, подчеркивают его ментальность. Герой живет в потоке Времени, которое он изменить не в силах, и закрепленного национального пространства, которое его окружает. Вот этот малый круг личного пространства Герой обустроивает, исходя из собственного понимания красоты, удобства, рационального использования и творит его (что будет отмечено в соответствующем разделе о повести М.Доста «Мустафа» – авторы).

Национальное восприятие Пространства достаточно специфическое для читателя-инофона. В рассказе М.Шарифа «Отчина» рассказывается о строителях водохранилища, которые «вбивали железные колышки там, где *барана бы никто не привязал никогда*» (169, 61). Это определение не требует комментария для национальной ментальности. В сравнение есть четкое указание на то, что данное пространство есть «гибкое место» для животноводства, так как трава не растет, поэтому никто не возражает для его использования под другие цели.

В романе Айбека «Священная кровь» историческое время передается «предметно-образно». Герои указывают такой ориентир в пространстве: «Далеко ли до Той-Кайрагача?

– Порядочно. Первый *сузар* за мостом» (70, 4). Но известно, что восприятие пространства соразмерно с человеком, поэто-

му в данном романе возможно следующее: «Под высокими, уходящими вдаль сводами (виноградника) могла свободно пройти кокандская арба (70, 22). Достаточно представить себе такое соотношение, чтобы ощутить и восприятие героя и пространство. Кокандская арба была на высоких колесах, то есть пространство дается через восприятие человека, знающего этот факт, сидящего на арбе и обзеревающего окружающий мир именно с таких высот. К восприятию пространства следует отнести и восприятие определенных размеров. Человек отталкивается от привычного ориентира, оперирует в быту не сантиметрами, что, естественно, характеризует его статус и ментальность. В повести Парда Турсуна «Учитель», рассказывающей о 20-х годах XX век, возможен подобный диалог между дехканами: «Какой он трактор? Большой? С лошадь или быка?»

– А, значит, с верблюда» (153, 251).

При помощи специфического восприятия таких категорий (Времени и Пространства), авторы создают образ исторически закрепленного персонажа, с ясно выраженной ментальностью. В.В.Красных в указанном исследовании отмечает: «Временной код культуры фиксирует членение временной оси, отражает движение человека по временной оси, кодирует бытие человека в материальном и нематериальном мире, проявляется (в том числе) в отношении человека ко времени» (28, 303).

В романе С.Айни «Рабь» интересен диалог между джадидами и пастухом: «Через сколько часов мы доберемся до Джизака?»

– А я ваших часов-масов не понимаю. Одно скажу: если в полночь выедем, завтра я вас выведу из владений эмира и приведу на землю большевиков» (71, 193). Пастух измеряет пространство вокруг себя как бы своими шагами, поэтому хронотоп в данном случае, пропущен через опыт «человека идущего», а не «человека едущего».

Поскольку национальная картина мира всегда антропоцентрична, то в произведениях можно увидеть иллюстрацию особого восприятия временных и пространственных закономерностей, увиденных глазами определенного героя.

Адыл Якубов в романе «Скорбь белых лебедей» рассказывает о колхозниках 80-х годов XX века. Старый Шавваз всю свою трудовую жизнь прожил с деревьями в саду, поэтому его пространство моделируется по-особенному: «Солнце, уже поднявшееся с *тополиный рост*». Жителю города такое восприятие недоступно. Также смоделированы и размеры гигантских труб для строительства Чарвакской ГЭС с позиции простого колхозника в романе Мирмухсина «Чаткальский тигр»: «...широченные трубы. В каждую из них, пожалуй, *можно въехать верхом на осле*» (114, 65). Эти параметры понятны всем, гораздо образнее и в то же время конкретнее, чем метраж диаметра.

Восприятие Времени и Пространства героями, в основном жителями кишлаков, связано с циклом полевых работ, с цветением урюка, хлопка или созревания конкретных овощных культур.

Время также параметризуется предметно-образно, по циклу сельскохозяйственных работ. В романе С.Айни «Рабы» Некадам мечтает о свободе: «Двенадцать лет назад, в ту пору, когда *поспевал виноград*, наш хозяин ходил к судье и дал расписание, что через двенадцать лет нас освободит» (71, 98).

В повести Г.Гуляма «Нетай» даже длительный период времени вполне объясним сельскохозяйственными параметрами: «Четырежды успели созреть дыни, четырежды поле, поглотив хлопковые семечки, вернули их хлопковым цветом» (85, 325). В рассказе А.Каххара «Сияющие вершины», для героев колхозников возможен и такой отсчет времени: «А мать все болела и болела, смогла подняться на ноги лишь *к созреванию дынь*» (104, 251). В повести Н.Фазылова «В родном Каркарали» есть такое же характерное для ментальности и восприятия бывшего кишлачного жителя летоисчисление: «С тех пор двадцать *раз* *поспели дыни*» (158, 254).

Но даже в романах о современности можно проследить такой отсчет времени. Так, в романе «Судьба» И.Рахим приводит диалог между жителями Бухары и газопроводчиками: «Когда дадите нам газ?»

Бардаш: *Из айвы варенье уже будете варить на газе*» (137, 307). Автор подчеркивает, что его герой-инженер разговари-

вает не с начальством, которое требует конкретики в датах и сроках, а с женщинами, поэтому время определено понятное для домохозяйки из Узбекистана. Ментальность позволяет воспринимать течение календарного времени традиционно, в рамках сезонного созревания плодов или полевых работ. В повести Х. Султана «Адаш-караван» есть указание на понятные временные сроки: «Свадьбу назначили на весну – *время цветения урюка*» (143, 286). Поскольку Адаш-караван живет в таком особом национальном пространстве, подчиненный особому ритму жизни, общению со знакомыми предметами. Художественная логика создания национального характера позволяет Х.Султану сделать так, что почти абсурдное определение времени звучит в устах Адаша-каравана естественно: «Прошло время, равное *закипанию воды для чая*» (143, 270). Такая приблизительность для других, но не для носителя национального миропонимания демонстрируется в повести «В один прекрасный день» того же автора. Врач отвечает на вопрос пациента о сроках выписки: «*Когда зацветет миндаль, отпустим домой*» (144, 263). Вряд ли, подобная сценка в больнице предполагает разговор в таком романтическом ключе для коммуникантов другой ментальности. И вряд ли, человек незнакомый с таким «точным указанием» поймет, когда это случится. Г.Гачев, подчеркивая приоритетное представление о «целостности культуры и ее связях с историей общества и жизнью личности» в главе «Образы Пространства и Времени», шипит: «И когда живешь натурально, вросши в природу и ее календарь, не время, а бесконечный круговорот чувствуешь: перемены и возвращения» (11, 33).

В соответствующем разделе, посвященном концепту «Плов», было указано, что время приготовления этого блюда строго маркировано, имеет точные координаты. И.Рахим в романе «Хилола» неоднократно обращается к такому национальному пониманию отрезка времени: «Прошло время достаточное, *чтобы приготовить плов*» (138, 79). Также подчеркивается скорость передвижения на самолете в рамках национального отсчета времени, хотя и гиперболитично: «...может вылететь на ТУ-104. Пока у вас сварится плов, он уже будет в



## Узбекский культурный сценарий

Москве» (138, 76). То есть национальный концепт ПЛОВ организует пространственно-временное ощущение узбека.

В данном разделе невозможно обойтись без интересного и сложного воззрения на данную проблему П.А.Флоренского в его книге «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», созданной еще в 20-е годы XX века. Философ ставит проблему, как универсальную для искусства и математики, выходя на важность предметной характеристики Пространства: «Свойства действительности распределяются между *пространством и вещами*... Иначе говоря, опираясь при отношении к действительности преимущественно на пространство, и на него возлагая тяжесть построения действительности, сознание движется в сторону художественного мировосприятия» (59,18). В романе Т.Пулатова «Жизнеописание строптивного бухарца» создается ощущение Времени, сопряженного с традиционными забавами: «...люди собирались еще раз или два - весной, в дни *«молодого ветра»* и осенью, в *«проводы ветра»*, чтобы пускать змеев. В небе плыли сотни змеев разных цветов, с тремя углами, шестиугольные, шевеля хвостами и радуя мальчиков» (135, 96). Детские игры также являются национальной маркировкой времени. Отметим, что данный раздел является лишь «контурной картой», микроскопическим пунктиром исследования Хронотопа в произведениях узбекской литературы. Как уже не раз отмечалось, только при анализе целостного текста можно проследить по-настоящему глубокое понимание национального героя национального пространства, в котором он живет, выстаивает вокруг себя сообразно статусу, ментальности и т.д.

### 2.6. Менталитет

Все, что касается понятия «культурный сценарий», сегодня наполняется важными уточнениями векторов различных направлений знания. Как уже было отмечено, каждая отрасль филологической науки развивает, добавляет некий аспект понятиям и терминам. В.В.Красных в исследовании «Осно-

## ГЛАВА 2. Индикаторы национальной культуры

вы психолингвистаки и теории коммуникации» определила круг вопросов, интересных психолингвистике, но, на наш взгляд, и выявила параметры культурного сценария: «невербальные компоненты коммуникации, соотношение феноменов «язык-человек-общество», феномен языковой личности, образ-картина мира, этнокультурная специфика коммуникации» (28, 14).

Работа над культурным узбекским сценарием предполагает уточнение и принятие определения «варианта» такого общепринятого термина как «национальный менталитет», «который прочно занял едва ли не самое почетное место на страницах исследований культурологов, этнологов, этнопсихологов и представителей целого ряда смежных дисциплин» (28, 53).

Следует уточнить, что в современных науках подразумевается под «менталитетом». Интересно проследить, как уточняется это понятие в исследованиях различных авторов. В.В.Веселова в статье «Менталитет американского общества и гуманистическая парадигма образования и воспитания» пишет: «В самом общем виде *менталитет* может быть представлен как некая характерная для данной культуры специфика психической жизни представляющих ее людей, детерминированная экономическими и политическими условиями в историческом аспекте» (8, 91). Выделим важные базовые составляющие данного понятия: верования, знания, представления, духовно-нравственные законы данного лингвокультурного сообщества.

О.Г.Усенко подчеркивает многообразие толкования этого термина и создает достаточно образную, а потому и многофункциональную трактовку: «В образном виде *менталитет* можно представить строительной конструкцией, *фундамент* которой - сфера «коллективного бессознательного», а крыша - уровень самосознания индивида. Структуру менталитета образует «картина мира» и «кодекс поведения». Поле их пересечений, очевидно, и есть то, что называется «парадигмой сознания» (56, 3). Расшифровка составляющих данного понятия включает в себя «установки, лежащие в основе концепции

мирознания и представления о том, что есть ценность и соответствующий набор «ценностных образцов... априорные представления об истине... стереотипы мышления, семиотика поведения мышления, шаблоны оценки... этикет, одежда, мимика» (56, 4–7). Естественно, что в работах многочисленных исследователей термин «менталитет» уточняется и углубляется. Выберем из множества те, которые приближаются в своем сути к законам «культурного сценария». В.А. Маслова в своем учебном пособии «Лингвокультурология» не только делает обзор различных толкований этому понятию, но и суммирует: «Ментальность – это мирозерцаний в категориях и формах родного языка, которые соединяют в себе интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях» (37, 48). Принимая это определение, подчеркнем продуктивность включения «национального характера», так как именно в художественном тексте ментальность ощутима в поведенческом рисунке и лингвостилистической самохарактеристике героя. Далее В.А. Маслова пишет: «как показывает анализ научной литературы, под менталитетом понимают некоторую глубинную структуру сознания, зависящую от социокультурных, языковых, географических и других факторов» (37, 49). А поскольку в пособии выстраивается логический комплекс взаимосвязанных и взаимообусловленных понятий (культурная традиция, культурный фонд, ключевые концепты культуры, прецедентные имена коннотация), то в нашем случае обращение к книге В.А. Масловой будет регулярным. И все же интересно проследить, как формируется понятие «ментальность» в работе ученого смежной профессии. Так, в статье С.В. Лурье «Культурная антропология в России и на Западе: концептуальные различия» отмечено: «...традиция выражается в менталитете народа или, точнее, менталитет – нематериализуемая составляющая традиции. Более того – актуализированная составляющая традиции» (35, 152). Это важное дополнение для определения менталитета. Продуктивность наработок в данной статье подкрепляется анализом вариантов определения культурных феноменов в трудах западных исследователей. Автор суммирует то, что

культура стала пониматься как система значений «воплощенных в символической форме, включая действия, слова, любые значимые объекты, все то, посредством чего индивиды вступают друг с другом в коммуникацию». В нашем случае это и есть те теоретические понятия, воплощенные в чистом «художественном образе» многочисленных книг узбекских писателей, по текстам которых можно делать культурологические «срезы». С.В.Лурье переводит цитату из книги J.V. Thompson «Ideology and Modern Culture», с которой должно согласиться: «Анализ культурных феноменов – деятельность, совершенно отличная от той, которая предполагает описательный подход с характерной для него опорой на научный анализ и классификацию, отражающую эволюционные изменения и характер взаимозависимостей. Изучение культуры, скорее, подобно интерпретации текста, чем классификации флоры и фауны» (35, 155). Отсюда можно сделать как бы общий план того, что явно выражено в качестве поведенческого рисунка героя, закрепленных в материале исторических романов и получило свое развитие в произведениях современных авторов. В.А. Маслова подтверждает эту мысль так: «Текст – это истинный стык лингвистики и культурологи, так как он принадлежит языку и является его высшим ярусом. В то же время текст есть форма существования культуры» (37, 52). О.А.Корнилов в обзорной статье «Доминанты национальной ментальности в зеркале фразеологии» приводит некоторые определения этого термина, сделанных в трудах авторитетных ученых. Выберем в качестве цитат несколько из них, которые считаем приемлемыми в русле нашего исследования. Итак, ментальность это: 3. Мировосприятие плюс самосознание (Л.Н.Пушкарев и А.Горский) 4. «Картина мира плюс кодекс поведения (О.Г.Усенко). 5. «Парадигма сознания», присутствующий в сознании человека стержень, являющийся внутри культурным интегратором этноса» (О.Г.Усенко). 6. «Совокупность сознательных и бессознательных установок, сопряженных с этнической традицией» (С.В.Лурье) (11, 54). Эти цитаты убедительно свидетельствуют о том, как взаимосвязано и взаимообусловлено органическое единство человека с его нацио-

нальным миром, внешнее проявление с глубоко внутренним миропониманием.

Г.Д. Гачев в книге «Наука и национальные культуры» как всегда парадоксально пишет: «Искомая целостность каждого национального бытия трактуется как Космо – Психо – Логос, то есть как единство тела (природы), души (национального характера) и духа (склада мышления, типа логики).

...Сверхзадача здесь – выявить, так сказать «национальные логики» или менталитет» (11, 6).

Все выше сказанное, позволяет считать, что такое объемное понятие «ментальность героя» включает целый комплекс его сознательных и бессознательных ритуалов. Они, в свою очередь, вырастают от «повседневного, бытового, микроскопического» до традиционного многоуровневого, принятого в границах нации. Поведенческий рисунок и речевой этикет Героя, поза и жест – все выдают представителя определенной этнокультуры, ментальности. Реакция героя на определенные раздражители или на знакомую ситуацию порождают ответную спрогнозированную реакцию. Поэтому художественный Культурный сценарий считывает, укрупняет, типизирует, делает более иллюстративным жизненный бытовой уклад.

Вторым важным положением в рамках нашего исследования ритуалов является понятие «Картина мира». Прочитав монографию З.Д.Поповой и И.А.Стернина «Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат»: «Национальная картина мира обнаруживается в единообразии поведения народа в стереотипных ситуациях, в общих представлениях народа о действительности, в высказываниях и «общих мнениях, в суждениях о действительности, пословицах, поговорках» (45, 7). Продуктивным направлением для настоящего исследования считаем и разграничение картин мира на «непосредственную и опосредованную», так как XX век – эпоха стремительных ментальных и интеллектуальных, социальных изменений в государстве, а значит, и в судьбе человека. Итак, непосредственными картинами мира «являются исторически обусловленными – они зависят в своем содержании от достигнутого к тому или иному историческому этапу

уровня познания: они меняются с изменением исторических условий, с достижением науки, развитием метода познания» (45, 7). С.В. Кончакова в кандидатской диссертации «Проблема национальной идентичности в творчестве Ч.Диккенса» (2011, Тамбов) дала четкую характеристику таким переменам: «При смене национально-культурных ценностных стереотипов, обусловленной изменениями культурно-исторических условий жизни языкового сообщества, состав и иерархические отношения ценностных доминант концептосферы трансформируются». Очевидно, следует, во-первых, увидеть коренные изменения в социализации героев узбекской прозы последних лет. В литературу пришли авторы «не гуманитарных профессий, а носители современных знаний (математики, физики, с особым взглядом на открытый мир) и такие же интеллектуальные героини (рассуждающие о Кафке, теории Пуанкаре, спорящие о Мессинге и феномене Д.Сэлинджера). Во-вторых, изменение самой жизни, политизация и преобразования экономического фона общества, вносит изменения в лексику. Возникает большое количество новых профессий, что предполагает статусные отношения (большой начальник и подчиненные, председатель колхоза и колхозники). Формирование огромного пласта новой лексики и вторжение большого количества русских слов, обозначающих большие перемены в быту и устройстве общества. В этом плане интересны и продуктивны исследования В.И.Карасика (книги «Язык социального статуса» и «Языковые ключи»), которые преломляются в плане нашего исследования на анализ взаимоотношения в производственных романах.

Если обратиться к художественной прозе последних лет, то можно проиллюстрировать на примере рассказов А.Юлдашева «Пуанкаре» и Х.Шайхова «Глаза», что такое измененная «картина мира», новый герой – «интеллигентный узбек» XXI века, живущий в реальном потоке времени среди обыкновенных людей, наделенных определенной *ментальностью* и *соблюдающих* традиционные ритуалы. Как уже было отмечено, принципом исследования в данной работе будет обращение к целым произведениям, в которых



наиболее показательны, выпуклы все параметры узбекского культурного сценария. В рассказе Х.Шайхова «Глаза» герои – представители новейших интеллектуальных профессий, обладающие определенным статусом и далекие от «пережитков»: «эксперт-психолог Акмаль Ганиханов, физики «Джамид-ака окончил Бауманское училище в Москве, Закир Кудратович физфак ТашГУ» (168, 27). Основная тема встречи – воздействие «сглаза» на людей. На первый взгляд может показаться, что для людей такого интеллектуального уровня, свободно пересышающих свою речь именами «Цицерона, Плевако, Оппенгеймера, чем он не Омар Хайям», во время застолья за андижанским пловом все можно превратить в шутку. Но автор заставляет героев на полном серьезе вспомнить национальные традиции и найти именно в них «рациональное зерно». В профессионально-научном рассказе Кудратова о Вольфе Мессинге и его «психодинамической энергии» вдруг всплывает воспоминание: «Прапрадед Кудратова по отцовской линии был весьма влиятельным шейхом ...обладал *биополем*» (168, 43). Конечно, никто не использовал этого термина, но, очевидно, магическая сила рук прапрадеда творила чудеса. В повествований пластично возникают примеры традиционных ритуалов, и звучат они не негативно, ученые пытаются разобраться в рациональности их: «Собрались мы как то *на хашар* к моему родственнику... Бабушка моя выскочила из дома, подожгла *гармола* в совке и давай нас всех дымом окуривать» (168, 30). Рациональность в использовании этих обрядов понимает эксперт-психолог («большое количество людей как бы обеззараживается от вирусов дымом руты»). Естественно, что простые люди не разбираются в тонкостях своих действий, но традиционно им следуют. Это и есть ритуал, о котором без иронии и снисходительности беседуют герои. Ведь автор позволяет эксперту-психологу признать разумным даже не рациональное, а психологическое воздействие *кузминчика*: «Неспроста люди детям бусинки на руки вешали, как талисман от дурного глаза» (168, 47). Таким образом, Х.Шайхов возвращает своих героев к национальным истокам, заставляя почувствовать их

важность, целесообразность, проверенную веками. Рассказ А.Юлдашева «Пуанкаре» интересен в другом плане, как бы поворачивает значение «ментальности» в более трагическую плоскость.

Важно подчеркнуть, что А.Юлдашев в 1985 году окончил Ташкентский политехнический институт. Писатель, сформировавшийся в эпоху научно-технического прогресса, то есть о математике и технике знает глубоко, тем более о представителях той же научной среды.

Повествование в произведении «Пуанкаре» ведется «от первого лица», насыщено специальной информацией от рассказчика, который «неожиданно для себя стал поклонником гипотезы Пуанкаре». Рассказ насыщен иными прецедентными именами (именно для героя-математика), чем обычное повествование, это подчеркивает социальный статус героя и его профессию. Его руководитель, начитавшись исследования «Александрова, Поторелова, Балекмана, Кантора, Ефимова предложил...заняться исследованием циклических поверхностей пространства Галилея» (172, 91–92). Герой-интеллектуал, работающий в «высшей сфере» разума, но живет то он не в вакууме, а в *национальной среде*, достаточно далекой от его «зауми», в которой ценятся и материальные блага. Учитывая интеллект героя, А.Юлдашев избирает ироничный тон повествования, за которым невозможно спрятать настоящую трагедию человека, который должен бороться против собственных научных изысканий в угоду ритуалу и традициям. Друг Тиркаш предлагает особый амулет, чтобы дела пошли: «Я, представитель поколения атеистов...ученый, буду носить на груди половые органы волчицы» (172, 89).

А.Юлдашев создает образ ученого, для которого теория Пуанкаре «как первая любовь», «как сладкий каменный орех», как «пери». Если раньше, в романтический период молодости, для него «мир полон и богат моими формулами и диаграммами», то со временем, не защитивший кандидатскую диссертацию ученый, считается явным неудачником. А.Юлдашев создает национальную метафору этого понятия: «А они превратили меня в бестолочь, растяпу, простака, вы-

ронившего *готовый плов из рта*» (172, 91). Эта метафора предельно ярко усиливает ментальность дающего такую оценку.

Но если ношение амулета – его личное дело, то ритуалы свадьбы («ненасытного дракона») – это начало трагедии ученого, который не может противиться традициям. Все, что связано с женитьбой героя, А.Юлдашев выписывает как ритуал национальной свадьбы. Остановимся на этом для того, чтобы подчеркнуть, что младший научный сотрудник не может противиться натиску кишлачной родни: «первенец...26 лет... не укусил ее за ушко, но мы были *помалвлены с детства*», его обвиняют в том, что «совсем оторвался от земли, *забыл обычаи и традиции*» (172, 93). Свадьба состоялась по всем законам, поэтому автор дает лингвоспецифические понятия, переведенные С.Камиловой: «Чимилдик – занавес из белой ткани, закрывающий угол комнаты, в котором сидят новобрачные в первый вечер свадьбы» (172, 93). Далее ритуал требует свадебного продолжения: «Сначала маленькая чилля – 20 дней после свадьбы нельзя ходить в потемках. Нельзя уезжать далеко» (172, 96).

Автор подчеркивает особенности речевого этикета, когда молодая жена, даже ругаясь и требуя подарков, остается на «вы» с мужем: «Я насильно *вам* на шею не выпалась. Раз женились, *будьте* добры быть мужчиной...*Вы* что с первого дня хотите меня с землей сравнять?» (172, 96).

Отметим, что герой – человек начала XXI века, можно указать точно год действия в повествовании, судя по тому, что в конце рассказа реальный ученый Г.Перельман докажет теорию Пуанкаре. Отметим, что традиция тесно соприкасается с этическим ощущением соборности – мнением людей, живущих близко. На этом и строится трагедия человека, который должен сохранять этические и традиционные нормы поведения в обществе, достаточно далекого в своих жизненных реалиях от теории «Пуанкаре». А.Юлдашев в рассказе дает исповедь великого математика, которого все считают неудачником, так как он не достигает материального благополучия, соответствующего *его статусу*, как это воспринимают окружающие: «Вот и квартира пятикомнатная, но теперь нужен дом. Сын подросток, нужно его

женить» (172, 101). Автор подчеркивает, как уходит время для исполнения мечты, но ученому встречается в аудитории толковый студент, способный подхватить и развить идеи. События как бы развиваются по спирали, так как и современный жених, принося приглашения на свадьбу, оправдывает свое отсутствие на ближайшее время: «В семье я первенец... пусть пройдет маленькая чилля» (172, 102). А.Юлдашев как бы заставляет героя оглянуться назад, когда он был полон творческих сил и верил в свою удачу, свое открытие теории Пуанкаре. Но теперь, на пороге шестидесятилетия, его положение в институте непрочное и в любой момент его ждут почетные традиционные в национальном стиле проводы на пенсию: «вручат грамоту... подарят вышитый чанак».

Этот рассказ – острая метафора, так как в финале герой находится в лечебнице после потрясения от известия, что вся его научная жизнь перечеркнута: «41 летний Григорий Перельман, математик, живущий в Санкт-Петербурге... доказал теорию» (172, 104). Но ведь 99% от доказанного, уже сделано героем. Автор не дает «счастливого финала», талантливый студент попал в такие же бытовые ритуальные жернова, из которых ему не выбраться, поэтому листы с доказательствами «теперь не имеют значения».

То, что послесвадебная «чилля» – традиция, можно подтвердить фактом из повести Н.Кабула «Здравствуйте, горы». Действие происходит во время войны, когда можно было ломать стереотипы. Так, Каракоз, проводив Гаиба на фронт, выходит в поле: «Вай, нехорошо, не прошло еще сорокаднейвья после твоего замужества, – говорила Ташбуви.- Нехорошо, что люди скажут» (95, 141).

Интересно проследить, как в истории узбекской литературы представлены ритуалы, которые сохранились до наших дней.



1. 凡在本市范围内，凡有房屋出租者，均须向当地房管部门申报登记，并领取房屋出租许可证。

2. 房屋出租人应保证房屋的安全、卫生、防火等条件，不得将房屋出租给不符合规定条件的人。

3. 房屋承租人应遵守房屋使用规定，不得擅自改变房屋结构，不得转租他人。

4. 房屋出租人应按时缴纳房产税，承租人应按时缴纳租金。

5. 房屋出租人应定期对房屋进行安全检查，发现问题应及时维修。

6. 房屋出租人应妥善保管房屋出租许可证，不得涂改、转借。

7. 房屋出租人应配合房管部门的监督检查，提供真实情况。

8. 违反以上规定的，将依法给予行政处罚。

9. 本规定自发布之日起施行。

10. 本规定解释权归房管部门。

房管局局长 张某某 敬启

1954年12月15日

地址：本市某某路某某号

联系电话：某某某某

附：房屋出租许可证申请表

备注：本规定仅供参考，不作为法律依据。

# Глава 3

## Узбекская концептосфера и идиоконцептосфера

- 3.1. Повесть У.Хашимова «Дважды два - пять»
- 3.2. Повесть Т.Мурада «Сумерки, когда заржал конь»
- 3.3. Повесть М.Доста «Мустафа»
- 3.4. Национальные картины мира в произведениях русскоязычных писателей Узбекистана
- 3.5. Сравнения как микродеталь «национального мирообраза»



## ГЛАВА 3. Узбекская концептосфера и идиоконцептосфера

### 3.1. Повесть У.Хашимова «Дважды два – пять»

Литературу всегда занимал вопрос о национальной идентичности.

Понятия «национальное» и «идентичность» находятся в центре внимания литературоведения конца XX – начала XXI веков. Усилившийся в последнее время интерес к этой проблеме, к формированию национальных стереотипов, концептов и их отражению в художественном тексте имеет место в разработке и исследованиях С.Г.Воркачева, А.А.Залевской, Г.Г.Слышкина, В.И.Карасика. Повествовательные жанры по большей части описывают судьбы героев – то, как герои самоопределяются и как их определяют различные обстоятельства, связанные с их прошлым, с выбором, который совершают персонажи. В произведениях М.Тагай, М.Доста и У.Хашимова изображена ежедневная жизнь не «великих» людей, а напротив «обыкновенных», даже «простодушных». События их жизни лишены каких-то глобальных масштабов или значимых конфликтов. Не случайно Г.Гачев в книге «Ментальности народов мира» подчеркивает: «А культурологию, которую я развиваю, я называю Экзистенциальной культурологией» (11, 13). Этот автор в своих исследованиях больше дает не научного (объективного), но образного (субъективного), что соответствует и нашим принципам работы с художественными текстами. Подчеркивая значимость общепринятых универсальных концептов (дом, свет, семья, бог, совесть и т.д.), Г.Гачев пишет: «Эта особая структура общих для всех элементов(хотя они в каждом национальном мире понимаются по-разному, име-

ют свой акцент) и составляет национальный образ, а в упрощенном виде – модель мира» (11, 18–19). Указанные авторы придают огромное значение индивидуальному пониманию универсальных концептов, хотя никто из героев, указанных выше произведений, не может декларировать аксиологические принципы. Они просто живут, следуя им.

Как уже отмечалось, книги А.Вежбицкой являются базовыми для описания узбекского культурного сценария, поэтому вновь обращаемся к ней: «Очень важно, что то, что относится к материальной культуре и общественным ритуалам и установлениям, относится также и к ценностям, идеалам и установкам людей и к тому, что они думают о мире, о своей жизни в этом мире» (44, 16). Этому соответствует и выбор «нарраторов» в произведениях М.Тагая «Сумерки, когда заржал конь», У.Хашимова «Дважды два – пять» и М.Доста «Мустафа». Эти авторы создают произведения о героях, живущих в пространственных рамках родных кишлаков, занимающихся трудом, но для окружающих они все же «Не от мира сего». Представляется, что именно такие герои позволяют авторам подчеркнуть их высокие моральные национальные принципы коллективизма, естественное следования традициям, соблюдения повседневных ритуалов. Поэтому вписывая героя в определенное национальное пространство (М.Тагай – Сурхандарь, М.Дост – Галатепе), тем самым создается реальная пейзажная картина этих краев, и одновременно «образная» специфика региона. Дехканин воспринимает Время с позиций сельскохозяйственного календаря, мыслит категориями своего трудового процесса в рамках своего Пространства. Поэтому книги о «простодушных» – есть узбекский культурный сценарий в чистом виде в плане жанрового решения, неторопливое повествование в форме «сказа» или имитация его. Если говорить об универсальных концептах («дом, совесть, душа, стыд, жизнь, смерть, человек»), то именно данные герои без пафоса рассуждают о «высоких материях» с позиций нравственных национальных категорий. Нравственные критерии, которыми руководствуются «простодушные герои», их поступки, с воздействующими на них социальными силами,

позволяют читателю ответить на вопросы: «Творят ли герои свою судьбу или переживают ее?».

Указанные три повести объединены и способом «раскрытия мира» – жанром «сказа» или его элементами. Авторам важно подчеркнуть собственный голос «простодушного», темпоритм его речи, модальность его оценок, указать на волнующие его проблемы. Языковая личность как бы доминирует в «сказе», пластично используя те национальные понятия, окружающего ее быта, работая с ними. Именно принцип повествования «от первого лица» в полной мере заставляет работать для читателя «слова с особым культуроспецифическим значением, которые отражают и передают не только образ жизни, характерный для данного общества, но также и образ мышления» (44, 19). В книге Д.Гудкова «Теория и практика межкультурной коммуникации» есть много ценных наблюдений о специфике культуры с позиций языка и приведена схема знаний Языковой личности: «индивидуальные, социальные, национальные, универсальные». Автор подчеркивает: «Заметим, что провести границу между «социальными» и «национальными» весьма затруднительно: одной из причин этого является отсутствие четкого определения понятия «нация»), тем более, что социальное зачастую обусловлено национальным (форма семьи, иерархия общественных групп), но тем не менее, мы постараемся выделить некоторую группу языковых и когнитивных феноменов, несущих яркий отпечаток национальной обусловленности, исследовать специфику бытования этих феноменов в индивидуальном и коллективном сознании ....» (13, 86). Выбранные произведения имеют ярко выраженную национальную языковую Личность и социальный статус дехканина. Поэтому в рамках данного исследования тексты вышеуказанных авторов (под углом зрения Д.Гудкова) могут быть рассмотрены как примеры национальной концептосферы, как образная реализация универсальных и узбекских концептов. Естественно, что художественный текст это всегда отраженная реальность, но в достоверных национальных параметрах. Поэтому, вначале можно выделить несколько концептов (универсальных для всего человечества),

но абсолютно национального восприятия: Пространство и Время, Жизнь и Смерть, Честь и Совесть, семья. Остановимся на специфике художественного осмысления сознательных и бессознательных «ритуалов», поведенческого рисунка героя и его психологического состояния, выраженного в системе параллелистических средств, особенности лексики (Д.Гудков в цитируемой выше книге выделил главу «Языковые единицы как хранители культурной информации»). Следует и в этом плане объяснить выбор художественных текстов для анализа. Как уже было отмечено, что вышеуказанные авторы выбирают своих героев по определенным параметрам. Учитывая время написания (70–90 годы XX века), очевидно, чтобы лишить героя четкой «советизации», авторы уходили в нравственную «горизонталь и вертикаль» по аналогии с положением И.В. Гюббенет.

Уникальность литературно-художественного произведения проявляется в характере соотносительности с реальностью: любой художественный текст – материальный объект реального мира и в то же время содержит в себе отображенный художественными средствами и эстетически освоенный мир национальной реальности.

С этим параметром текста связаны понятия вертикальный контекст и фоновые знания, важные для целостного адекватного восприятия текста. В учебном пособии И.В. Гюббенет есть глава «Вертикальный контекст и контекст эпохи», где она формулирует понятие «вертикальный контекст» в широком смысле. Глобальный вертикальный контекст – это весь социальный уклад, все понятия, представления, воззрения социального слоя, знание которых необходимо для того, чтобы произведения данного автора или произведения, относящиеся к данному направлению, могли быть восприняты читателями разных стран и эпох» (15, 39). Категорию глобального вертикального контекста, по И. В. Гюббенет, составляют фоновые знания и внутритекстовый вертикальный контекст. Фоновые знания – внетекстовое понятие, которое призвано обозначать «совокупность сведений, которыми располагает каждый, как тот, кто создает текст, так и тот, для кого текст создается» (15,

7). Вертикальный контекст, по мнению И.В. Гюббенет, – это принадлежность текста, он создается разного рода историческими ссылками, аллюзиями, цитатами. Понятие вертикального контекста призвано отображать еще один существенный экстралингвистический параметр текста – его связь с культурой, погруженность в культуру. Поэтому обращаясь к полному тексту произведения, просто будем подчеркивать все составляющее национальную картину мира, столь ярко обозначенную указанными авторами (речевой и поведенческий ритуалы, восприятие Времени и Пространства, ментальность героя, специфические лингвокультурологические термины, концепты и т.д.).

Культурный сценарий, в котором доминируют категории нравственности, традиционной морали, развивается в узбекской литературе в нескольких планах. Во-первых, сюжет может быть развернут в произведении, где главные герои – бабушка и внук, дед и внук (Нурали Кабул, Тимур Пулатов), то есть присутствует естественная дидактика воспитания, передача всего комплекса нравственных и традиционных ценностей (это вертикаль). Во-вторых, горизонталь выстраивается при выборе определенного героя – «человека земли», нормального труженика, который не зажат карьерным ростом (и поэтому не попирает мораль), не испорчен городской цивилизацией (М. Дост и Тагай Мурад, У. Хашимов). Данные авторы стремились показать человека земли, воспринимающего труд как благо, как единственный способ естественного существования. Такой герой может быть молодым (Зиедулло-плешивый в начале повести или Кушакбай) или старым (Мустафа и Адаш-караван), но их ментальность, мировоззрение и приверженность настоящим человеческим этическим нормам жизни – одинакова.

Разумеется, такая классификация достаточно условна, но представляется продуктивной в рамках нашего исследования. Можно привести некую аналогию. В современном литературоведении, изучающем примеры мультикультурализма в американской литературе – творчество писателей китайско-японско-индийского происхождения, зачастую возникает

проблема «пограничного сознания, гибридной идентичности» героя. В нашем случае, речь идет о произведениях узбекских писателей 80–90 гг. XX века, герои которых живут в современную «советскую эпоху», поэтому правомерно исследовать пограничное сознание героя, с одной стороны предельно социализованного (проблемы урожая), с другой – сохраняющего нравственные критерии традиционной жизни. Поэтому закономерным в системе персонажей указанных произведений будет человек власти, действующий по стандартам «нового миропорядка», цинично попирающего не просто национальные нормы поведения, но и общечеловеческую мораль. Герой – простодушный вступает в конфликт с «сильными мира сего» и проигрывает его. Поэтому, думается, авторам так важна некая изоляция, создание *родного пространства кишлака*, а когда оно расширяется, к примеру, в большом городе, герой чувствует себя неестественно.

В рамках данного исследования интересно проследить, что такое «национальная картина мира» на примере *целостного анализа произведения*. Известно, что культура оказывает огромное влияние на формирование когнитивной, а затем и языковой картин мира. Б.А. Серебренников в книге «Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира» пишет: «Картина мира формирует тип отношения человека к миру – природе, другим людям, самому себе, задаёт нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к жизненному пространству» (48, 26). Многие исследователи пришли к выводу, что картины мира у людей относительно соизмеримы, так как они имеют *общенародное национальное ядро*. Однако необходимо помнить, что ни когнитивная, ни языковая картины мира не выступают в качестве зеркального отражения мира, они всегда представляют собой некую интерпретацию. С каждой картиной мира связан определённый способ мировосприятия и определяемые им различного рода мыслительные операции.

Картина мира, создаваемая в художественном произведении, складывается из множества элементов. С момента введения в научный обиход Д.С. Лихачевым термина «кон-



цептосфера» в 1993 году прошло достаточно лет для пополнения, развития и уточнения данного понятия. Применительно к духовной стороне жизни человека (культуре и языку) это понятие метафорично: сфера оформляет шарообразное пространство, в котором человек создает материальные и духовные культурные ценности, в том числе и языковыми средствами. Понятие концептосферы помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но своеобразным концентратом культуры нации. Известно, что Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации – ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство, она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно. Узбекская культура демонстрирует такую полноту и палитру красок всех ее духовных и материальных составляющих, имеет такую древнюю историю, что не вызывает сомнения в этом. Если «этноконцепт» – это своеобразный «стусок культуры», «пучок представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает определенный аспект культуры для ее носителя» (Д.С.Лихачев, В.Г.Зусман), то национальная концептосфера – это множество причудливых переплетений концептов и их существование в рамках определенной национальной культуры. Концепты образуют константы национальной культуры и входят в сознание ее носителя. Поэтому комплексный анализ произведения – это контурная карта национальной концептосферы и одновременно идиосферы данного автора. А.В.Витковская в книге «Когниция смысла. Литературоведение XXI века» пишет: «Культура мыслит образами и создает образы образов, и автор в процессе познания изображаемого имеет возможность проявить себя в тексте в различных языковых обличиях... Гипотетически можно предположить, что в общем виде литературное произведение – это креативный когнитивно-концептуальный образ автора» (9, 57–59). Поэтому комплексное обращение к текстам множества авторов за иллюстрациями различных концептов – дает представление в целом о концептосфере узбекской культуры (в нашем случае – лишь фрагменте грандиозной сферы – авторы).

В свете данных исследований, принимая во внимание вышеуказанные термины, обратимся к произведениям Тагай Мурада, М.Доста, У.Хашимова. Подчеркнем, что наиболее важные жизненные процессы, «ускользающие обычно от рассудочного анализа», происходят именно в повседневной жизни и относятся к «сфере культурного бессознательного». В сферу культурного национального сценария (бессознательного) входят обычаи, нравы, традиции. В работе «Константы. Словарь русской культуры» академиком Ю.С. Степановым также рассматривается понятие концептуализированной сферы культуры. Под ней понимается «такая сфера культуры, где объединяются в одном общем представлении (культурном концепте) – слова, вещи, мифологемы и ритуалы» (51, 74). Тем более, что национальная концептосфера и национальный менталитет имеют тесные взаимно пересекающиеся связи. Концептосфера хранится в сознании нации, а менталитет проявляется в характере, действиях, коммуникативном поведении людей. Менталитет является базой для построения национальной концептосферы, а язык, отражая концептосферу лишь частично и фрагментарно, представляет собой тем не менее самый удобный способ доступа к концептуальной картине мира» (13, 42). Итак, основные категории при рассмотрении национальной идентичности, а значит, узбекского культурного сценария будут концептосфера, картина мира и менталитет. Естественно, что при помощи основных категорий – пространства, времени, истории, традиции, соотношения индивида и коллектива создается «национальная модель художественного мира» – то есть произведение. Еще раз остановимся на проблеме национальной идентичности. С.В. Кончакова в кандидатской диссертации «Проблема национальной идентичности в творчестве Ч.Диккенса» (2011, Тамбов) подчеркнула индивидуальную специфичность концептосферы. Воспользуемся этим материалом, как теоретической базой для анализа художественного текста. «4. Национально-культурное своеобразие морально-этической концептосферы этноса состоит в специфичности набора ее ценностных доминант, особенностях их структуры и иерархии и может

быть выявлено посредством анализа фактов языковой объективации концептов».

Итак, в узбекской прозе 80–90 годов XX века отчетливо проявляется модель повествования, в которой существует тип «простодушного» персонажа. Писатели избирают такого героя, чтобы создать «жизнь простого человека» в ее неторопливом течении в естественной среде обитания (кишлак) с минимумом событий. Это не упрощение в плане изысков повествования, или намеренное снисходительное отношение к герою. Напротив, эти авторы выступают против стандартизации, нивелирования традиционного-народного в сторону «Универсального-советского». Именно простая естественная жизнь демонстрирует все лучшие этические нормы поведения человека в большом коллективе, способствует утверждению философских универсалий, которые так бесхитростно демонстрирует герой. М.Досту, Тагай Мураду, У.Хашимову свойственны пристальное внимание к среде, в которой живут герои, так как национальные черты, как и любые человеческие свойства, проявляются прежде всего в мелочах быта, в повседневных национальных ритуалах. Внимание авторов сосредоточено на быте, благодаря, чему становится возможным детальное отражение узбекской сельской действительности. В повести У.Хашимова «Дважды два – пять» имитируется исповедь «бесхитростного» колхозного бригадира Кушакбая. Кушакбай – особый герой, автору важно подчеркнуть становление его личности, не совсем понимающего «мир взрослых людей», которыми так плодотворно руководит Раис-бува. Конфликты с грозным благодетелем приводят его в клинику, где он лечится после нервного потрясения. Герой удивлен своим новым положением: «Следователь называет преступником и допрашивает, дохтира называют чокнутым и допрашивают... мне – то что делать» (161, 51). В простодушном рассказе Кушакбая заложена мощная энергетика здоровой нравственности, непонимания черной бухгалтерии председателя, которая не подходит для детского парадоксального мышления героя, что заложено в название повести «Дважды два – пять». В статье Е.Э.Разлоговой «К проблеме передачи нарративных схем и

стилистических фигур при переводе» есть важное замечание: «Перевод призван также передавать нарративные структуры оригинального текста как-то, например, от чьего лица ведется повествование (присутствует ли рассказчик в первом лице, является ли он участником событий), как отражено восприятие, речи и мысли персонажей, где прослеживается «внутренняя» точка зрения, как разворачивается сюжет. Все эти характеристики передаются через языковые (лексические, синтаксические, грамматические средства и обычно рассматриваются в рамках лингвостилистики)» (161, 101–102). В данной повести переводчик А. Атакузиев достигает создания полноценной национальной картины мира, сохраняя интонацию и имитируя лингвостилистическую манеру «размышления» Кушакбая.

Герой повести «Дважды два – пять» Кушакбай – простодушный сельский житель, не очень образованный, но с отличным чувством юмора и оригинальным взглядом на жизнь. Сначала автор рисует предельно бесхитростного и веселого мальчика, который так доброжелательно и искренне тянется к людям, он уверен, что все люди отвечают ему тем же. Потрясения от предательства и цинизма председателя, которому он так верил, приводят не просто к моральному, но и физическому стрессу. Герой лежит в больнице, так как испытал настоящий стресс от всеобщего предательства и цинизма, в результате чего «правая щека обвисла, словно квашня» (161, 119). У.Хашимов воссоздает историю «болезни», историю предательства и дружбы, в рамках которой есть много замечательных «бытовых ритуалов», острых наблюдений, прослеживается четкая лингвистическая самохарактеристика героя Кушакбая. У.Хашимов доверяет своему герою рассказать все так, как он пережил, отсюда постоянные обращения напрямую к читателю: «Но, послушайте сами...представляете... Давайте, я буду перечислять, а вы загибайте пальцы ладно, давайте, я все расскажу по порядку» (161, 86; 91; 106). Д.Келлер в цитированном исследовании пишет по поводу способов нарратива: «*Кто и с кем говорит?!*» «Автор создает текст, который интерпретируется читателями. Читатели воспринимают текст, представленный им в изложении повествователя,

воспринимают голос, который к ним обращается. Повествователь адресует к слушателям, которые порой могут быть воображаемыми или вымышленными, а иногда – изображенными в произведении (особенно это касается «рассказа в рассказе», когда один из персонажей берет на себя роль повествователя и рассказывает другим действующим лицам историю, которая каким-то образом соотносится с «обрамляющим» повествованием) (24, 43).

У.Хашимов в повести «Дважды два – пять» расставил статусные приоритеты во взаимоотношениях, подчеркнул поведенческий рисунок героев, усилил в художественном пространстве кишлака все этические нормы поведения и жизни. Так учительница в школе «встала из уважения к папе».

Важный момент, который подчеркивает автор – это закрепленная социальная иерархия, которая прослеживается во всех проявлениях жизни этого кишлака. Председатель колхоза – социальная личность» – Раис-бува – авторитет, носитель безграничных «возможностей» и отец любимого друга Шадыбая. Автор как бы показывает поведение председателя в различных ситуациях глазами героя и даже эмоционально оценивает его. Кушакбай – мальчик с безграничным запасом природного юмора, крепко стоящий на земле, но «недоучка». Это и его вина, но и долг перед сбором урожая хлопка, которому подчинен весь уклад жизни кишлака. Первое смелое мысленное осуждение Раиса-бувы происходит в школе, когда председатель в присутствии класса осмеливается унижить учителя: «Я даже рот разинул от изумления. Ведь учитель весь седой, а Раис-бува ему *«тыкает»* (161, 73). Более того, У.Хашимов приводит одну фразу из речи председателя, который уверен, что без физики колхозные ребята могут пережить, чем характеризует собственный «интеллект». Переводчик сохраняет игру слов «ампер – «Мампара» – узбекское национальное блюдо): «Так нужно ли столько тянуть с каким-то законом Мампара» (161, 73). У.Хашимов создает простой сюжет, в пределах недолгого времени взросления и прозрения (от детства до свадьбы). Мальчик становится лучшим другом сына председателя, который решает «запрячь их в одну теле-

гу». С одной стороны «простодушный» выступает как человек, не понимающий махинаций председателя, умения того жить по законам «денег»: все покупается от номера в гостинице до места институте. С другой – именно таким «простодушным» и воспитанным в традициях уважения к старшим, можно манипулировать. Кушакбай – человек своего времени, поэтому У.Хашимов дает в «речи» персонажа много русских слов в узбекской трансформации. Это не пародия, а дань времени: «попир, бальниса, молодес, ишколад, исправка, бугалтир». Но городская цивилизация вызывает у Кушакбая своеобразную ментальную реакцию национального героя. Система национальных сравнений в данной повести – есть дополнительный образный ресурс для создания ментального. Ташкент после неторопливой и размеренной жизни в кишлаке воспринимается также в рамках национального мировидения, как неприятие огромного и чуждого Пространства: «К тому же все куда-то спешат, словно всадники на улаке» (161, 76). Председатель, который прогулял ночь, как ему позволяют деньги и понимание городского шика, и явившийся в гостиницу только утром, воспринимается Кушакбаем: «Выглядел он раскисшим, словно жеребец, всю ночь проскакавший на улаке» (161, 80).

Так как Кушакбай не видел в своем кишлаке женщин с накрашенными губами, его реакция проста: «сперва я подумал, что она ела помидор». Пожилые иностранцы в гостинице удивляют еще больше: «...старуха в коротких штанишках, похожие на те, что у нас носят ребятишки в детском саду» (161, 77). Посещение профессорского дома происходит по всем законам речевого этикета: «Ассалом алейкум, янга. Как поживаете, как здоровье, как самочувствие ваших домашних?» (161, 80). Основной конфликт повести обычный: председатель, нагулявшись, и пользуясь своей безнаказанностью и одновременно, бесхитростностью Кушакбая, передает ему в жены свою секретаршу Наргизхон. Различие в социальном статусе молодых людей выражено согласно национальной образности: «Она племянница самого...выбирай себе халат по росту». Но учитывая обстоятельства, которые видят все,



кроме Кушакбая, ритуал сватовства проходит без заминки: «...с первого захода в дом невесты разломил *лепешку*... Потом разломил *лепешку* в доме вашего покорного слуги» (161, 100). У.Хашимов описывает несколько традиционных ритуалов свадьбы:

1. Дарение халатов и тюбетеек: «Мы подарили Раису-бува халат. Остальным *тюбетейки*» (161, 108).

2. Одежда и поведение невесты: «Наргис с шелковой пардой (вуалью) на лице по обычаю низко поклонилась» (161, 109).

3. Время проведения свадьбы: «Не знаю, как в ваших краях. Но в нашем колхозе *свадьбы играют зимой*» (161, 102). Рождение преждевременного ребенка – перечеркивает всю радость жизни наивного Кушакбая, делая его существование невыносимым. Горечь от потрясения выражена в словах, имеющих теперь негатив: «Пусть *суюнчи* берет у Раиса его жена» (161, 117). Такой рассказ должен иметь логическую мотивацию исповеди и автор обрамляет это в «историю болезни» и разговор со следователем. Отсюда прием кольцевой композиции, которая также усиливает трагизм Кушакбая, ведь ему возвращаться и жить в родном кишлаке, но «как людям в глаза смотреть?»

### 3.2. Повесть Т.Мурада «Сумерки, когда заржал конь»

Тагай Мурад родился и вырос в Сурхандарье (селенье Хужасоат Денауского района Сурхандарьи), поэтому в повести воссозданы просторы родного края в естественном восприятии «простодушного» Зиедуллы – плешивого.

Прежде чем, обратиться непосредственно к тексту повести Тагай Мурада «Сумерки, когда заржал конь», написанную в 1979, но переведенную в 1985 году, хочется привести еще одно продуктивное замечание по поводу культуры. Л.М.Баткин пишет: « – не всякий текст есть феномен культуры, он становится таковым в качестве произведения чужого сознания:

– автора мы не видим, мы слышим его голос. Сам текст активный субъект культуры, смысл текста меняется, обогащается, находится в зависимости от контекста, его интерпретирующего;

– культурная сторона текста – его творческая суть, которая входит в нас, творит нас и вызывает в нас встречный отклик» (4, 304–305).

Л.М. Баткин как бы подчеркнул главную проблему перевода и восприятия инационального текста. Так переводчик пишет в предисловии: «Главная трудность, с которой я столкнулась, это прежде всего передача эмоционально насыщенной речи автора. Например, многие куски в повести начинаются со слова Биродарлар.... это нечто среднее между «братья» и «Братцы»..... «братцы» полностью не передает сердечного наполнения, хотя первое полностью не покрывает узбекское значение «биродарлар» (120, 1). Важное дополнение к цитате Л.М.Баткина, так как национальный текст насыщен той неуловимой оттеночностью эмоций, слов, понятий, которые трудно или невозможно передать в переводе. Имеется в виду те лакуны, которые вне контекста не имеют смысла – например, улак. Отметим, что повесть Тагай М. как бы заполняет эту лауну таким образным содержанием, что к концу повествования, многое становится абсолютно ясным.

Итак, повесть Тагай Мурада «Сумерки, когда заржал конь» по жанру представляет собой сказ со всеми его возможностями: бесхитрость, специфическое обращение к читателю («биродарлар» – «братья»), особым типом характерологического повествования. В сказе автор передает слово рассказчику, при этом в произведении возникает «установка на устную речь». М. Бахтин считал, что «сказ, есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь. В большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. В.П. Мелцеряков подчеркивает: «Вводится собственно рассказчик, рассказчик же – человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям» к на-

роду. Речевая сфера сказа дает представление о национальности, профессии, возрасте рассказчика и его социальной принадлежности и т.д.» (39, 134). Д.Келлер, рассуждая о возможностях такого типа повествования, расставляет акценты на эмоциональную и социальную сторону восприятия «сказа», что может в полной мере адресовать повести «Сумерки, когда заржал конь». Сказ во многом предполагает условность дискретного времени, в рамках жанра воссоздается жизнь героя – свадьба-ребенок, растут сыновья. Другие герои повести как бы отмечают возраст Зиедуллы-плешивого: «У вас уже борода». Он сам обращается к ребенку – «Внучек»... Эмоционально-насыщенная речь героя – пастуха из Сурхандарьи, специфика сюжета, все возможности «индивидуальной оптики человека», имеющего пятиклассное образование, но с высоким морально-нравственным уровнем человеколюбия, с тягой к прекрасному, соответствует сказу. Что касается жанра «сказа», то помимо традиционного понимания, хочется добавить еще одну грань.

Весьма интересным в этой области является исследование так называемых речевых жанров, которые, думается, можно ретранслировать на жанр сказа. В.В.Деменгьев и В.В. Фанина пишут: «В пределах одной культуры, даже в пределах одного языкового сознания могут сосуществовать разные коммуникативные ценности, соответственно можно говорить о разных системах речевых (коммуникативных) жанров, воплощающих данные ценности. ...сами жанры, безусловно, представляют собой значительную ценность для коммуникации, а следовательно, жизнедеятельности общества... По справедливому утверждению А. Вежбицкой, «Речевые жанры, выделенные данным языком, являются <...> одним из лучших ключей к культуре данного общества» (16, 13).

Подчеркнем, что используя данные наработки, понимаем разницу между литературным и речевым жанрами. Но Тагай Мурад имитирует вольную речь своего героя во всем богатстве лингвостилистической самохарактеристики, на протяжении всего повествования смоделирована интонация и мировосприятие Зиедуллы, ни в каком эпизоде не нарушена логи-

ка его реакции, уровень интеллектуальности. Поэтому форма «Сказа» превращается в некий «разговор по душам», раскрывающим именно Языковую личность 70-х годов XX века, живущую в пространстве Сурхандарьи. Тагай Мурад вписывает своего героя в такое осязаемое пространство, наделяет его специфическим постижением Пространства и Времени, усиливая тем самым национальную узбекскую ментальность без дополнительных авторских комментариев. А.М. Левидов точно подчеркнул: «Выдержанность характера заключается в полном соответствии слов и действий персонажа в его индивидуальности» (31, 100).

В современной филологии уже много сделано в области нарратологии, разработан и введен в научный обиход термин «фокализация». О чем также необходимо помнить в связи с жанром повествования.

Д.Келлер в книге «Теория литературы: краткое введение» пишет: «Если воспользоваться термином *фокализация*,... повествование уподобляется ими оптическому прибору, который настраивается на точку зрения того или иного персонажа. Таким образом, вопрос «кто говорит?» следует отличать от вопроса «кто видит?». Чьими глазами читатель видит описанные в произведении события, где находится фокус внимания? Далеко не всегда повествователь является одновременно и носителем точки зрения, с которой читатель вынужден смотреть на мир произведения. Существуют разнообразные варианты фокализации и соотношения повествовательной функции с точкой зрения» (24, 31). Мир Сурхандарьи, действительно, раскрывается во всем объеме, так его «видит» герой, так его представляет и погружается читатель. Это не просто перечисление населенных пунктов, это обжитое веками пространство: *Обокли находится в Оккапчигае... Если хочешь коня, бери из Обокли. Если берешь жену, бери из Иргали»* (120, 2). С позиций Зиедулло-плешивого – участника улака, чабана воссоздано специфическое пространство: «То, что в Пулхакиме называют Иргали, находится на ближнем берегу Байсуна» (120, 2). И если сначала читателю все эти названия ничего не говорят, кроме национальной информации о топонимике, то на протяжении всего повествования Пространства начинают

жить своей жизнью, разворачивается в сценах скачки. Сразу же проявляется ментальность героя в его комментариях. Подчеркнем, что выбранное повествование с первых страниц дает комплекс национальной картины мира: ментальность, прецедентные имена, параметризация: «Девушки из Иргали крепкие, ядреные. Самая маленькая носит *калоши* шестого размера... Сыновья, рожденные иргалинскими матерями подобны самому *Алпамышу*. Недаром Алпамыш жил в этих краях» (24, 2). Особенность региона (Сурхандарья – Красная река) писатель подчеркивает на протяжении всего повествования: «Вода в арыке мутная. Вся в *красной глине*» (120, 35). Зиедулло – участник *улака* (специфическое национальное конное состязание), переводчик пишет о трудностях именно терминологической лексики (масти лошадей, их манеры бега, названия сбруи). Представляется, что следует отметить мастерство переводчика, которая смогла передать эмоционально состояние человека, живущего в пространстве Сурхандарьи, бесхитростно передающего свою жизнь в поражениях и победах. Сказ позволяет Тагай Мураду создавать неровный темп повествования, где-то восторженный и быстрый (в гармонии с эмоционально приподнятым состоянием Зиедулло), в иных сценах неторопливый (усиливается описательная составляющая). Восторженная «речь» о лошадах сопровождается гиперболизацией. Так, восхищение от породистой лошади Зиедулло автор выражает в сравнении: «Кобылицы с таким крупом, что можно *юрту* ставить» (120, 3). Понятно, что основой данного сравнения будет национальное представление о величине юрты, то есть лингвоспецифического слова. Для Тагай Мурада важна нравственность героя, поэтому самая высокая степень частотности принадлежит слову «душа», которое становится концептом. Это понятие настолько близкое Зиедулло-плешивому, что вся его речь буквально насыщена составляющим понятие концепт: «у машины нет *души*. Железо без *души* не может ужиться с человеком... У лошади есть *душа*, есть сердце» (120, 3). Итак, на протяжении всего повествования концепт «душа» будет уточняться, развиваться в соединении с другими аксиологическими концептами и концептом ЧЕЛОВЕК.

Текст повести по-настоящему интересен в этом плане, так как подчеркивает обусловленность содержания текста самой действительностью и отражает в тексте действительность, национально-культурные представления, особенности психологии личности автора произведения, связь его произведения со всем миром узбекской культуры и литературы.

Тагай Мурад создает образ Зиедуллы, раскрывая постепенно все грани его натуры. Самопризнание героя многофункционально: «Домбра моя зазвучала, и я, глядя на бесконечную грядку холмов, на растекавшееся по холмам стадо, на беспрестанно щебечущих на горных вершинах птиц, и на белые клубящиеся облака, взволнованно пел *дастаны*. Эти *дастаны* пели еще наши деды...» (120, 1). Слово «*Дастаны*» – могут считаться лакуной, переводчик не комментирует его, но из контекста становится понятным смысл «национальной песни». Ведь Зиедулло свою скромную задачу видит в высоком назначении: «Забочусь, чтоб песни и сказания наших дедов не забылись» (120, 4). При всей приземленности профессии (чабан), он – поэтическая натура, так как в течение сказа звучат его «сочинения» – лошадиная песня.

Определив такую модальность, писатель вписывает своего бесхитростного, но с богатым творческим потенциалом, героя в бытовую жизнь с ее ритуалами, в жизнь улака, с его спецификой и проявлением чисто национального существования внутри состязания. Еще раз подчеркнем, что сцены «улака» самые многочисленные.

Тагай Мурад убедительно и образно создает живые картины улака во времени в пространстве, взаимоотношение человека с конем, все тонкости его обихода: «Из-за грязи, хлюпавшей под ногами, хвосты у лошадей завязали узлом» (120, 8). Улак насыщен особой специфической лексикой (камча, аркан), особым словесным обрамлением команд распорядителя: «Не говорите, что не слышали!» К этому же срезу отнесем и народное наблюдение над поведением коня: «Человек, увидевший, как конь жует жвачку, становится или безумным или несчастным» (120, 18). В тексте много примеров из этнографической культуры такого типа.



В повести Тагая Мурада «Сумерки, когда заржал конь» множество ситуаций, в которых закреплён поведенческий рисунок героев, их жесты и поза в определенных эмоциональных состояниях в рамках определенного пространства. Можно сказать, что пространство узбекского традиционного интерьера организуют курпачи. Курпачи как бы основа узбекского традиционного образа жизни. Как только человек опускается на курпачу, он перевоплощается. Изменяется поза, жесты, организация дастархана и взгляд «снизу». К примеру, закреплённая поза отдыха «Растянулся, подмяв под локоть подушку» (120, 23) или «полулежа на курпачах, сладко потягивались...» (120, 28). Закреплённые жесты (помимо жеста – рука у груди): «Говоря об удачах *одобрительно похлопывали друг друга по плечу*» (120, 28). Такие жесты и позы необходимы в повествовании, чтобы ощутить героя и в пространстве комнаты или по отношению к собеседнику. Именно расположение героев на курпаче создает определенную мизансцену каждого эпизода. Отметим их как традиционные для узбекской литературы. Если сделать выборку традиционных фраз, сказанных при приветствии или одобрении, то будет озвучен интонационно-лексический рисунок Языковой личности. Элементами речевого ритуала будут фразы: «Молодец, живи долго», «да буду я жертвой за...», «Пусть желания ваши не останутся не исполненными» (120, 11).

Обратимся к исследованию А.Вежбицкой: «Культурно-специфические слова представляют собой понятийные орудия, отражающие прошлый опыт общества, касательно действий и размышлений о различных вещах, определенными способами, и они способствовали увековечиванию этих способностей» (6, 20). Г.Гачев в книге «Ментальности народов мира» пишет определенно: «Самое увлекательное в исследовании – это уловить и определить *особенные национальные черты в современных произведениях* и развитых личностях, которые все многосложны и многоуровневы и денационализированы под влиянием мировой цивилизации в той же мере, в какой они *цветуще национальны*» (10, 31). Эта цитата крайне интересна, так как она не только подтверждает право на существование

национального сценария, но подталкивает исследователей к анализу всего корпуса узбекской литературы для создания культурологического словаря.

Поэтому сразу же определим в эту категорию все, что связано с игрой улак, ритуалами, поведенческим рисунком, закрепленными этническими жестами и позой. Естественно, что национальная специфика повести выражена внешне в костюме («халат из полосатой шелковой материи»), чисто национальных предметах (домбра, хурджуи, дастархан, курпачи). Однако, интереснее проследить то, что именуется этикетным национальным приветствием со всеми тонкостями обхождения (старший – младший, начальник – подчиненный).

Ритуальное приветствие закреплено в повести неоднократно. Цитируем весь комплекс, чтобы понять его паралингвистические компоненты: «По улице шел степенным шагом. Приветствовал встречных людей сердечно, спрашивал о здоровье близких. Даже о житье-бытье не забыл... Сунул за пазуху горсть конфет» (120, 16). Этот ритуал не может быть нарушен ни при каких экстраординарных ситуациях, даже в кабинете капитана милиции. Поведенческий рисунок узаконен традиционным жестом (рука у груди, здороваться, протягивая две ладони и т.д.). Отметим, что жесты, поза, мимика составляют весь комплекс, который назовем традиционным, а значит, не вписанным только в пространство Сурхандарьи, а общенациональным узбекским показателем культурного сценария (в дальнейшем укажем на них в книгах других авторов). На уровне лексики общенациональное сохраняется в обращении к старшему – «ака» и к младшему – «ука.» К примеру, уважительное отношение к старику на скачках: «Нельзя было не уважить, человек он пожилой» (120, 11). А далее Тагай Мурад разворачивает перед читателем настоящее исследование психологии восприятия окружающими бездетного человека, который ощущает себя сам ущемленным в данном коллективе, «так как его имя не произносилось людьми»: «На свадьбах не поднимал головы выше скатерти. По улицам ходил и смотрел на носки сапог» (120, 12). Разве такой краткий, но точный рисунок не отражает национальную психологию ярче, чем

глубинное и пространное исследование нравов и традиций? Поэтому художественный текст является глубочайшим кладезем для создания национального сценария. Логика поведения Зиёдуллы по отношению к пожилому и бездетному Джуры-бобо честна и ментальна. Он участвует в улаке на лошади старика, так как победителей объявляют всенародно: «Главное, чтобы имя услышит тьма народа... это конь Джуры-бобо». Вряд ли для европейца или представителя не среднеазиатской ментальности существенен момент такого коллективного одобрения или неодобрения. Отметим, что даже такой микроскопический эпизод доказывает соборность восточного мышления. В этих же рамках организованы взаимоотношения Зиёдуллы с родней. Обида на мальчика, который напоил Тарлана водой и не прогулял, не может быть озвучена: «Шурину такое сказать нельзя. Его сестра у нас» (120, 29). Создаются особые взаимоотношения в семье, которые регулируются закрепленными традиционными нравственными укладами.

Тагай Мурад вводит в свою повесть двух персонажей, оторвавшихся от исторически передаваемых национальных ритуалов – корреспондента Рихсиева и лысого уполномоченного. Эти герои как бы оттеняют в определенных ситуациях традиционное понимание ритуала и этикета Зиёдулло: «Осторожно ступая по ковру, подошел к Рихсиеву, который сидел, развалившись на широкой деревянной кровати для гостей, и поздоровался, *протягивая обе руки...* Желая вежливо *расспросить о житье-бытье...* (120, 3).

Но корреспондент нарушает этикет неторопливой беседы-диалога. Его глупость и претенциозность выражается в смешении прецедентных имен и контексте газетной риторики: «Не подняты актуальные проблемы. Отсутствует дыхание времени. Побольше читайте классиков. К примеру, Бетховена, Чайковского, Ашрафия» (120, 4). В этой же повести отмечен пример нарушения национального этикета, что происходит не на языковой почве, что приводит к коммуникативным неудачам, а на забвении традиции. Но если образ Рихсиева в общем-то безобидное проявление природы, изображающей некоего интеллектуала, а в глазах Зиёдуллы большого «при-

дурка», то лысый начальник – есть страшное проявление своего исторического времени: всеми силами добиться выполнения плана по мясозаготовкам, поставленного сверху. Эта сюжетная линия пусть в несколько комическом свете, но подчеркивает высокие моральные принципы Зиедуллы. Данная обширная цитата включает в себя традиционный ритуал, что выражено лингвоспецифическими словами. Итак, комиссия во главе с лысым начальником пришла отбирать коня у Зиедуллы, нарушив традицию невозможности посещать дом в неурочный час:

«В дом, где грудной младенец, нельзя приходить в такой неурочный час. А если кто-то, не зная этого пришел, *должен хоть что-то оставить*.

– Откуда же мне взять?

– Нам все равно. Пусть даже маленькая ниточка с конца вашей одежды. В доме, где есть младенец, женщины эту ниточку при окуривании комнаты *сжигают вместе с гармалой*» (120, 14). Сценка насыщена примерами национальных ритуалов: 40 дней младенца не показывают посторонним. Гармола – трава для окуривания, этот ритуал известен с древних времен.

В повести Тагай Мурад рисует именно таких героев, которые чересчур «советизированы», но то, что им кажется пережитками прошлого и отмечается, искажает их представление о высокой морали и человечности.

Культурноспецифическим словом является «хашар». Достаточно отметить поведенческий рисунок Рихсиева, чтобы дать ему характеристику и отметить отношение к нему Зиедуллы: «На *хашар* меня пригласили. Если позвали, *то не пойти нельзя*. Сам Рихсиев не работал. Прилег, постелив курпачи на супу возле ямы, где размешивали глину для кирпичей» (120, 10). Для Зиедуллы странно, что Рихсиев не просто отстраняется от коллективного процесса, но нарушает традиционное участие в свадьбах и похоронах. Есть в повести страницы, которые является иллюстрацией национального сценария. Так как «свадьба и похороны» олицетворяют традиционный обряд, то и участие в них есть норма поведения человека, как составляющего этот народ. Можно согласиться с А.Вежбицкой,

которая подчеркивает: «...в каждом языковом коллективе в ходе сложного исторического развития, в качестве типичного, в качестве нормального вырабатывается какой-то один образ мышления, особый тип реакции» (6, 25).

В повести «Сумерки, когда заржал конь» вырисовывается жизненная философия простого человека, для которого вечные вопросы решаются достойно и по-человечески. Г.Гачев указывал на особенность восточного мышления: «Соборность присуща восточному типу мышления с его идеализмом и коллективизмом, объединение как на внешнем, так и на глубинном уровне» (10, 76). Если ритуал хашара демонстрирует это на уровне человеческой взаимовыручки, то фраза «Пригласили в соседний кишлак на свадьбу» абсолютно естественна для Узбекистана. Отношение к «мероприятиям» радости и горя демонстрирует глубинное понимание того, как надо достойно жить в кишлаке, среди людей. Тагай Мурад некоторые сцены, в которых важен голос собеседников, дает в чисто диалогической форме. В диалоге с Рихсиевым Зиедулла формулирует жизненные установки, что совсем не характерно для его лексики, но выражает повышенную эмоциональность: «Засучив рукава, подобрав полы, послужите людям, чтобы свадьба прошла весело» (120, 24). Другая модель коллективного обряда (похорон) также сформулирована четко героем, подчеркивая отношение к человеку: «На каких должностях работала?»

– Человек, как мы... Бедняжка Момо, не было у нее ни дочери, ни сына. Некому было о ней поплакать. Сами мы поплакали, называя ее и тетушкой, и бабушкой нашей... Народ похоронил» (120, 24). Этот диалог крайне важен для характеристики частотности употребления знаковых слов в повести, для характеристики универсальных понятий. Зиедулло подчеркивает свое понимание сути Человека и своего составляющего понятия «народ». По частности употребления слова «люди, народ, справедливость, совесть» доминируют в тексте в бесхитростных рассуждениях героя. Автор заставляет его раздумывать над уловками хитрых соперников на улаке, но приводит к обобщениям: «Почему они уходят, отряхивая полы? Ради

справедливости. Почему уходят, *слезывая*? Ради справедливости. Братья – справедливость – на земле. Под нашими ногами» (120, 9). Отметим, что Тагай Мурад незаметно и пластично дает установку на некоторые ритуалы улака. «Душа» – особая привязанность Зиедуллы-плешивого. Для этого героя это понятие синоним человечности и всего нежного чувственного. Рассуждения о душе также предельно пластично вплетаются в, казалось бы, бытовые истории о том, почему старик продал машину и купил коня: «Душа Джуры-бобо не нашла в этом удовлетворения. И долю неродившихся своих детей скормил этому гнедому коню» (120, 12).

Повесть «Сумерки, когда заржал конь» многослойна при всей простоте сюжета, при всей простоте бытописания. Линия, связанная с конем Тарланом, необходима как иллюстрация улака, как демонстрация великой дружбы человека с конем, традиционного дуэта «кочевника». На этом стоит остановиться, чтобы рассмотреть, как писатель создает национальный характер своего героя.

Лексика Зиедуллы, как было отмечено, создана Тагаем Мурадом соответственно его «социальному и национальному статусу». Остановимся на сравнениях, которые предельно естественно раскрывают именно национальное мышление, восприятие. Чисто национальным будет «портретное сравнение», создающие объемный образ распорядителя скачек: «...его лицо напоминало разрумившуюся *лепешку*, только что вынутую из *тандыра* (120, 6). Естественно, что на холодном воздухе смуглое разгоряченное улаком лицо напоминает хорошо обжаренный бок лепешки своим цветом. В этом же плане работает сравнение: «Кишмиш..желтый, как самый солнечный день лета» (120, 19). Отметим, что составляющие сравнения будут культуроспецифические слова (тандыр, кишмиш). В повести Тагай Мурада есть множество примеров, когда одна фраза попадает в сердцевину лингвокультурного пространства, создавая национальный образ. Поимка вора в чайхане и обнаружение денег оформляется презрительным вопросом: «А это что, *калым*, полученный за твою мать?» (120, 20). В этом вопросе много оттенков: негатив по отношению



к вору, калым – (деньги за невесту) как пример этнокультурологического ритуала. Учитывая увлечения героя улаком, специфические сравнения не выпадают из общей рамы и национального колорита. Более того, в данном сравнении есть указание на привычные размеры: «Конь был низенький, чуть повыше осла» (120, 29).

Окраска коня Тарлана объясняется в ассоциативном сравнении: «Он как отбеленная бязь» (120, 3). Подчеркнем, что бязь – достаточно распространенная крепкая хлопчатобумажная ткань, не с гладкой, а слегка крапчатой поверхностью. Отметим, что данное сравнение употреблено дважды за его ощутимую визуальность. Подернутая первым морозцем степь воспринимается так «белая, как отбеленная бязь, равнина» (120, 29). То, что такое сравнение не случайно, можно подтвердить примером из повести Г. Гуляма «Озорник»: «Латифахон слушала, бледнее, как отбеленная бязь... встала, пошатываясь, точно подбитая перепелка». Поэтому сравнение – есть естественный показатель словарного запаса героя, строй его мышления. Столь же уместным и не «литературным» будет описание зрителей на улаке: «На границе степи росли тутовые деревья с толстыми стволами. Зрители расположились *точно птицы на ветвях тутовника*» (120, 6). Во-первых, дерево тутовник – естественная часть степного пейзажа, понятая без объяснения. Во-вторых, Тагай Мурад фиксирует взгляд издали, с позиций наездников, поэтому (зрители-птицы) – сравнение ассоциативное по всем позициям. В *сравнения* М. Тагай вкладывает много. Это не просто показатель национального мировидения, это спрессованный индикатор мышления и исторического времени. В повести много эмоциональных эпизодов, технически их границы – обращения героя (Братья, сколько карабанеров, сколько чубарых коней ушли со ржанием, оглядываясь назад»). Сравнения в подобных эпизодах многофункциональны: «Наездники поникли, подобно парнишкам, у которых не вернулись с войны их молочные братья» (120, 15). Во-первых, подчеркивается эмоциональность состояния, это степень горя, потеря близкого существа. Во-вторых, показатель исторического времени – время действия в повести – 60-е

годы XX века, когда боль от потери на фронтах войны была предельно острой. В-третьих, подобное сравнение есть характеристика Зиедуллы, готового на все ради спасения коня Тарлана.

Поездка в Москву – жаловаться «большим начальникам» на произвол местных чиновников, демонстрирует наивность человека, впервые летевшего на самолете: «Взглянув в окошко, я поразился. Прямо под нами лежали горы хлопка. ...девушка, бегавшая посреди самолета точно аист» (120, 16). Это и есть проявление ментальности, вполне естественное для жителя далекого Байсуна восприятие облаков в образе хлопкового хирмана или стюардессы в короткой юбке. Ведь в родном кишлаке Зиедулло не видел женщин с обнаженными ногами, тем более в короткой юбке. Национальный характер, ментальность, социальная закреплённость проявляется в способе существования человека в определенном пространстве и в потоке времени. Еще Ю.М.Лотман особо подчеркивал: «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» (34, 113). В исследовании Л.В.Витковской как бы продолжена мысль Ю.М.Лотмана: «Художественный текст являет собой концептуальное пространство когнитивно-кративного самоопределения автора» (9, 48). В узбекском языке есть слово «хайле», которое на другой язык практически непереводимо, так как оно означает неконкретность пространственных ориентиров и параметров. Интересно проследить, как автор создает национальное восприятие Пространства и Времени, преломляя эти категории через «привычные параметры» восприятия мира Зиедуллы.

Как чабан и участник улака он воспринимает пространства по-своему, в основном «взгляд с коня». Интересно, что специфическое пространство скачек в улаке выражено в движении, но четко: «Чтобы не пропал боевой задор Тарлана, я прогалопировал почти *на версту*» (120, 6). Но вне игры таких четких пространственных масштабов в повести нет, что подчеркивает не характерность для узбекского мышления четких пространственных ориентиров. Нет нужды анализировать

как бы сам процесс игры, понятно, что она выражает национальное специфическое. Улак – есть показатель культуроспецифического понятия в целом. Интереснее проследить проявление узбекского культурного сценария в другом.

1. Ощущение Пространства и его масштаба. Самое простое измерение – по приметам знакомым: «Когда до кишлака остался еще один холм» (120, 8).

2. Восприятия Москвы, как инонационального пространства не нарушает психофизику образа: «Эге-э, сколько здесь машин. И ни одного коня» (120, 16).

3. Уточнение масштаба самолета сконструировано автором мастерски, точно отражая ощущения пространства Зиедуллы: «Самолет оказывается не такой маленький как бумажный змей. Внутри он как *Обширская промоина*» (120, 17). Автор проявляет большое мастерство в создании мирообраза Зиедуллы. С земли – самолетик представлялся ему маленьким. В реальном восприятии он гиперболизирует, делая акцент на привычных параметрах – «Обширская промоина».

Пространство двора или дома воссоздается Тагай Мурадом экономно, но зримо при помощи знаковых предметов национальной культуры: «Комната для *гостей*...Его жена растелила для *гостей курпачи*. Мы уселись в круг» (120, 6). В привычных параметрах воссоздано пространство базара: скотный базар для лошадей и ослов...чайхана (закрытая и на помосте) и продавец жареной рыбы (в большом котле жарил рыбу).

Все, что писал В.Л.Каганский о пространстве в статьях «можно переадресовать на второе важное понятие для существования человека-*Время*... Тагай Мурад закрепляет Зиедуллу за своим временем, рамки которого связаны с ритмами жизни, обусловлены социальными преобразованиями Сурхандарьи, ее хозяйственными укладами. Поэтому само время жизни героя – это свадьба, рождение сыновей, участие в мероприятиях кишлака. С другой стороны – это улак, по времени вписанный в ритм сельскохозяйственных процессов: «Когда наше «белое золото» достигло уровня одного миллиона, я поставил Тарлана на выстойку» (120, 5) или «План по сбору хлопка был выполнен, начались празднества» (120, 5). При-

чем, в контексте всего повествования отношение к хлопку у Зиедуллы самое трепетное, он живет в ритме трудовых буден, его занятия связаны с жизнью страны. Восприятие исторического времени связано с подвигом Гагарина или с фактами нудной лекцией Рихсиева о международном положении дел. Тагай Мурад воспроизводит мастерски диалог Зиедуллы с другом после полета в Москву. Переводчик сохранила живую интонацию и пластику, эмоциональный тон и национальное восприятие времени:

«Ух-х, сучий сын. Быть тебе Гагариным.

Кем? Фи-и. да кто твой Гагарин. Разок поднялся в небо и тут же обратно. Я летел больше того времени, за которое можно четыре раза сделать плов» (120, 17).

Эти временные рамки абсолютно естественны и ощутимы до минуты в национальном восприятии Зиедуллы.

Эти параметры М.Тагай повторяет неоднократно, так как каждый знает время приготовления плова, самого частого по приготовлению блюда. Так сопоставив время и пространство, Зиедулла понимает, что опоздает: «Пока отведу Тарлана и вернусь, можно будет *дважды плов приготовить*» (120, 28).

Порой это «время» становится метафорой. В контексте борьбы за тушу, которую никто не смог поднять, нетерпение Зиедуллы автор усилил данной иронической метафорой: «Прошло столько времени, что можно было *плов приготовить*, но туша лежали на земле неподвижно» (120, 11).

Обратимся к уже уточненным и обоснованным Ключевым концептам культуры – «ядерные единицы картины мира, обладающие экзистенциальной значимостью как для отдельной языковой личности, так и и для лингвокультурного сообщества в целом (совесть, судьба, воля, доля, грех, свобода, родина) В.А.Маслова выделяет еще одну группу – *категории национальной культуры*».

Остановимся еще раз на универсальных общечеловеческих концептах, которые в повести «Сумерки, когда заржал конь» являются самыми распространенными и лексически употребляемыми в речи Зиедуллы. Это понятия: *человек, народ, совесть, сердце, душа*.

Философия Зиедуллы выражена просто, во главу угла положена честная и достойная жизнь человека с высокими моральными принципами. Можно привести примеры всех универсальных концептов, которые М. Тагай как бы иллюстрирует в повести: «Братья, и богатство и труд – близнецы» (120, 21).

Контекст, в котором звучат, в общем-то, высокопарные слова, снимают всякую фальшь за счет простоты сказа: «Лошадь же подходит человеку. Потому что у лошади *есть душа, есть сердце*» (120, 3). М. Тагай делает программными размышления Зиедуллы, ведь даже его песни о главном, о том, что тревожит: «...я запел самый лучший дастан. В нем человек, занимающий пост при дворце... *оказал почет и уважение* незнакомцу за то, что тот сказал *правду*» (120, 4).

Сюжет повести «Сумерки, когда заржал конь» выстраивается постепенно, из монолога выкристаллизовываются реакции на действие, на человеческую несправедливость, которую герой не может терпеть. Поэтому размышления о душе и несправедливости не вызывают сомнения в искренности или естественности, они вписаны в контекст улака: «Сетуем на жизнь, на судьбу. А при виде несправедливости пасуем. Братья – справедливость на земле» (120, 9). Можно возразить, что эти понятия для игры и глубокие общечеловеческие понятия – не являются идентичными. Но автор так выстраивает логику национального характера, когда человек действует и размышляет в одном ключе. Автор не идет против образной правды и не поднимает интеллектуальную планку своего героя. Творческая натура Зиедуллы способна отозваться на цитату из произведений Навои (пример *прецедентного* имени для узбекской культуры), но образную логику разрушило бы знание творчества канадского писателя. Считаем, что Тагай Мурад в сцене врачевания Курбанназаром руки чабана такой реакцией Зиедуллы усилил, а не разрушил образное начало и жизненную достоверность характера героя: «Сетон-Томпсон тоже так писал.

А откуда этот *наездник*? (120, 33). Известно, что Тагай Мурад является переводчиком повестей Сетон-Томпсона.

Уже отмечалось, что в повести Тагай Мурад рисует особую ненавистную касту героев – «начальники». Есть даже закреп-

ленное противопоставление «народ и начальники», которые говорят на непонятном языке (иранский шах Пехлеви, оказывается, дал тайные приказ... Я встревожен международным положением). Для автора разговор Зиедуллы с Рихсиевым это повод высказаться просто и убедительно: «Разве есть существо величественнее, чем человек? Рихсиев-ака, больших или маленьких людей не бывает, Все люди... Когда человек уходит, безвозвратно, тот, кто не проводит его, разве может считаться человеком» (120, 25).

Поступок Зиедуллы, когда он кидается на помощь к незнакомому человеку, есть доказательство его верности моральным нормам и понимания сути ЧЕЛОВЕКА: «Совість потеряли... Эх, братья, разве хорошо, если бедный человек так и помрет? Дома, наверняка и дети, и семья есть» (120, 21).

Еще раз отметим скромность Зиедуллы, который искренне не считает себя героем: «не говорите так, что же я такого сделал?». Последняя сцена повести сделана в том же ключе. Тагай Мурад не снимает уважительного отношения героя к человеку: «кто бы не был он, все же голос человека». Даже ритуал общения с убийцами сохраняет его привычную доброжелательность: «Чьи сыновья? Представьте же, наконец, братья» (120, 36). Автор делает последнюю сцену эмоционально сильной, как бы замыкая «фольклорную» линию человек и конь, невозможностью бороться с бессмысленной злобой подонков: «Братья, я ведь тоже человек. ...Тут заржал Тарлан» (120, 37). Поэтому происходит трансформация понятия «братья», уточнение кто «чужие» и кто родные: «Тарлан, племянник мой... Мой старший брат – это ты». Писатель подчеркивает важность степени родства для национального сознания и демонстрирует соборность Зиедулло-плешивого, который и перед смертью волнуется: «А то станем для людей посмешищем, перед *народом* окажемся пустомелями» (120, 37).

Повесть М.Тагай «Сумерки, когда заржал конь» при всей своей бесхитростности есть чудесная иллюстрация узбекского культурного сценария, в котором образно проявлено все: от поведенческого рисунка до миропонимания, от ключевых концептов универсальных до национальных. Повесть Тагай



Мурада, при всей своей художественной целостности, – всего лишь маленький фрагмент огромной мозаики, которая составляет богатство и жанровое разнообразие, многоголосие узбекской литературы.

### 3.3. Повесть М.Доста «Мустафа»

С точки зрения современного когнитивного литературоведения, продуктивным является выделение и рассмотрение наиболее значительных национальных концептов, отраженных в художественном мире автора. В повести М.Доста «Мустафа» автор уделяет особое внимание пространству кишлака и устройству родного Пространства-дома; нравственным категориям (совесть, порядочность), следованию Мустафы традиционным нормам этики. Эти концепты имеют большое значение для понимания узбекской ментальности. Концепт «дом» соотносится с представлениями о традициях, семье, домашнем очаге, честной жизни на земле. А поскольку «текст диктует анализ», то именно с этих позиций рассмотрим произведение.

В повести Мухаммада Доста «Мустафа» в переводе В.Коткина продолжается «линия жизни» бесхитростного и спокойного человека, живущего на своей земле. Думается, что автору необходима столь же «простая, сказовая манера повествования», чтобы имитировать «несобственно – прямую» речь своего Мустафы, подчеркивая размеренную интонацию старого человека. Именно так сохраняется особый темпоритм повествования и некая отстраненность в оценках героя. М.Дост не создает лихо закрученный сюжет, напротив, это некое рассказ с неторопливым следованием за жизнью селян, их производственными тайными и неспешными разговорами о жизни. Кишлак Галатепе вписан в пространство реального Узбекистана упоминанием точной топографии: Каттакурган, Самарканд, Сырдарья, вершина Чонкаймыш. Отметим, что пространство для автора – это не просто среда обитания, а национально обусловленное пространство именно галате-

пинцев, как особый тип людей, для которых пространство будет иметь столь же большое значение как и Сурхандарья в повести Тагай Мурода. Не случайно в творчестве М.Доста есть цикл рассказов, объединенный пространственной общностью проживания героев – «Галатепинцы».

Уже отмечалось, что в прозе узбекских авторов существует тенденция в выборе героя (старика и мальчика), чтобы дать представление о нравственных категориях, традициях и незыблемости ритуалов кишлака. М.Дост вписывает своих героев в конкретное пространство, с принятой ими точкой отсчета: «Мустафа живет на западной окраине Галатепе, на склоне холма, сразу за прудом Ибадулло Махсума» (92, 1). Расстояние также измеряется привычными категориями: «А до Сарсана совсем недалеко – стоит перейти один перевал» (92, 3). Пространство становится параметризованным, а также мерой цены и прочности, что усиливает ментальность говорящего. Мустафа шьет такие крепкие и прочные сапоги: «Надевай и иди вброд, хоть через Зеравшан» (92, 3).

Сила и жизнестойкость героя, его тренированность и привычка к труду создается автором в простом указании: «Мустафа один в состоянии нагрузить на осла пудов пять».

В самом начале повести М.Досту необходимо показать особый ритм жизни Мустафы, связанный не с историческими катаклизмами, а с природными ритмами жизни, что можно заметить по описанию изменения живой изгороди в его дворе. Переводчик В.Коткин оставляет некоторые специфические слова без перевода и комментария, что правомерно: «Мустафа вбил когда-то в землю колы тала и хлебной джиды... принялись выпускать побеги, а те еще побеги, так и пошло вверх, вбок, ввысь – и выросла сплошная живая изгородь... Этим и красив теперь двор Мустафы – зайдепш и глазам радостно» (92, 1). Это и есть тональность, своеобразный ключ к характеру Мустафы – труд, доведенный до совершенства результата – красив, герой получает моральное и эстетическое удовольствие от работы. Поэтому в тексте повести доминируют слова, определяющие деятельность героя: Мустафа – аккуратный, красивый, хороший и т.д. М.Дост создает точную

топографию сельского дома старика Мустафы, которому за 70 годов: «Со всех сторон живая метров в пять изгородь, напротив ворот. В самой глубине двора – аккуратный домик с айваном и двумя молодыми чинарами по бокам, справа от ворот – большой хлев, круглая кошара для овец под широким брезентовым навесом...» (92, 1). Это предельно аккуратное и рациональное ведение хозяйства, планировка дома и двора. Эстетизация пространства двора, которое украшают *национальные* деревья, важна для автора и его героя по нескольким параметрам. Во-первых, показано время (рост деревьев до такой высоты невозможен за год), во-вторых, М.Дост как бы дает сезонные изменения в цвете в восприятии героя, что характеризует его: «Ранней весной изгородь Мустафы желтая – это талы распускают свои сережки. Затем сережки упадут, и изгородь вся покрасится в зеленый цвет таловых листьев. Так и стоит до самого лета, зеленая-зеленая, а летом снова меняет цвет. Серееет изгородь, серееет-серееет, пока не превратится в серебристую – теперь очередь за джидой.....дней за десять станет изгородь ярко-желтой, опадут цветочки – снова серебристой» (92, 1). Понятно, как Мустафа любит свою красивую многоцветную изгородь, как любит изменения в ней. Далее приведено сравнение, которое заключает в себе национальное ядро: «Ухаживает за ней, словно *молодуха за цветником в первый год замужества*» (92, 1). Невестка в сельском доме – большая труженица, поэтому в первый год жизни в новой семье, пока нет ребенка, а значит, больших хлопот, она еще может тщательно ухаживать за цветником. Отметим обилие национальных сравнений характерно для повести М.Доста, включение в речи персонажей поговорок или афоризмом.

В повести царит некая гармония размеренной жизни, в которой уже были сильнейшие потрясения (гражданская война), в которой Мустафа повел себя настоящим человеком. В данной повести отчетливо вырисовываются все нравственные универсальные концепты, которые в контексте произведения дают национальное наполнение, а значит, формируют основу узбекского культурного сценария. С позиций старого и мудрого человека земли Мухаммад Дост определяет такие

концепты как *Совесть*, *Смерть*, *Долг*, *Гуманность*, *Человек*. Поскольку речь идет о замкнутом пространстве кишлака Галатепа, то интересно проследить, как передается автором эта атмосфера коллективного проживания, когда все люди друг у друга на виду. После смерти его первой жены «старик и в Галатепе не захотели оставлять Мустафу вдовцом и женили на Гультаре» (92, 9). Вряд ли в таком употреблении глаголов повинен переводчик, в этом проявляется национальное отношение к аксакалам и «последнее слово» за уважаемыми стариками, а не за молодым парнем. Мустафа – мастер на все руки, он из тех добросовестных людей, который считают безнравственно не трудиться даже в таком почтенном возрасте. М.Дост в повести смещает точки зрения, вплетая в текст множество голосов, имитируя элементы «внутреннего монолога». Так звучит голос Гультары – жены Мустафы, которая по логике и менталитету не способна озвучить комплименты мужу. Она уважает старика за силу и умение в старости не стать «капризным ребенком»: «Вон, сколько лет живу вместе, хоть бы дурное слово сказал. *Совесть*, значит, есть у старика» (92, 3).

М.Дост соединяет в образе Мустафы многое: способность философствовать и одновременно – «опускаться на землю», реализовывать свои бытовые проблемы. Отметим, что автор нигде не нарушает национальную целостность характера героя, который так пластично переходит в своих размышлениях от глобальных проблем к мирским, бытовым проектам: «Снега полно навалило...урожай дынь будет большой. Дынь много, значит, и корок много, куда же их денешь, не пропадать же коркам... Баранов ими можно кормить» (92, 4). В этом внутреннем монологе проявляется ментальность и социальная принадлежность героя. М.Дост медленно и детализировано создает «мир» Мустафы, прожившего 70 лет, на долю которого выпало и участие в гражданской войне, и строительство колхоза. Но никакие социальные потрясения не изменили его натуру. Как уже отмечалось, частотность употребления таких универсальных концептов как «Совесть и стыд» в повести очень высокая, причем, и в микроскопической сценке и в воспоминаниях. Герою стыдно перед женой,

что он заставляет ее работать с грязными шкурами, он уверен, что продавцы «совсем совесть потеряли», ему «совестно просить» племянника об одолжении и.д. Но М.Дост создает эпизод из воспоминаний Мустафы о гражданской войне, когда становится понятным его представление о Человеке. Итак, ему, молодому парню было приказано закопать врага – расстрелянного курбаши, которого даже могильщик не желает хоронить: «Пришлось Мустафе ехать в Кзыл-Таш. Там он похоронил старого курбаши по стенами старого рабада... Но на обратном пути ему стало жалко Акбаша, ведь того даже не омыли, не отпели. Бросили в яму как бездомного пса. ...выкопал новую могилу, глубокую, с широким сводом сбоку, и похоронил. Обложил холмик камнями, потом даже прочел аят, стоя на коленях у могилы» (92, 17). Так постепенно развивается тема Человека. Важно, что для Мустафы нет разницы в социальном статусе людей, важно, что на «камне есть твое имя».

В повести множество мелких и больших примеров сорборности кишлачной жизни, национальных речевых и поведенческих ритуалов. К примеру, традиционное обращение к мужу на «вы». Мустафа старается не обижать старуху, в его «тыканье» проявляется закрепленная традиционность. Или поведенческий рисунок надменного старика Назар Махдума, который важничает из-за того, что сын стал большим начальником. Изменяется его походка: «заложив руки за спину, – не больше не меньше, председательская походка». В повести «Мустафа» интересны диалоги, в которых переводчик сохраняет и речевой этикет, понятную для инофона игру слов, и лингвостилистические самохарактеристики героев:

–Эй, Саламбай, – кричит он.– Проходишь мимо моего дома, а где твой салам?

– Салам аллейкум, дед Махдум. Не уставать вам желаю.

Быть пиру в вашем доме, почему это вам не сидится дома, дед Махдум?» (92, 11). Чванливость старика воспринимается галатепинцами отрицательно, показателем является еще один «национальный акцент в его поведении: «он уже больше не здоровался первым». Реакцию Мустафы даже на такую невежливость подчеркивается автором в привычном ключе:

«Человек все-таки». Тема смерти воспринимается Мустафой без особого трагизма, но с позиций нравственности. Примечательно, автор заставляет Мустафу рассуждать о жизни и смерти в коллективе: «люди же не дураки... тебя вмиг раскусят и сразу же скажут, сколько кусков мыла дадут за тебя» (92, 11). М.Дост указывает на похоронный обряд, когда после выноса покойника, женщины получают узелок с косынкой и мылом. То есть, в этом предложении заключен намек на количество народа, пришедших проводить в последний путь. И хотя Мустафа по природе своей домосед, в кишлаке он ведет себя соответственно миропониманию: «сам угощает народ, ходит на свадьбы или похороны, но все это, как говорится дань тому, что ты человек и живешь среди себе подобных» (92, 15). Можно подчеркнуть, что все нравственные категории подчинены для Мустафы пониманием того, как должен вести себя человек в обществе и что люди подумают? В этом плане даже сватовство дочери имело для него ту же подоплеку: «Мустафа тогда не отказал, он просто попросил ему немного подумать. Очень *совестно* было с первого разу согласиться, вдруг *люди подумают*, будто Мустафа рад избавиться от своей дочери» (92, 14). Думается, что все эти примеры и есть доказательство собранности этноса. М.Дост не рассказывает историю «трехопадения» единственной дочери Мустафы, но его нравственность и непоколебимость в ее грехе выражены автором, как ощущение позора самого отца: «Хребет мне сломала, из-за нее столько лет выпрямиться не могу, *смотреть людям в глаза стыдно*» (92, 34). Традиционная ментальность проявляется и в опасениях старухи Гульсары по поводу непощения дочери отцом: «... боится, как бы проклятие отца не коснулось ее детей... в глаза *людям не осмеливается смотреть*» (92, 34).

В повести Мухаммад Дост описывает ситуацию сватовства племянника Усмана к дочери счетовода по всем правилам восточного этикета и с уточнением тех деталей, которые бросаются в глаза: «вышла дочь, забыв всякий стыд... маленькая супа *голая, без паласа*». М.Дост так точно работает с деталями, что коротенький эпизод сватовства вырастает до картины национального значения: «Мулла Донияр развязал узелок со сла-



достями и двумя лепешками. Но жена Тилло тоже была не дура, она знала: отведать хлеб другого, это значит, во веки веков быть у него в долгу. Она принесла свой *дастархан* и разломилась *свою лепешку*» (92, 17). Этот прием есть намек на отказ, но Мулла Дониар пытается вновь прибегнуть к иносказанию, в центре которого находится лепешка: «Давай *разломим теперь эту лепешку*, и пускай одна ее половина останется у твоей дочери, а другую мы возьмем и отнесем к будущему жениху» (92, 17).

Далее в речи Муллы Дониара звучат традиционные сравнения: «... пришли с хлебом и с такими святыми и дозволенными мыслями, как этот белый хлеб» (92, 17). Интересно, что в речи сватов звучат и традиционные условия богатого свадебного тоя: «позовем *одинадцать кишлаков* вокруг Галатепе». Такая гиперболическая цифра не есть ли доказательство соборности нации? Эти условия при другом сватовстве воспринимались традиционно: «поздравил сватов с будущей свадьбой, затем сваты поздравили его», это считает Мустафа ритуал «по всем правилам, по-мусульмански». Бесцеремонный и категорический отказ матери невесты так потряс всех галатепинцев, что «дочь Тилло еще пять лет просидела в родительском доме... даже из тех *11 кишлаков* вокруг Галатепе никто не пришел ее сватать» (92, 18). Это подчеркивает ментальность и следование традициям.

Семья, нарушавшая законы, оказывается в изоляции: «Кроме отца и матери никто из галатепинцев *не поехал на ее свадьбу*» (92, 18), что является позором. В рамках соборности и коллективизма важными становятся принадлежность героев к «своим-чужим». Когда к Мустафе приходит участковый милиционер Низамбай с жалобой на Усмана, то автор выделяет эту степень родства всех галатепинцев: «Как ни как, мы с вами *не чужие*, еще наши деды дружили. Мне стыдно, если будут болтать, вот мол, Низамбай пошел против своего *ближнего*» (92, 32). Тема «свой-чужой» связана и с пониманием «родного дома», то есть ближнего Пространства. Мустафа представляет, что после их с Гульсарой ухода, дом обещает: «Вечерами во всех домах будет гореть свет, все дома будут светлыми, только один твой дом на террасе холма. За прудом Ибадулло

Махсума потонет во мраке» (92, 42). Поэтому все найтое он хочет оставить *своему* человеку-племяннику Усмону, хоть и непутевому», но – «не чужому... Ты у меня единственный и за сына и за дочь». Как уже было отмечено, Мустафа – простой дехканин, далекий от книжной культуры, но знание Навои «в крови у всех узбеков». Последним доводом по поводу женитьбы Усмана является убеждение: «Время Фархада и Меджнуна давно миновали» (92, 24).

Анализ этих произведений, на наш взгляд, доказывает как пластично развиваются в рамках нехитрого повествования важные темы и выделяются те универсальные концепты, которые становятся национально аксиологическими.

### 3.4. Национальные картины мира в произведениях русскоязычных писателей Узбекистана

#### 3.4.1. С.П.Бородин

Каталог узбекской литературы XX века был бы неполным, если бы не включал в себя произведения русских писателей старшего поколения, которые полноценно жили в стране, знали узбекский язык, культуру, были влюблены в нее. Также и узбекский культурный сценарий был бы неполным без «национальной культуры мира», созданной русскими писателями. Вся их жизнь была связана с Узбекистаном, они каждыйдневно ощущали себя в национальном «космосе», знали ритуалы и участвовали в них, создавали «восточную литературу», путешествовали по республике и изучали ее. В нашем исследовании сделан выбор в пользу воссоздания национального образа Самарканда XIV века – в трилогии С.П.Бородина «Звезды над Самаркандом». Самарканд конца XIX –начало XX века – представлен в роман К.Новоселовой «Звезда Альтаир» и Самарканд 20-х годов XX века – в романе М.И. Швердина «По волчьему следу». Жизнь перечисленных писателей, судя по скупым строчкам биографий, крепко связана с Узбекиста-

ном. К примеру, С.П.Бородин в 1921 приехал в фольклорную экспедицию в Бухару. В 1923 году принимал участие в археологических раскопках в Самарканде. До 1941 года подписывался псевдонимом Амир Саргидхан. С 1951 года С.П.Бородин жил в Ташкенте. Это как бы сведения официальные. А фотокорреспондент Рустам Шагаев в своих воспоминаниях о сыне писателя усиливает еще одно доказательство любви С.П.Бородина к Востоку: «Недавно ушла из жизни Раузаханум в возрасте 95 лет. Она была верной музой С.Бородина, матерью его любимого сына» (167, 69). Естественно, что и семейная жизнь русского писателя была насыщена тем повседневным национальным, что распространяется от кухни до литературных и музыкальных пристрастий жены-узбечки. Поэтому С.П.Бородин создавал художественный мир естественно и со знанием тонкостей, оттенков, малейших деталей. Если говорить обобщенно, то в произведениях русских писателей создается национальный мир по «таким же указанным выше параметрам»: речевой и поведенческий ритуал (жесты, говорящая поза), ярко выраженная ментальность (поведенческий рисунок, восприятие времени и пространства), пейзаж (реальные топографические и географические пространства), лингвостилистическая самохарактеристика «говорящих героев» и каскад авторских сравнений. Поэтому проза русских писателей дает возможность показать и еще один вариант «Узбекского культурного сценария».

С.П.Бородин – автор известной трилогии о жизни и походах Тимура, которая открывается книгой «Звезды над Самаркандом». В романе воссоздана топография исторического города, строительство тех зданий, которые и сейчас представляют Самарканд во всех международных туристических проспектах. Естественно предположить, что в процессе написания трилогии С.П.Бородин обращался к огромному количеству первоисточников на узбекском языке. Он создал образ Самарканда «имперского», купеческого, строительного, дворцового во всех тонкостях быта, подчеркивая ментальность героев. В рамках данного исследования было неоднократное обращение к этой трилогии. С.П.Бородин воссоздавал Са-

марканд так живо и естественно, что многие страницы как бы совпадают по тональности и мироощущением с аурой реальных памятников, тем более, что топографические названия и теперь на слуху: Богишамал, Регистан, Шер-Дор и т.д.

Еще раз обратимся к монографии З.Д.Поповой и И.А.Стернина «Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат», в которой дается приемлемое определение термина «национальная картина мира». Авторы не только суммируют все необходимые понятия, но дают необходимую нам классификацию: ««Национальная картина мира обнаруживается в единообразии поведения народа в стереотипных ситуациях, в общих представлениях народа о действительности, в высказываниях и «общих мнениях, в суждениях о действительности, пословицах, поговорках» (45, 7). Данные авторы подчеркивают существование в каждой культуре «непосредственной картины мира», которая «включает как содержательное, концептуальное знание о действительности, так и совокупность ментальных стереотипов, определяющих понимание и интерпретацию тех или иных явлений действительности» (45, 7). К слову сказать, Г.Гачев в своих книгах о «национальных картинах мира» уверенно привлекает помимо языкового материала, многочисленные примеры из литературы, музыки и философии. Г.Гачев делает это столь убедительно и продуктивно, что без сомнения усиливает значимость отдельных концептов в общей картине мира, подтверждая продуктивность триады: язык- культура. Итак, вышеуказанные авторы подчеркивают, что «непосредственная» картина мира или «когнитивная – это те понятия или стерео, что в восприятии и понимании мира нашим сознанием задаются культурой. Опосредованная картина мира – это результат фиксации концептосферы вторичными, знаковыми системами, которые материализуются, овнешняют, существующую в сознании непосредственную когнитивную картину мира. Таковы языковые и, видимо, художественные картины мира» (45, 7). Поэтому произведения русских писателей интересны с этнопсихологической точки зрения – как писатель-инофон приобретает ментальность людей близкой

ему культуры и передает «это» средствами родного языка в плане художественного текста. Все-таки «бытие определяет сознание», тем более художественное.

Б.А.Серебрянников в книге «Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира» пишет: «Картина мира формирует тип отношения человека к миру – природе, другим людям, самому себе, задаёт нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к жизненному пространству (48, 26). Многие исследователи пришли к выводу, что картины мира у людей относительно соизмеримы, так как они имеют общенародное национальное ядро. Однако необходимо помнить, что ни когнитивная, ни языковая картины мира не выступают в качестве зеркального отражения мира, они всегда представляют собой некую интерпретацию. С каждой картиной мира связан определённый способ мировосприятия и определяемые им различного рода мыслительные операции. Поэтому русские писатели, создавали произведение, в котором *доминирует* не национальный колорит (внешнее проявление), а «национальная картина мира» в деталях, ритуалах, примерах речевого этикета. Все, идущее изнутри народной культуры. Трилогия С.П.Бородин – добротный исторический материал, произведения, проникнутые знанием на макро и микроуровнях национального, ментального, психологически выверенных и логически мотивированных поведенческих рисунков героев, их восприятия жизни. Материал книги настолько интересен, что многочисленные примеры из трилогии иллюстрируют своеобразие Времени и пространства, ритуалов и поведенческих рисунков. С.П.Бородин делает это талантливо и образно убедительно. К примеру, страх и смещение Мираншаха перед грозным отцом, внезапно прибывшим инспектировать Султанию, выражен в нарушении этикета: «Мираншах, *перешагнув через скатерть*, побежал к городу...» (78, 327). Поза и жест покоренного правителя, готового к самому страшному, национально маркированы: «Мираншах что-то бормотал, высказывая покорность отцовской воле, поднося отцу конец *аркана*, накинутого на свою шею» (78, 330). Отметим, что С.П.Бородин вводит национальное понятие «аркан»

вместо веревки, придавая этим дополнительную нагрузку (арканом ловят на охоте). Реакция Тимура – это реакция на воровство в государственном масштабе Правителя, а не отца. Автор создает образ твердого и беспощадного к порокам Владыки, немногословного, и поэтому сцена наказания решена им «менее словесно», а больше дается описание действий и реакции: «И Тимур неподвижно слушал и молчал... Тимур тронул коня, поехал прямо на Мираншаха, и чуть не наступил копытами на ноги сыну...» (78, 330). Показаны в романе ритуалы, которые общеприняты, но в контексте этой сцены «гнева и расправы» имеют особый оттенок характеристики психологического состояния Владыки: «Тимур пальцами коснулся подарков в знак того, что он принял их», но сделал это выборочно, то есть выражая разные отношение к многочисленным жителям дворца Мираншаха.. С.П.Бородин создает образ Тимура настолько объемно, настолько многогранно, подчеркивая каждую сторону этой противоречивой и великой натуры. Анализируя образ Владыки, находим множество примет национального мира, быта, ритуалов и т.д. Естественно, что как человек власти, Тимур обязан работать на имидж: «На виду у всей Султаньи Тимур совершил молитву и поклонение перед могилой пророка Хайдара, чтобы набожные мусульмане разнесли славу о благочестии и смирении покорителя вселенной» (78, 334). С.П.Бородин показывает Владыку неодинаковым по поведению и речам, разным, в прямой зависимости от собеседника. Создав мощную армию с железным порядком и дисциплиной по примеру Чингиз-хана, Тимур уважает своих давних соратников, невзирая на знатность его происхождения. Приведем в качестве особо интересной иллюстрации сцену объезда войск и посещение бунчука Халиль Султана. Отметим несколько ритуальных действий, имеющих до сих пор право на существование в национальной узбекской культуре, в несколько откорректированном виде: «Халиль подбежал к стремям деда и, прижав руку к сердцу, поклонился: Окажите честь, государь» (78, 354). С.П.Бородин, как уже отмечалось, имел четкое представление о национальных обычаях, каждое действие, закрепленная поза или мизансцена в



романе не случайны. Место напротив двери – самое почетное, что неоднократно встречается в произведениях узбекских авторов. С.П. Бородин подчеркивает, как рассаживались гости в юрте по ранжиру и место, которое занимал Владыка: «Сел напротив входа и возблагодарив Бога за благополучное прибытие». Уже отмечалось, как меняется статус и взаимоотношения героев в прямой зависимости, где происходит встреча. Автор как бы комментирует поведение Полководца: «Все понимали: Тимур гостит не у своего внука, у царевича Халиль-Султана... даже не у начальника левого крыла, а у всего левого крыла своего воинства» (78, 355). Поэтому каждое движение и реакция, поведение в шатре Государя – его характеристика и прекрасная иллюстрация всего «времени правления Тимура». Итак, около себя Государь размещает тысячников по возрасту, среди них бывший десятник Хызр-хан, спасший жизнь Тимуру. Выделим диалог с этим героем, чтобы подчеркнуть особое свойство Личности Тимура – собирать и опираться в строительстве своего государства на толковых и знающих свое дело людей. Тимур предпочитает пить «бузу», так как он ощущает приближение непогоды. И Хызр-Хан мгновенно соглашается с тем, что будет дождь. С.П.Бородин комментирует: «Тимур не любил, когда с ним поспешно соглашались, если оснований к этому не было». Молчаливое несогласие Владыки невозможно не заметить, так как все присутствующие сидят близко в юрте. С.П.Бородин по реакции Хызр-Хана дает «историю глубоких взаимоотношений между правителем и его верными соратниками». Поэтому тысячник спокойно отвечает: «Лошади чешутся». Более того, не дожидаясь приказа, он хозяйственно распорядился свой «тысяче сдвинуть юрты теснее, кошмы натянуть, дров запастись», за что получает благодарность: «Ну-ка, брат, Хызр-хан, по своему разуму, не на своем месте сидишь. Сядь-ка, от меня слева» (78, 357). Тимур указывает на место советника, сдвигая с почетных мест нерадивых и неинициативных. С.П.Бородин подчеркивает, как малейшее движение в юрте связано с выполнением намека на приказ Тимура. Это и есть молчаливое движение властью и непререкаемый авторитет Владыки.

Ритуал угощения, вежливая передача пиалы по кругу сохранился донныне: «Налив золотую чашу густой, серой бузы, Хаиль Султан, придерживая вздернутый длинный рукав халата, поднес чашу Тимуру». Ритуал поведения за дастарханом подчеркивает статусность и вежливость сотрапезников, и одновременно с этим равенство всех сидящих: «Третью чашу Тимур, снова принял ее из дрожащей руки Хурам-бека. Пригубил ее и отдал Султан-Махмуд-хану, а хан протянул ее Шах-Мелику: Выпейте, брат» (78, 358). Отметим, что автор создает национальное и социальное восприятия мира Тимура даже в одном сравнении. Привычная картина Пространства воспринимается им особенно: «ехал неторопливо, оглядывая пригороды, загородные дачи на холмах, обросшие пышными кустами карагачей или прямыми, как мечи, тополями» (78, 255). Так может воспринимать конфигурацию дерева воин, что и подчеркивает автор. Второе сравнение сделано автором в том же плане: «Он видел через узкое, как лезвие кинжала, окно весь этот двор» (78, 391). С.П.Бородин в данном сравнении не пошел против исторической правды в угоду образности. Дворцовые окна по законам архитектуры того времени были узкими и длинными. Сравнения в романе выполняют функцию и портретной детали: «длинные сухие пальцы, лиловатые с ногтями, пригнутыми к концам пальцев, какие бывают у ловчих птиц» (80, 65). С одной стороны писатель создает портрет старого человека, с деформированными пальцами рук. С другой стороны – Тимур всю свою жизнь провел в походах, на коне, поэтому кончики пальцев сбиты конской упряжкой. Но самое главное – он военный, полководец, завоеватель, безжалостный – поэтому возникает образ хищного беркута, сокола. С.Бородин не уточнил породу птицы в своем сравнении, давая обтекаемую формулу «ловчая птица». Это правомерно, так как сравнение с беркутом или соколом – слишком традиционно (подчеркивает удаля, молодцеватость) и для старого Тимура невозможно. В этом же плане сделана портретная зарисовка Тимура, проезжавшего сквозь базар «незадолго до вечерней молитвы»: «Не глядя на народ, он сидел в седле наискось, чуть сутулясь, будто пробиваясь сквозь неисто-

вый встречный ветер... глаза сузились, губы тесно сжались... и смотрел прямо, перед собой прямо, *будто готовый как тигр, прыгнуть ...*» (78, 47). Автор в системе данных сравнений работает с позой, скрывающую внутреннюю силу, что помогает образ ветра и хипчника. Сравнение выполняют и еще одну функцию – участвуют в процессе создания национального восприятия. Тимур принимает делегацию армян и «видит» внешний облик молодого человека с «печальным взглядом темных глаз» своеобразно: «...в его черных волосах белело несколько седых завитков, как светлые *завитки вышивки на ферганской тюбетейке*» (79, 309). Естественно, что представитель другой национальности не сможет мгновенно выхватить из памяти знакомый образ черной ферганской тюбетейки с белым узором «огурцы». С.П.Бородин в романе «моделирует» слова Тимура в такой образной форме: «Победа подобна *стенному жеребцу* – ее надо обскакать, чтобы заарканить» (79, 314). Во-первых, отметим энергетику фразы, выраженную в глаголах (обскакать, заарканить). Во-вторых, в самом сравнении выбрано слово «жеребец», создается образ мощного и неукротимого животного. Работа со словом для создания полнокровного образа проведена автором блестяще. С.П. Бородин не пишет «не конь или лошадь», что вполне нейтрально по смыслу. Но автор вкладывает в уста полководца данное сравнение, который провел в седле всю жизнь и понимает глубочайшую разницу между ними. В-третьих, в самом сравнении заложена параллель между двумя понятиями, которые были Тимуром реализованы неоднократно.

Для характеристики Тимура важна еще одна сцена, центром которой может быть национальный концепт – лепешка. Слушая книгу историка Гиясаддина, не соглашаясь с велеречивым стилем изложения и восхвалением Александра Македонского, Тимур в гневе парирует: «Надо писать: город взят. Кто умен, тот поймет – *город не лепешка*, голой рукой его не берут, калекам не подают» (78, 456). В этой речи нет пренебрежения к хлебу, а есть усиление функции (обыденности предмета пицци и ритуального подаяния) и знаковая аналогия, статус говорящего, которому позволительны такие сравнения.

С.П.Бородин создает множество сравнений в романе, что усиливает национальную специфику во всем. К примеру, статус Халиль-Султана в разговоре с отцом Шад Мульк мастером, безразличие последнего к виденному богатству во дворце Тимура, выражено в сравнении: «Этому нищему старику все нипочем: будто *сходил на базар за дыней...повелитель допускает его к себе, и он входит туда, будто в лавку к горшечнику*» (78, 176). Из контекста всего повествования ясно, что Халиль Султан видит пропасть между Повелителем и даже им, его внуком. Мастер этого не демонстрирует, оставаясь спокойным. Всю гамму чувств и «долгих многословных объяснений» С.П.Бородин выразил в сравнениях. Такое же ощущение презрения, отрицания и уничижение Шад-Мульк во дворце выражено в сравнении: «Ваш дед глянул на меня так, будто я *потерянная подкова*» (78, 180).

Работая с историческим материалом, автор усиливает его и за счет ассоциативных сравнений, невозможных для создания современного мира или современного мышления. С.Бородин в трилогии «Звезды над Самаркандом» так проникся в образную историческую атмосферу, что не нарушает ее даже на уровне сравнений: «Они увидели светильник и струйку копти, утончавшуюся кверху, словно *чья-то невидимая рука сучила прядь бурой шерсти*» (78, 161). Во-первых, предметы связаны со своим временем. С.Бородин в таком сравнении закрепил и движение, цвет и самое главное, плавность. Ощущается, что в юрте есть потолочный открытый верх, куда вытягивает дым, поэтому копоть так плавно и воздушно уходит в него. Шерсть сначала распушают, а только потом пускают в прялку или веретено, она становится почти прозрачной.

В романе множество прецедентных имен, значимых для Тимура, таких как А.Македонский, Чингиз-хан. Некоторые имена как бы проецируют память на прошлые походы. Встреча с лукавым поэтом из Шираза Хафизом, стоящим в лохмотьях около его стремени, сделана автором объемно. Подчеркнем, что в романе использован исторический факт. Очевидно, что Тимур ценит этого поэта (велел привести во дворец), знаком с творчеством Хафиза. Свобода и независимость, самодо-

статочность поэта выражено автором в подчеркнутой ухмылке «старого оборванца». Тимур интерпретирует стихи Хафиза, оскорбленный его поэтическим своеволием: «Я весь мир перевернул, собирая достойное, чтобы украсить свои города, а паче всех Самарканд, главнейший из городов мира. Как ты посмел раздавать мои города за *какие-то* родинки на щечках?» (78, 64). Тимур как бы интерпретирует уничижительно метафорическую вольность Хафиза: «О, если та ширазская красotka моим захочет сердцем обладать. Не поспею за родинку на щечке ей Бухару и Самарканд отдать».

Роман насыщен мельчайшими указаниями на историческое время и национальное пространство: начиная от ритуальных пиров или собраний, до одежды гонца, от использования в художественном контексте концептов (плов) до религиозных вещей. Так и создана «национальная картина мира» в таком мощном движении, так образно убедительно, что трилогия и сегодня воспринимается как истинно художественное историческое полотно. Роман населен огромным количеством героев всех рангов и статусов: купцы и строители, гонцы и воины. Так купец Мулло Комар в беседе с Мулло Фаизом философствуют на тему «чалмы и определенного метража материала»: «Вдумайтесь, когда и зачем развертывают чалму?. Чтобы запеленать в нее мусульманина, когда он умрет, перед тем, как опустить мусульманина в могилу» (78, 83). Представляется, что русский писатель так органично создавал картину «национального мира», не искажая его историзма, не нарушая логики национального миропорядка, только при условии знания фактов истории и проникновения во всю глубину национальной культуры.

#### 3.4.2. М.И.Шевурдин

М.И.Шевурдина объединяет с С.П.Бородиным схожесть биографии и долгая жизнь в Узбекистане. Следует подчеркнуть, что М.Шевурдин родился в семье военного врача, который в 1899 году поселился в Туркестане. Сам будущий писатель окончил в 1927 году *Туркестанский восточный институт*, занимал

ся журналистикой, редактировал республиканский журнал «Звезда Востока». Надежда Волкова в воспоминаниях «Дом у Анхора» подчеркивает: «Свободно владея узбекским языком, он стал собирателем фольклора. За долгие годы накопил, изучил и издал узбекские, таджикские, каракалпакские сказки» (83, 187). Это обстоятельство во многом объясняет восточную тематику романов М.Шевердина. Подчеркнем, что роман «По волчьему следу» (1951) интересует нас только в плоскости узбекского культурного сценария, так как действие происходит в 20-е годы XX века, в эпоху яростного неприятия или принятия новой идеологии. Поэтому можно считать данное произведение чересчур политизированным, плакатным. Одновременно с этим М.И.Шевердин мастерски работает с проблемами этнопсихологии, ментальности, создает подвижные среднеазиатские пейзажи, рисует фрагменты национальной картины мира. А.Назаров в интересном повествовании ««Anamnesis morte.... anamnesis vitae» Записки коллекционера» шутливо заметил о художнице Светлане Кочкоровой: «Роспись разделочных досок и деревянных панно в национальных традициях удавалась ей с особым шиком, похоже, глаза «иноверца» воспринимают жизнь Востока «по-шпионски» острее и красочнее» (126, 70). М.И. Шевердин имел предельно острый глаз и талант художника, прожившего всю жизнь в «национальном космосе». Уже поэтому он имел основания создать такую систему персонажей, которая работала на мозаику национальных разнообразных типов и характеров, взаимодействующих в привычных Пространственно-Временных параметрах и быту.

М.Шевердин создает огромное объемное романное полотно, в котором есть все: пейзажи Зеравшанской долины (отряд Сабурова в погоне за Отрядом Рыжего бека), дехканский быт 20-х годов XX века, взаимоотношения героев на изломе «новой и старого уклада жизни», почти историческая топография Самарканда, множество реалий географии и т.д. Роман просто насыщен прецедентными именами, которые с одной стороны характеризуют интеллектуальный уровень героев старшего поколения (поэта Хикмати) и культурные приоритеты новой жизни.



Сюжет отражает яростное противостояние в гражданской войне, когда рушились старые социальные порядки. Поскольку отряд Сабурова находится в пути, в поисках Рыжего Бека, то автор рисует серию подвижных пейзажей, кстати, упоминая реальные географические и топографические места: «Чуть правее уходили в бескрайнюю даль спокойные, сияющие на солнце вершины Туркестанского хребта со склонами, покрытыми едва видимыми отсюда арчовыми лесами. А на юге высились громады столовых гор Усмат Катаргала, обрывающиеся двухверстным, почти вертикальным гранитным обрывом прямо в воды Зеравшана у урочища Рават-Ходжа» (170, 272). Такое точное восприятие географии края мотивировано в романе тем, что Сабуров был техником-ирригатором в Туркестане, и ему «много пришлось побродить по руслам высохших каналов», поэтому правомерны такие вставки.: «базар в кишлаке бывал только по четвергам, поэтому кишлак назывался Пайшамбе... если ехать к горам... кишлак Джума, там базары по пятничным дням. Если направиться по Пенджикентской дороге – через три часа кишлак Ильпак, там базары по субботам» (170, 163). Отметим, что некоторые географические и топографические названия сохранились до сих пор. Большая часть пейзажей как бы дается через восприятие Сабурова, поэтому отличаются предельной фактической точностью и наблюдательностью как разведчика, так и профессионала, но и указывает на детальные знания края самим автором. М.И. Швердин не только рисует дальние и ближние кишлаки вокруг Самарканда, но создает пейзажи в движении (время суток, освещение картины под воздействием тумана или яростного солнца). Так рисуется объемная картина природы Самаркандской области: «Высокое солнце, приближаясь к зениту, потеряло свою ослепительную яркость, быстро поблекло, пожелтело и постепенно стало походить не то на гигантский горячий плод, не то на *медный поднос*, висящий в плотной гуще светящейся пыли» (170, 62). Сравнение вполне уместно, национально. Самарканд в романе представлен реальным историческим персонажем – городовым Абдурахманом, и точной топографией: махалля Заргарон, Богишамал, Абрамовский бульвар. Более того, памятники высвечиваются имен-

но с разных позиций, точек зрения: «Они вышли на Регистан, и эхо из-под величественных сводов медресе Улутбек и Шир-Дор откликнулось на слова старого поэта» (170, 195). Образно М.Шевердин оживляет картину лунным светом, делая ее более величественной и вечной: «Луна выглянула в просвет облаков и над крошечными фигурками людей к небу вытянулись гигантские башни четырех вспыхнувших алмазным сиянием минаретов... Ажурное, все в стрельчатых нишах медресе Тиялякари высилось сказочным дворцом» (170, 195). Памятники Самарканда видны особенно отчетливо из махали Заргарон, где проживает поэт Чакмак: «Закат за окном погас. Но минареты Шир-Дора все еще блистали бирюзовыми искорками» (170, 728).

М.Шевердин создает такую систему персонажей, чтобы в романе был представлен настоящий узбекский мир 20-х годов XX века: командир отряда Сабуров работал в Туркестане, прекрасно знает все обычаи и язык, пользуется всей палитрой его образности. Сабурова М.Шевердин на протяжении всего повествования, постепенно наделяет и национальным мышлением. Реакция Сабурова на предательство курбаши выражена в сравнении: «Дипломата в Бахрамбеке искать – все равно, что верблюда с ложки поить» (170, 276). Эмансипированная девушка Рабия – персонаж вписанный в свое историческое время. Но все, что связано с ее воспитанием, поведенческим рисунком, ментальностью все же несет налет традиционного, что не нарушает законы художественной логики. Девушка цитирует стихи Хамзы Ниязи: «Эй, отцы, руки уберите от дочерей. Не смейте продавать их, как скот». Своим независимым поведением («ей надоело стоять за дверью и слушать сопение казия») и открытым лицом, Рабия устремлена в будущее, но в повседневности девушка соблюдает законы гостеприимства: «протягивала большую пиалу с яхна-чаем». Она спорит с Казием по поводу образования и несовместимости «просвещения и паранджи», На что Казий приводит в качестве примера прецедентные имена узбекской культуры, называя просвещенных женщин прошлого: «Увейса, Махзуна. Даже стихи сочиняли, но закона не нарушали» (170, 110). Сюжетный ход – похищение девушки Мадраимом автор объясняет ее менталитом: «Рабия

с молоком матери впитала в себя безграничное уважение, которое питают в узбекских семьях к старшим родственникам... не верила, что дядя ее позволит себе поступить с ней дурно» (170, 133). Примеры такого же почтительного обращения есть во многих произведениях, о чем уже писалось.

Комиссар Камалов – человек нового мышления, но воспитанный самаркандским поэтом Хикмати по всем правилам «свободного интеллекта», знакомый с трудами Ахмада Дониша и мыслителей древности. Камалов – настоящий интеллигент, знающий даже каллиграфические тонкости. Именно он может прочесть письмо от Ходжи Непеса: «Почерк был крайне неразборчивый, известный на Востоке под названием «шикаста» (ломаный почерк), допускающий массу сокращений слов, пропуск букв. Нужно очень хорошо знать грамоту, чтобы суметь прочитать такое письмо» (170, 614). Думается, что тем самым автор демонстрирует и свое прекрасное знание восточного мира. Это дает возможность автору создавать мозаику национальной жизни, составленную из пейзажа, интерьера, поведенческого рисунка героев, ритуала и нарушение традиционного этикета намеренно, обычаев и национальной еды: «Завтрак состоял из пухлых пшеничных лепешек и «ширчая» – горячего молока с чаем, приправленного солью, черным перцем и сливочным маслом» (170, 251). Описание ритуалов не самоцель для автора, а естественное вплетение их в повествование, что делает роман пронизанным всеми знаковыми понятиями национальной узбекской жизни. Богатство Мадраими и его несчастливая семейная жизнь выражено автором так: «Пышными тоями отмечались бракосочетания. Сотни людей пировали за богатым *дастарханом*. На великолепных конских состязаниях раздирали ежедневно в клочья по 20–30 баранов. Победителей и гостей одаряли *дорогими халатами*» (170, 464). Можно сказать, что М.И.Шевердин показывает в некоем комплексе все то, что считается «национальной картиной мира».

Герои М.Шевердина вписаны в традиционную кипшлачную жизнь, которую коренным образом изменяют военные и социальные потрясения. Но никакие катаклизмы не могут мгновенно изменить миропорядок, поэтому речевые и

закрепленные ритуалы, поведенческий рисунок героев остаются прежними, они естественны и составляют этот национальный мир. Реакция проводника Юлдаша на гибель красноармейцев соотнесена с реакцией мусульманина, узнавшего горестное известие: «Наконец он тяжело вздохнул и незаметно *провел ладонями по лицу и бороде, и губы его зашевелились*. В топоте копыт никто не расслышал, как он произнес одно лишь: О-оминь» (170, 55). При встрече неожиданных гостей он все же ведет себя в пределах традиционной вежливости: «Салом алейкум, – вежливо произнес подошедший.

«Валейкум ассалом! Да будет мир с тобой, добрый человек» (170, 27) и тут же засуетился: «принес чайники и пиалы». Законы гостеприимства Проводник не может нарушить, даже если в доме враги: «Не хочу вам зла, вы мои гости. Гостей не выдам» (170, 35). Жесткие и жестокие законы гражданской войны разрушают незыблемые традиции. Социальная вражда доминирует над привычной этикой жизни. К примеру, подобные национальные законы попирает курбаши, из-за чего бойцы-разведчики попадают в ловушку. Боец Сагдуллаев уверен в безопасности: «Бахрамбек – правоверный мусульманин, а кто может сказать, что где-нибудь в мире *мусульманин нарушил долг гостеприимства?*» (170, 16). В этом же ряду идет в романе и нарушение традиционной и очень значимой клятвы. Камалов – комиссар отряда иногда указывает Сабурову на некоторые этнографические и этнические тонкости в жизни края или поведении других героев. Клятва в верности богача Мадраима горестно им обозначена как «клятва над могилой». Камалов комментирует: «Клятва над могилой – страшная клятва. Кому бы не дал ее мусульманин – врагу или другу, правоверному или кяфиру, – нарушить такую клятву хуже, чем *зарезать родного отца*» (170, 67). Еще раз подчеркнем, что подобные сценки не голая иллюстрация «картины национального мира», а сюжетная канва, мотивация конфликтов.

В романе «По волчьему следу» автор вводит множество узбекских слов и выражений, которые зачастую сам и переводит: «Дехкане не уставали любоваться поразительным зрелищем, чмокая губами и возглашая: «Баракалла» – что можно пере-

вести на русский язык как «Замечательно» (170, 98) Затем такие вкрапления уже и не переводятся, а пластично составляют некий языковой «микс». Так охотник по прозвищу Филин разговаривает с русскими бойцами: «Ва-алла! Неужели уртак Иван... вы так вдвоем и путешествуете? Тауба, тауба» (170, 590). Многие узбекские слова становятся понятными из контекста всей беседы, тем более, что они неоднократно повторяются. Лживый привратник и слуга Мадраима готов выполнять любые приказания. Его покорность выражена в жесте и словах: «медленно попятился к двери и, прижимая руки к животу, стал бормотать: *Хоп, таксыр, хоп. Будет исполнено*» (170, 674) В другой ситуации значение этноспецифического слова также понятно из следующего предложения: «Покажите мне тело. Да и позвали ли вы *мурдашуя*? Надо совершить омовение трупа» (170, 675). Поэтому узбекские слова в определенных контекстах не становятся лакунами.

Примеров закреплённых этикетных жестов в романе также множество, но примеры нарушения их демонстрируют подчеркнутое неуважение или игнорирование традиции. М.И.Шевердин создает сцену, которая красноречивее для национального менталитета, чем комментарий. Сабуров сидит за дастарханом у Ота-Наймана вместе с разбойником Намазом, и как бы отмечает по действиям последнего начало скандала. Намаз подчеркнуто игнорирует еду, не притрагивается к *лепешке*, а только «выбрал пиалу с чистой водой и неторопливо отлебнул маленький глоточек». Не дождавшись окончания трапезы и нарушив еще один важный этикет, что можно встать из-за дастархана с разрешения хозяина, Намаз «решительно поднялся, и не произнеся обычного «*о-оминь*», не *проведя даже ладонями по бороде*, открыто показав тем самым крайнее презрение к дому, в котором он находился, и стремительно направился к выходу» (170, 462). Но если в данном эпизоде показан конфликт личностный на уровне нарушения ритуала, то подобное разворачивается в плане социальном, как намеренное разрушение старых традиций. Так, противостояние нового Учителя с Казием в горном кишлаке выражено в демонстративном разрушении ритуала и традиции. Учитель

одет по-городскому, даже без тюбетейки, выражает свой ультиматум Казию-бывшему учителю тем, что не приветствует его как положено. Автор усиливает это молчаливое игнорирование реакцией Казия: «уж не языческую веру вы приняли? Не говорите «ассалом алейкум»... в сапогах влезли на циновку...» (170, 652). Казия раздражает нарушение традиционной архитектуры – окно в комнате, выходящее на улицу, и внешний вид Учителя: «Не смейте приходиться в мечеть... в одежде кяфира, в кургузом пиджаке и длинных брюках. Вы голову не бреете, кяфир проклятый» (170, 654). Нарушение законов гостеприимства, игнорирование человека пришедшего к дастархану, есть оскорбление его или наказание презрением. Остановимся на анализе сценки наказания предателя Чакмака, которая сделана автором во всем объеме «национальной картины мира»: пейзаж, интерьер, костюмы, еда, ритуал т.д. Сцена небольшая и все компоненты пластично отражают психологическое состояние поэта перед неизвестностью. Героя проводят в сад, и это позволяет М.И.Шевердину вновь создать «модель» восточного пространства: «Ничто не мешало бесчисленным птицам щебетать в залитой солнцем листве предвечерних *тополей*. Заросли *граната* и *инжира* теснились по бокам дорожки. Гроздья винограда сушили богатый урожай. Тенистая площадка перед *хаузом*...» (170, 719). На «глиняном возвышении» пиривало человек десять «утощаясь лепешками и фруктами». Чакмак успел разглядеть приезжих кокандцев «по их *чустским* тюбетейкам и поясным платкам». Но если Чакмак выполняет этикетное приветствие («поклонился и медленно произнес приветствие»), то сидящие не только не приглашают его за дастархан, но и вообще игнорируют: «никто не нашел нужным *отвечать на приветствие*... худой человек оглядел еще раз Чакмака с ног до головы и занялся своим *персиком*» (170, 719). Это последняя степень неуважения к человеку, ставшему на путь предательства, выполнена при помощи очень действенного инструмента-набора паралингвистических средств. Законы гостеприимства, поэмы, речевой этикет, настойчивое приглашение к дастархану – все игнорируется, как знак презрения к предателю, которого можно не считать за человека.



Отметим, что модель восточного сада поэта Хикмати в романе выполняет несколько функций. М.П.Шевердин вновь насыщает описание лингвостецифическими словами: «Здесь был крошечный водоем – *хауз*, выложенный выщербленными плитками...Над *хаузом* простирал искривленные ветви низенький, карликовый *карагач* росший в углу...Клумбы окружали земляное возвышение...застеленное стареньким текинским ковриком...сидеть Хикмати и петь под звуки *домбры*...любуюсь пышными пионами и вдыхая пряные запахи *сумбуля* и *райхона*» (170, 170–171). Но если и сад, одежда, посуда, начиная «от пиалы до медных, чеканных *кумганов*» носили печать восточного традиционного быта, то кабинет Хикмати отражает историческое время и оправдывает клеймо вероотступника: «...на стенах висели в богатых золоченых рамах репродукции с картин Верещагина и Серова. На картинах были изображены люди» (170, 172). Свое вольнолюбие Хикмати оправдывает словами Навои и Хафиза.

В романе множество прецедентных имен, который имеют смысловой и социальный оттенок. Социальный – это цитирование стихотворений Хамзы Ниязи эмансипированной девушкой Рабией и Камаловым. Интеллектуальный уровень поэта Хикмати усиливается знанием традиционной поэзией, но и употреблением имен прогрессивных деятелей культуры конца XIX – начала XX века – Фурката и Мукими.

Помимо этого, прецедентные имена для узбекской культуры выражены использованием по прямому назначению. Дервиш, пришедший лечить Мадраима, рекламирует свои знания убедительно: «Даже слава врача древности *Ибн-Сины* бледнеет перед моим учением» (170, 662).

В рамках данного исследования уже были отмечены ритуалы, закрепленные жесты, лингвостецифические слова, создание особого Пространства Самарканда и окружающих его районов. Подчеркнем еще одну деталь – национальное восприятие времени проводником Юлдашем, что также является отражением его ментального и профессионального: «Солнце едва успело подняться на высоту *полета птицы*» (170, 153).

### 3.4.3. К.И.Новоселова

Творчество русской писательницы К.И.Новоселовой демонстрирует не только поразительное знание узбекской культуры, законов религии, но и не придуманное, а реальное представление о Нурате и Самарканде в деталях и подробностях. Думается, что именно по такому «образному пространству» Узбекистана создается яркое представление о стране у читателя-инофона.

В небольшой повести «Знамя пророка», опубликованной в 1968 году, рассказывается о талантливом мальчике Мирсалиме, который пытается разобраться в вопросах истинной веры. Эта книга – не пропаганда «атеизма», сделанная топорно и плакатно, а вдумчивая и тонкая история «поиска души», невзирая на то, что действие происходит в 50-годы XX века. Поэтому интересно проследить за особенностями ритуалов и проявления культурных концептов, использования прецедентных имен, чтобы создавалась контурная карта национального мира. Подчеркнем, что узбекскую прозу (в том числе и произведения русских писателей) невозможно представить без объемных, подвижных пейзажей. Уже отмечались пейзажи Ферганы и Сурхандарьи, горные зарисовки лета и зимы Марджанбулака, горячих песков Бухары.

К.И.Новоселова в указанной повести создает легкие, горные акварельные пейзажи: «Горы Нуратау не синие, не белые, они красные, словно над их снегами всегда горит заря – это отсветы красного камня. Высоко на линии снегов раскрываются скромные звездочки эдельвейсов, гнездятся орлы и в расщелинах хрупкого камня лежит иней» (132, 7). Самарканд воссоздан с позиций Мирсалима, живущего с дедом в мавзолее, но его походы на Сиаб, Оби-Машад («Вода Благодати»), кладбище Катурон, Шах-и-Зинду, позволяют писательнице давать непосредственные зарисовки: «Хорошо ранним утром в мавзолеях Шах-и-Зинда. Ярko блещут изразцы голубых украшений. Солнце сладко спит на лазурных куполах и красной глине обожженных кирпичей коридора» (132, 126). Знание арабского языка позволяет мальчику быть внимательным и

понимать затейливые надписи: «Снова и снова читал он надпись на портале кружевного синего мавзолея жены Тимура Шади-Мульк Ага «Жасминоликая, кипарисостанная, девственницей скончавшаяся жена Тимура Гургана» (132, 127).

В повести множество подобных пейзажных зарисовок, а также автор не может обойти вниманием устройство восточного дворика или интерьер дома. Все это и создает ощущение национального пространства, в котором каждая деталь многофункциональна и значима. Мальчик Мирсалим соблюдает речевой и поведенческий ритуал гостя: «Мир этому дому... степенно снял в углу калоши и прошел к очагу». Затем магрибинец «принял с огня черный, такой же, как кумган, рукой и всыпал в кипяток щепотку сухого чая. Мирсалим развязал пояс и вынул три шоколадных конфеты. Старик полез в сундук и достал сдобную лепешку, потом подумал и расколол несколько грецких орехов» (132, 15). Ритуалы угощения сделаны К.Н.Новоселовой не с театральной позиции, а как естественное ритуальное каждодневное действие. Приезд в Нурату деда Ходжа Парсахона подготовлен соответствующе: «Стены столовой были убраны *пестрыми сюзанае*. Окаймленная пышными *курпачами*, белела на ковре скатерть. На главном месте восседал Ходжа Парсахон. Перед гостями дымились кушанья» (132, 22.) Соблюден ритуал торжественного угощения, вежливость сотрапезников подчеркнута передачей *пиаль*, сопровождаемой следующими жестами: «Бобо-ходжа налил в пиалу красное вино и с поклоном передал Ходжи Парсахону. Тот с таким же церемонным поклоном принял чашу из его левой руки в свою правую, полюбовался цветом...» (132, 22). К.И.Новоселова повествует о хитром деде, который является хранителем мавзолея Ходжа и Гинджара, ворожит, приговаривает, даже лечит простодушных женщин грязью из священного хауза. Внешность этого почтенного старца соответствующая – вызывает трепет и уважение. Писательница использует множество лингвоспецифических понятий, которые порой даются в сносках к тексту: «Розовый халат его шелестел шелком...поясница была обвязана многочисленными пестрыми шелковыми *бельбогами*, дорогими, вышитыми... На

голове красовалась тонкой кисеи чалма, намотанная на хорошую *тустути*» (132, 20). Поскольку в тексте эти понятия будут встречаться в дальнейшем, сноски даны на этой же странице: «бельбог – поясной платок, тустути – тюрбетейка из Чуста, черная с белым рисунком-петушком». Знание тонкостей «топографического» рисунка на тюрбетейке позволяет уточнить: «вышитую тюрбетейку, особенную, какие вышивают только в Нурате» (132, 37). Примечательно, что автор насыщает текст «национальными» предметами и продуктами. Так, в качестве подарка из Нураты прислан *ривоч* – «гора красных и сочных стеблей кислички». Особых комментариев не требуется, так как Мирсалим угощает друга «самым мясистым стеблем».

Книга вообще насыщена комментариями не только такого бытового ряда, но более толкованием смысла терминологии заповедей ордена Нахшбанди или коранических персонажей. Так посвящение мальчика Марсалима в орден сопровождается его постижением мусульманских знаний. Новоселова К.И. подчеркивает специфичность понятий, объясняя их как бы ступенями обучения мальчика, и поэтому не воспринимается инородными в тексте: «Мирсалим повторял *мунаджат* – обращение к богу. Повторял порядок молитв. Тот, кто стоит молясь, – *кьям*. Тот, кто придерживает колени, – *суджуж*, а большой поклон, когда молящийся встает на колени и затем опускается на пятки, называется *атта-хийят*» (132, 101). Даже глава повести названа «Путь шариата и путь тариата» (тариат – кодекс суфиев, основанный на шариате, но возведенный в более высокую степень требований) (132, 87). Можно подчеркнуть, что в таком же ключе даются и прецедентные имена и книги. Все, что касается вопросов истинной религии, К.И. Новоселова как бы объединяет их в единый комплекс с произведениями вековой культуры. Характеризуя Муллу Адыля, знатока биографий всех видных шейхов Средней Азии, автору достаточно указать на уникальность и богатство его библиотеки: «Он был владельцем редких сочинений богословского характера. У него имелся собственный «Ламахот», «Кандия и хур». «Самария», «Хидаи» и многие другие достойные зависти» (132, 33). В комментариях дано для непос-

вященных: «Редкие священные книги». Представляется, что данная информация, ставшая образной в контексте повести, характеризует интеллектуальный и культурный потенциал К.И.Новоселовой. В повести много цитат из Ходжи Хафиза, которые используются автором весьма лукаво. Умение читать и мастерство владение тоном, интонацией, завораживающей музыкой «непонятного языка» позволяет Мирсалиму «лечить» женщин и детей поэзией вместо заклинаний: «Шел караван моих дней. И следов не осталось. Шел из неведомых стран и следов не осталось» (132, 71).

Мирсалим стал чтецом, знатоком старинного стиха и его приглашают на традиционные чтения знаменитых поэтов: «Были любители поэзии Джами и скромные почитатели мудрости Саади, ценители незатейливой и грубоватой музыки Машраба, символики Джалалетдина Руми, сверкающей сдержанной поэзии Навои и изощренных стихов Бабура» (132, 90). Ритуальная награда за доставленное удовольствие – «на плечи накинудли три зеленых шелковых халата». Важно, что К.И.Новоселова не забывает о мелочах национального быта и даже изменения в материальном благополучии деда Парсахона, купающегося в лучах славы внука, показывает как нарушение ритуала: «даже не со всеми *соседями в махалле здоровался за руку*». Несмотря на то, что маленькая повесть «Знамя пророка» должна была нести идеологическую установку на возвращение Мирсалима в «нормальную жизнь», автор разделила героев истинной веры от торгашей от веры, сделала повествование глубоким и не плакатным, насыщенным информацией о «далекой и многосложной культуре».

Роман К.И.Новоселовой «Звезда Альтаир» (1983 г.) повествует о потрясающем представителе плеяды «русских туркестанцев», о влюбленном в Самарканд, любителе-археологе В.Вяткине. Поразительно, что о таком таланте и уникальной натуре создан только один роман. К.Новоселова берет лишь несколько лет жизни В.Вяткина, освещающие его главное открытие – обсерваторию Улугбека.

В плане нашего исследования интересно проследить, как русская писательница воссоздает национальную картину мира

Самарканда начала XX века, как В.Л.Вяткин любит и творит свой восточный мир, живет и пластично вписывается в него. Во-первых, национальная картина мира с первой же страницы воссоздана через поэтическую, живописную зарисовку города: «Граненый купол Гур-Эмира в Самарканде голубизной спорит с небом. Удивительно синим бывает небо над городом осенью, после первых холодных дождей. Желтая листва кленов и тополей осыпает карнизы порталов и арок, подножия мечетей и мавзолеев кажутся закиданные звездами» (131, 6).

«Звезда Альтаир» – исторический роман о конкретном времени начала XX века, конкретном событии мировой культурной важности, поэтому повествование имеет все параметры документального. Повесть насыщена реальными фигурами, игравшими не последнее место в культурной и политической жизни города: подполковник Арендаренко, переводчик военного генерал-губернатора Сер-Али Лапин, ученые Бартольд, Веселовский, военный инженер Кастальский, приводятся факты строительства музея при участии Д.Эварницкого и т.д. Если в романе С.П.Бородина воссоздан Самарканд эпохи Тимура, в подробностях монументальных памятников и садов, то К.Новоселова бережно как бы в «миниатюре» выписывает с любовью улицы города начала XX века. Это как бы сделано глазами В.Л.Вяткина, влюбленного в Самарканд. Вообще этот роман может претендовать на художественный путеводитель по старинному Самарканду, настолько образно и убедительно автор рисует улицы и дома, окрестности Ишрат-хоны и т.д. Этот «текст» демонстрирует как «лакуны» работают в образном контексте, создавая безукоризненно выверенный восточный рисунок в сравнениях, комментариях, в словах персонажей. Можно лишь однажды упрекнуть автора в нерациональном использовании сравнения, которое не «работает» в силу своей непонятности. Так воспринимает В.Л.Вяткин чахлого старичка Мухаммеда Фаранджа – «седенький, высохший, как *бузгунч* на ветке». Даже комментарий «бузгунч – нарост на листьях деревьев» не дает читателю пространства для «фантазии или образного представления». Зато буквально нарисованная в движении улица Заргарон представляет собой начало пу-



тешествий В.Л.Вяткина по городу и его окрестностям, ведет за собой читателя. Из таких мозаичных рисунков можно создать по всему роману «карту»: «Маленькая улычка Заргарон, уютная и зеленая, начиналась у подножия северо-восточного минарета медресе Улутбека и оканчивалась на берегу чистого и глубокого ручья Навадон» (131, 8). К.Новоселова, как уже отмечалось, использует много национальных лингвоспецифических слов, давая либо сразу перевод, либо сноску в комментарии. Уже упоминалось о концепте – ива, характерном дереве и для Самарканда. К.Новоселова вписывает ее в национальный пейзаж, давая перевод, что не разрушает образность: «Мелодии квартала сливались с голосами птиц в маджунталах – ивах, склонившихся над водой Навадона» (131, 9). В.Л. Вяткин также как бы «вписан» в пространство Самарканда. Он настолько естественно принял национальные обычаи, язык (выученный в учительской семинарии), речевые и поведенческие ритуалы, что позволяет автору романа спокойно переходить из старого города в новый без малейшей фальши, что подчеркивает исторически обусловленную жизнь «русских туркестанцев». И дело не во внешнем облике – «влез в свой, ставший таким привычным, бекасабный халат, кавуши». Герой идет в гости к Абу-Саиду Магзуму – «художнику-каллиграфу, *катыбу*, его каламу принадлежали целые коллекции *кытъя* – табличек с мусульманскими изречениями, ими украшали самые красивые михманханы Туркестана» (131, 9). Данный отрывок демонстрирует искусство, с которым К.Новоселова работает с лингвоспецифическими понятиями, без которых будет неполным разговор о профессии, мгновенно переводя их без ущерба для восприятия. Этот принцип определяет стиль всего романа. Так, рассказывая о соседях Абу-Саида, К.Новоселова уточняет: «Они были, как *говорят в Самарканде, «хамсоя», то есть разделяющие тень»*. Примечательно, что автор подчеркивает привычку героя «быть внешне как все» во всех случаях жизни, что естественно: «За погребальными носилками Абу-Саида Магзума шли все его друзья, и Василий Лаврентьевич, не сняв *восточного одеяния*, шел вместе со всеми» (131, 136).

В романе «Звезда Альтаир» создана картина национальной жизни в ее неторопливом темпе, с соблюдением всех ритуалов, включая речевые, поэтому приведем объемную цитату полностью: «Сняв у порога кавуши, Вяткин приветствовал друзей. Сели. Справились о здоровье ранее прибывших в этот дом, о здоровье вошедшего.

У меня особенный день, – сказал Абу-Саид, когда гости отведали от трех блюд и запили их чаем. – Сегодня я окончил работу, которую делал в свободное время.

Бали (одобрительное слово) – отозвались гости» (131, 9). К.Новоселова создает несколько примеров поведенческого рисунка В.Л.Вяткина, который не нарушает обычаи. Во-первых, понятно, что гости расположились за дстарханом, на курпачах (Вяткин умеет сидеть по-восточному). Во-вторых, автор подчеркивает темпоритм неторопливой беседы. Был соблюден речевой ритуал, гостевой, связанный с угощением. Наконец, реакция на новость – есть традиционное непереводаемое слово одобрения. Все вместе – необыкновенно плотный рисунок национального повествования. Тоже самое будет и с жестами, которые так приняты у друзей В.Л. Вяткина: «приложил руку к сердцу». Например, жест благодарности, который Вяткин освоил в совершенстве: «Василий Лаврентьевич понюхал цветок, поцеловал лепестки, провел ими по высокому лбу» (131, 59). Этот жест героя в произведениях узбекской литературы весьма распространен. В романе Шукура Холмирзаева «Над пропастью» этот национальный жест закреплен до ритуала: «Ибрагимбек, взяв талисман, приложил его к глазам, губам, как святыню» (166, 130).

Роман К.Новоселовой «Звезда Альтаир» многонаселенный разнообразными героями. В.Л. Вяткин в среде национальных героев свободен и естественен, показателем этому является и герой-ребенок, который абсолютно воспринимает Вазира как своего, который все делает по ритуалу: «Приложив правую руку к сердцу... Вяткин обрадовался мальчику и приветствовал его: Будь здоров и благополучен, Зор-Мухаммед. Как поживает твой уважаемый дед Таш-Ходжа и твой почтенный отец Рустамкул Тегермонташ?

– Спасибо, Вазир-акак, все здоровы. Все ли хорошо у вас самих?» (131, 126). В контексте этой беседы выясняется, что семья мальчика организовала охрану раскопок «всем тузаром», что «они устроили хапшар».

К.Новоселова наделяет своего героя и «национальным мышлением», так восприятие Лизы при всем богатстве художественных ассоциаций, все же базируется на национальном восприятии: «Маленький рот, как говорят на Востоке, «тесный для пары миндалин» (131, 18) или киргизские сыры из молока яков сравниваются им: «сыры – золотые словно дыни» (131, 49). Даже свои исторические находки ученый соизмеряет не привычно, а в плане «национального сравнения»: «Словно холм выдолблен и звенит, как пустая тыква каду» (131, 80). Маленькие тыквы используют под табакерки – носкаду, когда они сухие, то очень гудкие. Так может думать только человек с национальным мышлением. В романе много примеров лингвостилистической самохарактеристики В.Л. Вяткина, которая усиливает его знание языков: «емкое восточное слово «кейф» Кейф – это и отдых, и тень, и блаженство, счастье душевного покоя» (131, 21). Сюжет этого романа – предельно прост, это история жизни человека, отдающего любимой работе полностью, уважающего мир, в котором он существует. Его ценит русское начальство города как «незаменимого экскурсовода и знатока», его уважают ученые и мастера Самарканда, как «большого друга и ценителя восточной культуры». В.Вяткин – настоящий друг ювелиров и спаситель улицы Заргарон от хищной дочери Худаярхана. Этот факт позволяет сделать К.И.Новоселовой настоящую этнографическую вставку. Свадьба Вяткина устроена его друзьями, происходит по всем восточным канонам праздника, включая свадебный стол: «С полудня звучали карнаи, сурнаи тонко выводили мелодию. Два приглашенных певца пели старинные макамы. Цех хальваи – кондитеров приготовил самые лучшие сорта халвы с миндалем, сорта – лавзи и пашмак – в виде моточков белого шелка. Конфеты пичак в виде белых подушечек, и круглые – кандалат, с жареной горошиной в середине. Горы плова... разливанными морями жирной шурпы и тысячами пирож-

ков» (131, 32). Все перечисленные сладости становятся вполне понятны, поэтому текст романа только на первый взгляд перегружен национально специфическими словами. Такой же принцип заключен во вpletении терминов, связанных с ювелирным мастерством (тилякош, марджон, тумар) и обилие прецедентных имен, которые характеризуют научный поиск и интеллектуальный уровень Вяткина: – Ходжа Хафиз, Ходжи Ахрар, Улутбек. Все, что связано с именем Улутбека, воссоздано с большими подробностями К.Новоселовой в многочисленных диалогах на эту тему и непосредственно при раздумьях Вяткина о местоположении обсерватории. Не случайно возникает история переписки «мавлиана Джами и звездой поэтов Мир Алишером Навои» по поводу деятельности медресе Улутбека, где преподавал Али Купчи, приводятся тексты документов, которые разбирает Вяткин. Эти вкрапления придают роману не просто дополнительную «историчность», но подчеркивают «древность восточной культуры», ее значимость. Поэтому термины не перегружают, информация раздвигает границы романа, делая его многослойным. К примеру, интересно сделана сцена, в которой Вяткин разбирает вакуфный документ. К.И.Новоселова просто вводит фразу «Вот что он записал при этом», создавая достоверный документ. Следует подчеркнуть, что и таким образом автор расширяет границы подачи культурной информации: «Почерк дивани (министерский), представляющий скоропись, принятую до XVI века в официальной переписке Средней Азии. Скоропись эта мало разборчива вследствие соединения между собой при беглом письме (не отрывая каляна от бумаги) букв (131, 78). В этом же плане даются многочисленные документы, как бы проработанные Вяткиным для поиска информации об обсерватории Улутбека. Это делает сюжет увлекательным, а книгу насыщенной полезной информацией, выделяются топографические дополнительные ориентиры расположения обсерватории. В романе К.Новоселова приводит, как уже отмечалось, множество прецедентных имен для Самарканда того времени, и ученых, писателей, создавших «информационный след» для поиска: «Мирза Бабур писал об этом месте

довольно определенно: «У подножия горы Кухак» (131, 79). Естественно, что раскопки обсерватории сопровождаются обилием информации об Улутбеке, но это сделано не в отрыве от сюжета, а как демонстрация постоянной работы В.Л. Вяткина над темой. Информация настолько многоплановая, что читатель получает как бы роман в романе, погружаясь в историю вопроса: «Родился Мирзо Улутбек во время похода Тимура... И то ли потому, что старшего сына Шахруха и величественную его жену Гаухарнадагу Тимур уважал больше других сыновей и невесток, то ли потому, что малыш увидел свет в непосредственной близости от некогда прославленной обсерватории Марага для Улутбека был составлен отличный гороскоп» (131, 89). Инженер Б. Кастальский расскажет легенду – сон Улутбека, которая связана с определением места для обсерватории: «...постель его в миндальном саду. У подножия горы Кухак. Увидел, что на подушке лежит его отрубленная голова, а вокруг нее разложено сорок миндальных плодов. И будто в небе горит, весь небасклон озаряя, голубая звезда Альтаир» (131, 133). Становится понятным в этом контексте названия Чильбодом. Подчеркнем, что данный роман создан русской писательницей, но настолько глубоко и творчески понимающей историю, культуру, быт Самарканда, что читатель принимает весь «придуманный мир» за «национальную концептосферу». Это и есть сила слова.

Историческое время в романе столь же четко, но связано именно с Самаркандом. В 1904 году погиб художник В.Верещагин, который «создал около 300 этюдов и картин. Вся коллекция самаркандских картин сначала была выставлена за границей, а потом в России, произвела сильное впечатление...возбудила интерес к Туркестану...Слава Самарканда разнеслась по всему культурному миру» (131, 125). То, что в романе К.Новоселова столь бережно и художественно оправдано собирает прецедентные для того времени, но знаковые для русской культуры и науки имена, важно для создания национальной картины мира Самарканда и Туркестана конца XIX начала XX века. Факт открытия обсерватории Улутбека – важнейшее событие мирового значения. Но в романе под-

черкнута, воссоздана многоцветная во всех подробностях бытовая жизнь города. Патриотизм русского ученого – негромкий, не плакатный. В диалоге с инженером Б.Кастальским (знаковой фигурой для развития геодезии, он описал в трех томах реку Зеравшан) герой признается: «Тут я родился, тут и в землю лягу. *Без Туркестана нет мне жизни*» (131, 133). Впервые в романе К.Новоселова позволяет себе как бы прервать ход повествования и забежать вперед, делая вставку «от автора»: «Они сидела на камнях Тали-Расад, как раз там, где двадцать с небольшим лет спустя вырубят в черной скале могилу для Василия Лаврентьевича» (131, 133). В среде прецедентных имен эпохи есть генерал Арандаренко (автор книги «Досути в Туркестане»), которому автором романа доверена важная мысль, красной нитью проходящая через всю книгу. В письме Вяткину из Италии генерал пишет: «Нет отдельной культуры Запада и отдельной культуры Востока, есть одна общечеловеческая культура...» (131, 135). Это и есть доминирующая тональность книги «Звезда Альтаир», представляется, что это и есть основной довод создания «Узбекского культурного сценария» как ключа к бесконечному знанию.

Фактом такой общечеловеческой культуры является открытие в Самарканде музея, экспонатами для которого явились частные пожертвования: «Кастальский... отличных два оссуария подарил... Эгам-ходжа, наш антикварий самаркандский – коллекцию уникальных монет с Афрасиаба...» (131, 140). К.Новоселова создает особый образ города Самарканда не просто в цветописи деревьев и садов переходных сезонов, перечне памятников, имен деятелей администрации (К.Кауфман, Пенегут, Медынский) и культуры, науки. Постоянная уверенность В.Л.Вяткина в исключительности города создают образ: «Самарканд ведь *особый город*. В нем музей обязательно нужен. И хороший музей» (131, 143). Это роман о «русском туркестанце» В.Л.Вяткине, но и гимн Самарканду, его мастерам. Читая произведения вышеуказанных трех авторов, читатель получает такое огромное количество запоминающейся, образной информации, так глубоко проникает в тайны другой культуры, что ее представители становятся



«как живые», полнокровные. Это и есть задача межкультурной коммуникации в планетарном масштабе, которая еще выражена Н.И.Конрадом: «Нет войны культур». Считаем, что вышеупомянутые русские писатели не только прошли многолетний этап аккультурирования в Узбекистане, но и создали произведения, по которым можно составлять узбекский культурный сценарий.

### 3.5. Сравнения как микродеталь «нациоанального мирообраза»

Сравнения не только придают колористики образу, они «разворачивают в отдельные картины мира, самостоятельные зарисовки». Сравнение – единственный из тропов, который обладает поэтической силой даже при переводе. В нем, как в спирали, заложена энергетика национального образного мышления, если сравнение базируется вокруг лингвоспецифического слова или концепта. Достаточно вспомнить продуктивное сравнение из поэмы Ю.М.Лермонтова «Мцыри», когда грузинская ментальность мальчика выражена в восприятии деревьев «Шумящих свежелою толной, как братья в пляске круговой» Ведь кавказский национальный танец – это движения мужчин, положивших друг другу руки на плечи, по большому кругу. Поэтому сравнения в произведениях узбекской прозы также выполняют своеобразную роль микроскопических индикаторов ментальности.

Подкреплением идеи об узбекском культурном сценарии может стать подчеркнутое внимание к значению слова. Слово не просто определяет мир вещей, обозначая их признаки, но как пишут Т.П.Вержибцкая и Л.И.Алексина «объединяет объекты в известные системы, иначе говоря, кодирует наш опыт» (7, 97). Думается, что «инонациональный» текст иллюстрирует читателю некую логику «перехода от сампрактического контекста, от влечения слова в практическую ситуацию к выделению системы языка как самостоятельной системы кодов» (7, 98). Отметим, что авторы цитируемого исследования

«Психолингвистика» работают с уровнем одного языка. Но если проецировать положения на язык перевода, то читатель, погружаясь в образный мир книги, начинает чувствовать «оттеночность» использования значения даже знаковых понятий. Г.Д.Гачев предлагает разглядеть «целостность национальной культуры в частотном» и наоборот «найти след целого в малой части»: воспроизвести целостность национального мирозерцания, совершенно неизбежно прибегая к расширенной трактовки каждой детали, усматривая в ней избыточный смысл, беря ее как символ. Это влечет за собой включение ассоциативного мышления наряду с линейно-логическим» (11, 14). В нашем случае можно считать за целое – «национальную картину мира», а за малое – сравнение.

Слово живет в художественном тексте в зависимости от интонации, которую автор вкладывает в уста определенного героя, ситуации, какими жестами оно сопровождается и т.д. Слово имеет категорильное или понятийное значение, всегда связанное с ментальностью, национальной спецификой. Но слово имеет анализирующую функцию, производя в нашем сознании глубокую работу, выделяя признаки предмета, анализирует данный предмет. Еще раз процитируем вышеуказанное исследование: «... слово, обладающее предметной отнесенностью и значением, является основой системы кодов, которые обеспечивают перевод познаний человека в новое измерение, позволяют сделать скачок от чувственного к рациональному» (7, 112). Поэтому восприятие читателем «инонационального» текста – это погружение его в специфику узбекской системы словесных кодов, выраженные в системе концептов или ключевых слов. Только узбек может по-настоящему оценить такое чудесное сравнение, сделанное Г.Гулямом в повести «Нетай»: «Огурцы в плоских корзинках, точно красотки с подведенными зеленой усьмой бровями, возбуждали аппетит». Переводчик Р.Галимов, думается, добавил эпитет «зеленый», чтобы усилить образное впечатление от маленьких, только что сорванных, огурчиков, неровной формы, с удивительным запахом. Узбекские женщины густо мажут брови соком свежесобранной усьмы, высыхая – она прида-

ет бровям черный блеск. В сравнении ошутим свежий запах, подчеркнута форма и национальный колорит.

В прозе узбекских писателей встречаются множество образных оборотов, в центре которых находится лингвоспецифическое слово. Смысл этого оборота порой имеет аналог в русском языке, поэтому вполне понятен. К примеру, в комедии А.Каххара «Шелковое сюзане» про будущих молодоженов говорят: «И Хафиза ему вровень: две половинки *одного персика*». В произведении И.Рахима «Хилола» про единодушные молодоженов сплетничают: «мне даже показалось, что Холмирза *играет на том же бубне*, что и Хилола». Даже в переводном тексте многие лингвоспецифические понятия становятся ясными из всего контекста. Хамид Гулям в повести «Фирюза» дает такую характеристику герою: «числился сторожем и был в курсе всех дел председателя, как говорится, *крепко держался за полы его халата*» (89, 27). Представляется, что национальный образ вырастает во время чтения без особых затруднений для читателя-инофона. Наиболее наглядно это можно проследить на примерах многочисленных сравнений, компонентом которых будет *знаковое слово*.

В исследовании В.А.Масловой «Лингвокультурология» выделим раздел «Сравнение – лингвокультурный аспект», в котором собраны важные определения этого вида тропа, являющиеся, опорными для нашей книги: «Сравнение – самый древний вид интеллектуальной деятельности, предшествующий счету» (Э.Сепир). Культура неотделима от сравнения, а сравнение от культуры, ибо сравнение в широком смысле – это проблема тождества и различия» (37, 137). В национальной культуре закреплены традиционные сравнения, так как менталитет и духовная культура воплощаются в образном языке. Поэтому сравнение (даже в переводе) является своеобразным ключом к разгадке национального сознания. В указанном выше исследовании приводятся примеры всестороннего изучения «сравнения». В цитированной выше книге приводятся слова физиолога И.М.Сеченова: «Все, что человек воспринимает органами чувств и все, что является результатом его мыслительной деятельности (от целостной картины мира

до отдельных признаков и свойств, отвлеченных от реалий, до расчлененных конкретных впечатлений), может соединиться в нашем сознании ассоциативно» (37, 139). Это утверждение по сути является подтверждением двух важных уровней ментального: авторского и характеристики национального героя. А.А.Потебня утверждал, что самый продуктивный «процесс познания есть процесс сравнения».

Настоящая литература всегда потрясает своей ассоциативной образностью, а значит новизной и оригинальностью, которая выражена в том числе и в сравнениях. Любой текст насыщен «национальным» проявлением от пространства и пейзажа, до костюма, еды, и поведенческого, и речевого рисунка персонажа. Поэтому национальное видение мира отражается в семантике Сравнения, внутренний смысл которых предельно глубок. Естественно, что речь не будет идти о затертых или неинтересных сравнениях. Если обратиться к теории, то отметим структуру сравнения: «Формально сравнение состоит из следующих частей: 1) то, что сравнивается, – субъект сравнения 2) то, с чем сравнивается, – объект сравнения, 3) признак, по которому сравнивается, – основание сравнения... Главным членом данной триады является объект» (39, 82). Именно Объект является настоящим национальным концептом во всем семантическом и эмоциональном объеме.

Смеем предположить, что именно в таких случаях сравнение отражает *национальную основу* образного мышления автора, является во многом тем трамплином, который позволяет читателю «вестись» вслед за писателем при создании «национальной картины мира». В.В.Красных отмечает: «Понятно, что ассоциации во многом национально детерминированы и маркированы, и в силу этого они будут различаться у представителей разных культур... Но кроме национальной маркированности, ассоциации несут на себе и отпечаток того социума, которому принадлежит. К примеру кисть-рябины у жителей Поволжья и винограда у жителя Средней Азии» (27, 21). Если уточнить этот ассоциативный ряд, то у жителей Узбекистана сразу возникает визуальная конфигурация кисти, ее объем, порой цвет и возникают вкусовые богатые ощущение

ния винограда. В повести Х.Гуляма «Степные фиалки» встречается сравнение с виноградом, которое может подметить только житель Средней Азии: «В ягодах ступилась желтизна, *будто солнце спряталось* в них на зиму» (88, 302). Сразу понимаешь, о каком сорте идет речь, о ягодах с крепкой, но прозрачной желто-зеленой кожей, таких сочных, что готовы лопнуть при малейшем нажатии.

В этом плане интересно отметить обилие национальных сравнений в художественных текстах русских писателей, живущих в Узбекистане. Представляется, что именно сравнения несут доказательную базу того, что инациональное мышление перестраивается в рамках увиденного и услышанного в плане формы, структуры, цвета и т.д., происходит процесс полного «растворения в культуре».

Любое сравнение в контексте всего повествования или определенной ситуации многофункционально. В.Маслова подчеркивает: «Образ это важнейшая языковая сущность, в которой содержится основная информация о связи слова с культурой. Языковым образным средством ... является сравнение» (37, 44).

Сравнения (по способу их использования в нашем исследовании и по значимости в контексте) можно классифицировать: пейзажные, портретные, сравнения со знаковыми понятиями, ассоциативные с предметами пищи, с фруктами и хлопком т.д. Примечательно, что некоторые переводчики обязательно сопровождают текст комментариями или даже создают небольшой словарь, который помогает погружению в образную ткань произведения. И в этом плане необходимо иметь представление о «смысле» и «значении» слова, составляющего центр сравнения, подчеркнем, национальном. В исследовании Т.П.Вержбицкой и Л.И. Алексинной находим: «Значение есть устойчивая система обобщений, стоящая за словом, одинаковая для всех людей, причем, эта система может иметь только разную глубину, разную обобщенность, разную широту охвата обозначаемых им предметов, но она обязательно сохраняет неизменное ядро – определенный набор связей (7, 118). В качестве примера (из огромного множества знаковых понятий – авторы), который работает в даль-

нейшем, возьмем слово «кумган» – металлический кувшин для умывания, с узким горлом.

В повести Х.Султана «Адаш-караван» создается сцена возвращения героя из ссылки на родину в 1953 году. Автору достаточно дать сравнение, чтобы подчеркнуть ментальность Адаша: «Выйдя из здания вокзала, *раскаленного как кумган на жаровне*» (143, 293). Кумган становится ассоциативным центром (его структура – металл, ассоциативно воспринимается вокзал – железнодорожные рельсы, вагоны и т.д.). Поэтому раскаленный «национальный» бытовой предмет объясняет именно такой ассоциативный ход мыслей и восприятие героя. Отметим, что «кумган» зачастую становится центром других сравнений, что делает его концептом в национальной культуре. Кумган – кувшин для умывания, предмет, закрепленный за историческим временем. Но в употреблении этого слова всегда присутствует особый смысл и модальность героя. Поэтому возникает желание уточнить термин «смысл»: «Под смыслом, в отличие от «значения» мы понимаем индивидуальное значение слова, выделенного из этой объективной системы связей: оно состоит из тех связей, которые имеют отношение к данному моменту и к данной ситуации» (7, 118). А к этому добавим и модальность героя в ситуации, что непременно подчеркивается автором. В рассказе Р.Исламбека «Минарет» так характеризуется дядя Мусахан: «Жизнь его тоже, *словно кумган, забытый на улице во время дождя*, была переполнена многими разнообразными событиями» (93, 151). Кумган – предмет повседневный, а значит, и события жизни не были столь существенными. Поэтому слово «Кумган» создает в данном контексте другие ощущения и ассоциации. В рассказе З.Тумановой «Тумор моей прабабки» создается ситуация, когда городской избалованный мальчик Шариф, именуемый себя среди сверстников Шерифом, далекий от традиционного уклада, приезжает в кишлак. Восприятие привычных предметов у него особое: «*Кумган*, медный с чеканкой, похожий на подбоченившуюся красотку» (152, 10). Поэтому «кумган» Шариф воспринимает как декоративное дополнение кишлачной жизни, только поверхностно, по «форме».



Вторым этнолингвистическим концептом и центром для сравнения выберем слово «Тандыр». Это слово – знаковое понятие для узбекской материальной культуры. Это вполне доказанный концепт узбекского культурного сценария, уже потому как слово разворачивается в целый набор ассоциативных понятий и связей. Тандыр – особая форма печи, в которой используют протгоревшие дрова или угли, далее следует как бы видеоряд: традиционный узбекский двор – лепешки – запах дыма – женщина, выпекающая лепешки. А еще дальше атрибуты женщины, выпекающей лепешки – огромная рукавица, чтобы класть и вынимать лепешки, платок на голове и т.д. Вновь подчеркнем, что еще Л.С. Выготский сформулировал положение о том, что «значение слов развивается как по своему строению, так и по той системе психологических процессов, которые лежат в его основе». Данное положение можно проиллюстрировать различными примерами, в основе которых будет одно качество раскаленного тандыра, который, благодаря своей конструкции, остывает долго.

В романе И. Рахима «Судьба» речь идет о газодобыче в пустынях вокруг Бухары. Пески Бухары летом настолько раскаленные, что данное сравнение уместно именно для людей, работающих на газопроводе: «Пустыня не успевает остыть до утра, словно тандыр» (137, 102). Сравнение включает в себя национальное восприятие и реальное понимание именно раскаленного после многочасового горения тандыра и пустыни. А.Якубов в романе «Скорбь белых лебедей» так же соотносит чисто национальное понятие с современными механизированными предметами. Только человек с национальной ментальностью, может ассоциировать вагончики, которые жариваются на солнце с известным предметом: «...тесные, горячие, как тандыр, металлические вагончики» (173, 75). В повести У.Хашимова «Дважды два – пять» простодушный герой иносказательно оценивает эмоциональный накал гостей на свадьбе во время танца известной танцовщицы: «...в круг вошла танцовщица по имени Какилахон, тойхона накалилась, словно тандыр» (161, 110). Поэтому художественный текст

дает пример образного постижения в закрепленных ситуациях (с участием определенного героя) значения и смысла слова.

Сравнения настолько продуктивны в создании национальной картины мира, что их можно считать индикаторами «ментальности».

Есть множество примеров использования сравнения для создания подвижных пейзажей. К примеру, повесть Насыра Фазылова «Домбра старого Суюма» начинается так: «Солнце уже наполовину ушло за горизонт, над землей словно плыла красная тюбетейка, но длинные острые лучи еще пронизывали редкие облака, озаряли верхушки деревьев и холмов» (159, 5). Сравнение весьма продуктивно. Отметим, во-первых, конфигурацию красной бархатной тюбетейки, которая при закате не четкая, а размытая. Во-вторых, описан закат в степи. Отсюда такой обзор и ощущение чего-то мягкого (бархатные тюбетейки без каркаса – мягкие, расшитые золотой каркасные – твердые). Поэтому автор и переводчик С. Волгин в одном образном и ассоциативном сравнении дали настрой на национальный пейзаж. В романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» приведено на первый взгляд странное сравнение. Но, анализируя контекст, начинаешь понимать, что в основе национального сравнения заложено желание автора подчеркнуть и температурный режим (летняя жара) и столбы пыли от стройки, и крутой темп строительства, от которого все дымится: «Солнце, похожее на разрезанный пополам и слегка приплюснутый арбуз, медленно опускалось за горы, заливая их розовым соком» (114, 42). Автор создает особую колористику заката в предгорьях, не багрового, а теплого заката, недолгого, после чего на горы опустятся синие сумраки. В прозе узбекских авторов, сравнения с лингвоспецифическим словом – часты, всегда неожиданны для читателя-инофона и продуктивны. В романе И.Рахима «Дарю тебе солнце» узбек Байбеков присутствует на встрече Нового года в России. Девушки украшают елку, автор подчеркивает национальное восприятие необычного процесса: «Байбеков наблюдал за девушками, мысленно сравнивая их с мастерицами, ткущими разноцветный ковер. Нет, скорее они расшивали нарядную тюбетейку, в которой весело поблескивали серебра-

ные и золотые нити» (136, 214). Серебряные и золотые елочные украшения – издалека воспринимаются именно узбеком как национальный узор. Вообще сравнения со знаковыми понятиями многофункциональны, они не только мгновенно воссоздают цепь целевых ассоциаций, но и являются как бы основой восточного образа. Так в рассказе Х.Султанова «Опусти палец в соленую воду» создается сравнение, которое основано на визуальном (цветопись) представлении женской белой с серебряным шитьем побетейке. В таком случае сравнение будет объемным и создаст образ: «Вдалеке, искрясь под лучами солнца, как узоры на побетейке, переливались серебром снежные вершины» (148, 17). Необходимо только учесть, что женские побетейки расшивают в некоторых районах страны бисером. И.А.Тарасова в книге «Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте» подчеркивает наличие «понятийного слоя в содержании концепта», «предметного, образного. Если остановиться на возможностях хотя бы предметного слоя, то очевидны все совпадения с нашими иллюстрациями: «...предметный слой соотносится с перцептом, то есть чувственно воспринимаемым образом, предметный слой включает представления ряда модальностей: зрительной, обонятельной, тактильной...» (53, 54).

В книге С.Мещерякова «Введение в литературоведение» подчеркиваются значение сравнений как «изобразительно-выразительных средств, отмеченных свежестью» и имеющих следующие функции: «Изобразительная функция реализуется в описательной части текста (пейзаж, портрет, интерьер... Экспрессивная, или выразительная, функция свойственна оценочным и эмоциональным сравнениям, а также и неожиданным, ассоциативным» (39, 87). Но восточные сравнение несколько иного ряда имеют большой заряд национального восприятия мира. Обратимся к интересной статье В.Г.Мостовой, которая выделяет 6 основных функций сравнения. Выделим некоторые: «1) создание дополнительного фона для основного повествования, 2) Придание выразительности повествованию, 6) эстетическая функция» (40, 95).

Сравнения передают психологическое состояние героя и его социальный статус. С.Бородин в романе «Звезды над Са-

маркандом» страх и одновременно необыкновенное почтение перед повелителем заключает в одной краткой фразе: «Вельможи сидели на полу рядами, как на молитве в мечети» (78, 250). Естественно, что создается особый звуковой фон напряженной тишины, когда звучит только один властный голос Тимура. Также можно предположить и закрепленность позы вельмож (понятно, что во дворец они пришли в торжественной одежде) и ауру особого пространства дворца. Сравнение создает точно спрогнозированный образ. Подобные сравнения вообще срабатывают, так как они национально закреплены и содержательно понятны. К примеру, в романе Г. Джурабаева «Хуррамбек» повествуется о гражданской войне в Сурхандарье в 20-е годы XX века. Сцену, вернее ее психологическое наполнение, когда посол от эмира Бухарского зачитывает воззвание на «газават», автор создает при помощи аналогичного сравнения: «...на ложбине стало так тихо, словно в пятницу на праздничном намазе» (90, 58). Вновь сравнение объемно и национально значимо, так как оно многофункционально: подчеркивает большое количество людей, усиливает значимость момента и психологическое состояние героев. Особо можно выделить сравнения, в центре которых есть национальный компонент, работающих на звуковые ассоциации.

Уже было подчеркнuto, что сравнения со знаковыми понятиями многофункциональны, они не только мгновенно воссоздают цепь целевых ассоциаций, но и являются как бы основой восточного образа. Достаточно Шукуру Халмирзаеву в романе «Над пропастью», рассказывающего о противостоянии отрядов «младобухарцев» новой власти, создать сравнение «Их нервы, словно бубен, разогретый над углями, только коснись – гром» (166, 59), чтобы понять напряженное психологическое состояние перед боем.

В исторической трилогии С.Бородина «Звезды над Самаркандом» «бубен» как компонент сравнения приобретает иное значение: «А вдруг по плотному гулкому шелку шатра забарабанил, будто быстрыми пальцами по бубну, дождь» (78, 362). Сравнение с бубном типично восточное, человека знающего не только его упругую гулкую поверхность, но и тональность

звучание. С.Бородин предельно точно соблюдает и восточное образное восприятие, и передает характер весеннего дождя с объемными каплями, с усиливающимся темпом и частотой. Дождь у С.Бородина звучит по-разному, в прямой зависимости от его «интенсивности, силы, протяженности» и материала юрты. Походная юрта Тимура вряд ли сделана из шелка, поэтому звук другой, что отмечает Полководец: «Прислушался, как застучали они по юрте, будто пальцы по *тугой дойре*» (78, 118). Сразу возникает образ крупных дождевых капель, буквально отскакивающих от натянутого покрытия юрты. Ощущается, как усиливается дождь. Сравнения работают в тех произведениях, когда автор закладывает их в качестве «основного фона», когда из исторического контекста вырастает «визуальная кинематографическая картинка».

А.Устименко в романе «Странствующие в золотом мире», используя устаревшие понятия, усиливая их ассоциативность в плане значимости и слаженности движения, что вырастает образ каравана. Образ создается многопланово. Во-первых, слаженность в создании целого из множества, мастерство погонщиков, которые должны незаметно вывести караван Флорио Беневени из Бухары: «так складываются святые четки из нанизываемых на нить одиноких бусин». Второй ассоциативный ряд усиливает впечатление от первого: «Бусины образовали дливные четки ... ускользящий из Бухары посольский караван» (157, 47). В сравнении заложена пластика движения каравана верблюдов, их многочисленность и «взгляд со стороны», издавля на караван. Желтовато-коричневая цветопись предполагается, она ассоциативна (пески вокруг Бухары, неясное марево), ведь даже читатель-инофон знает, какого цвета бывает верблюд. В романе С.П.Бородина дается прекрасная картина движущегося каравана верблюдов, с их особой пластикой и «высокомерной», горделивой посадкой головы: «Передовой верблюд с достоинством повернулся за ним, увлекая задних, тоже соблюдавших свое достоинство и задиравших головы кверху, *будто читают небесные письма*» (78, 87). Модальность сравнения настолько позитивна и высокопарна, что весь облик движущегося каравана рисуется соответствующе.

В прозе современных узбекских авторов есть множество разнообразных ситуативных сравнений с верблюдом. Так в повести Н.Кабула «Здравствуйте, горы», как уже отмечалось, как бы воссоздается «точка зрения на мир» поэтической Каракоз. Поэтому в ее восприятии пластично входят такие сравнения: «Между вершинами Кизилтош и Учкул высилась гора, похожая на *улегшегося верблюда*» (95, 144). Вновь отметим, что в подобных сравнениях дается несколько «видеорядов». Во-первых, конфигурация. Гора не имеет острой вершины, так как горбы верблюдов – округлы. Второе – цветопись, вряд ли речь идет о зеленом покрытии горы, скорее оно ржаво-желтое. Это сравнение усиливает характеристику Каракоз, подчеркивая простор «национальной» фантазии, которая основана на длительном контакте с природой. В романе Д.Абдуллаханова «Родня» используется сравнение, основанное уже на другом «видеоряде»: «Обрушившиеся глинобитные дувалы *напоминали верблюжьи горбы*» (65, 142). Сравнение работает на пластику формы, когда после дождей глиняные дувалы (заборы) становятся предельно обтекаемые по форме и по цвету – золотисто-коричневыми. Так автор убивает сразу «двух зайцев». Сравнения с национальными предметами, знакомыми читателю своей конфигурацией, назначением – художественно полноценны.

В производственном романе И.Рахима «Дарю тебе солнце», в котором рассказывается о строителях, сравнение с тем же компонентом, имеет другое значение: «...и там и тут медленно двигались *верблюжьи шеи* кранов» (136, 6). Сравнение ассоциативно, а значит, наводит на неоднозначное размышление. В данном тропе заложена аналогия: подчеркнута неторопливость верблюда и медленное движение высоких кранов. Автор усилил сходство в диспропорции механизма (длинная стрела и массивное основание) и длинная шея с маленькой головой на мощном туловище верблюда. Отметим, что данный образный видеоряд возможен, как взгляд с большого расстояния. Авторы работают с тропами при условии особой фокализации, так как взгляд с близкого расстояния логично не создает такую ассоциацию. К примеру, в романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» речь идет о строительстве Чарвак-



ской ГЭС в горах, покрытых арчовыми и алчовыми деревьями (с мелкими листьями или густой кроной – авторы). Поэтому сравнение вписано в горный пейзаж, воспринимаемый строителем Караджаном с большого расстояния, как нечто монолитное: «И вся горная цепь, уподобилась длинному каравану верблюдов, ведомому мальчонкой» (114, 63). Верблюд или караван становятся основой для многочисленных сравнений не только в исторических повествованиях.

Порой, удачно выбранное сравнение способно развернуть образ, как кокон.

Сухроб Мухаммедов в рассказе «И в снах мелодии Джонгоха» нашел сравнение традиционно восточное, имеющее большую образную силу: «Снега выпало столько, что город стал похож на почтенного белобородого старца в белом просторном чапане» (136, 79). Это сравнение имеет несколько ассоциативных уровней. 1. Чисто визуальный – по цвету. 2. Борода у старца – редкая и пушистая – структура снега. 3. Неторопливый и молчаливый старец – также создает предпосылки для образа тишины, приглушенных звуков в городе после первого снега. 4. Сама фигура – напоминание конфигурации минарета восточного города. Устойчивое сравнение чалмы и луковичи купола Гур-Эмира в Самарканде. Совсем другой оттенок ассоциативности проявляется в сравнении М.Гара: «Базар всегда напоминал Юсуфу бодрого, энергичного аксакала» (84, 54). Само понятие «аксакал» ведет за собой систему понятных качеств: мудрость и деятельность, умение все контролировать и все замечать. Поэтому авторское сравнение и создает образ восточного базара, в жизни которого при внешней беспорядочности существуют традиции и внутренний стержень. Сравнения выполняют модальную функцию, характеризуют «говорящего» героя, знающего законы и жизнь базара. В романе А.Якубова «Скорь белых лебедей» старый садовник вспоминает годы детства, горный сад и его ассоциации столь же логичны и образны: «...иссиня-черное предгорное небо становилось тесным для *крупных, как яблоки, звезд*» (173, 58). В рассказе Саида Ахмада «Сад» (перевод З.Тумановой) есть сравнение такого же уровня образности: «На ветвях инжира, *словно золотые серьги*, развешаны плоды» (53,

119). Действительно, спелые плоды инжира по форме напоминают большие парадные, круглые, ажурные, золотые серьги.

Интересно проследить, как создается при помощи сравнения в прозе образ Луны. Традиционность такого компонента очевидна, не случайно в мировой литературе существуют так называемые «лунарные» мифы, в которых Луна является основой для «божественных образований», сюжетов, портретов красавиц и т.д. Еще раз обратимся к цитированной статье Т.Пулатова по поводу разного восприятия Солнца и Луны разными народами. Подчеркивая высказывания узбека, писатель отмечает: «все красивое и желанное он называет «луноликим», «луноподобным», да с такой интонацией, что для русского слуха это может показаться, по меньшей мере, вычурным» (46, 109).

К примеру, в романе М.Али «Амир Темур Великий» красота невесты из Хорезма Ханзады Ханум передается традиционно: «Невеста из рода Чингизхана. Красивая, подобно луне.... Ханзада ханум в свадебном наряде расцвела еще больше, затмив красотой саму луну» (72, 8). В историческом романе П.Кадырова «Бабур» также закрепляется характеристика красоты сестры правителя: «Бегим прекрасна, как луна, ясна, как день, умна и скромна» (100, 94).

Современный писатель В.Ахунов в романе «Подкидыш» закрепил этот восточный образ красавицы в несколько другом метафорическом контексте. Муж-самоубийца не попрощался с женой: «...не вспомнил о впалой, мелеющей щеке жены, жаждущей сладкий, болезненный поцелуй, забыл прикоснуться холодными губами к запаху увядшей цветочной луны с застенчивым взглядом» (75, 49).

В современной узбекской литературе Луна – атрибут ночного пейзажа, пример «аффективного» отношения героя в определенной ситуации.

Айбек в романе «Ветер золотой долины» (перевод С.П.Бородина) создает образ ночной долины: «Фергана и ночью красива, когда, как чеканное золотое блюдо, большая луна выкатывается из-за гор и, словно прозрачные, тянутся в небо такие высокие тополя, что на их вершинах мерцают звезды» (69, 52)

Эта пейзажная зарисовка интересна и тем, что автор «разворачивает» в общем-то традиционное сравнение в объемную картину. Действительно, пирамидальные тополя, тянутся вверх к темному небу почти острием вершины, создавая описанный выше зрительный эффект. В романе А.Якубова «Скорбь белых лебедей» выстраивается иная картина лунной ночи: «Полная луна сверкала над самой головой, словно серебряный поднос, начищенный до блеска» (173, 63). Цвет луны более бледный, а значит, ее сияние отливает нежным, менее интенсивным цветом. Археолог Наргиза на раскопках гробницы остается со своими думами наедине с таинственным местом захоронения святого. Автор создает иное настроение и лунное освещение памятника: «...и развалины курганчи на возвышенности, и долина внизу – все было погружено в ее молочно-белый, безмолвный свет» (173, 63). Отметим, что в сравнениях А.Якубова присутствует всегда уточняющий оттенок цвета, который создает дополнительную ассоциативность, усиливающее психологическое восприятие пейзажа героем в определенной ситуации.

Уткур Хашимов в повести «Утренняя звезда» подчеркивает: «Луна, желтая как дойра, долго взбиралась на макушку тополя» (165, 132). Автор словно создает фрагмент иной картины. В этом сравнении заложено многое – форма светила, неяркий цвет упруго натянутой и звонкой кожи дойры, конфигурация пирамидального тополя. И самое главное отмечен угол зрения, с которого видно движение луны. В романе Мирмухсина «Чаткальский тигр» много интересных пейзажных зарисовок Чаткальских гор. Автор приводит целую серию сравнений: «Круглая как серебряный поднос, луна». Нортуха Клычев в рассказе «Перевал» использует уже ставший традиционным образ: «Луна, круглая как ляган» (107, 56).

В романе Д.Абдуллаханова «Родня» приводится сравнение интересное: «Луна с приставшим к ней облачком напоминала, чуть приплюснутую, дыню-хандаляк с хвостиком ботвы» (65, 179). Сравнение также уместно, так как оно ассоциативно. Ранняя дынька – хандаляк – небольшая по форме и обтекаемая. Таким образом, создается образ тусклой и не полной, ущербной луны, небольшой Луны на неярком небе. В подобном срав-

нении заложена модальность «нарратора», который вряд ли пребывает в торжественном или приподнятом настроении.

В повести У. Хашимова «Дела земные» усиливается восточный колорит пейзажа: «...всплывал молодой месяц, похожий на тиллякош» (162, 5). Если даже не знать, что «тиллякош» – подвеска, которую носят на лбу молодые девушки, модальность данной фразы уже другая. И образ месяца другой – с восточной миниатюры.

В романе А. Якубова «Скорбь белых лебедей» есть картина ночи, в которой использованы национальные атрибуты, что придает дополнительный образ: «Там, в вышине, на черно-бархатном *дастархане* неба, ярко светит месяц, похожий на половинку, только что разрезанной надвое большой белой дыни» (173, 55). Это сравнение интересно и объемно, так как в нем заложен потенциал конфигурации и цвета. Этот месяц уже по сути – наполовину луна, а не узкий серп. Цвет дыни – свежий, золотисто-влажный, поэтому свет такого месяца сверкающе-молочный. Садовник Шавваз возвращается из больницы в кишлак на похороны жены. Естественно, что в таком состоянии невозможно позитивное восприятие мира: «Месяц, как белокрылая птица, севшая на высокие вершины, излучал ровный покойный свет, и холмы, погруженные в его бледно-синее сияние, напоминали огромные вымершие гигантские существа» (173, 104). Во-первых, стоит обратить внимание на цветопись – белый и синий – цвета национального траура, то есть по тональности возникает минорное звучание. Во-вторых, даже в переводе на русский язык лексически усиливается впечатление от неживой природы – «покойный свет, вымершие холмы». В-третьих, образно создается форма месяца – «крыло птицы» – узкий и длинный молодой месяц. Большой начальник Фарманов не может допустить позорного суда над собой и решается на самоубийство. Психологическое состояние героя перед решительным желанием уйти из жизни красиво – разбиться на самолете, автор усиливает его восприятием неба: «Новый месяц сверкал *точно лезвие отточенного серпа*, в окне мелькали странно скопленные размытые звезды» (173, 121). Ничего романтического в таком восприятии нет, но оно индивидуально и модально-трагично. В

романе подчеркивается дехканское происхождение настоящего хозяина «Даштстрога», поэтому сравнение не нарушает его статуса, оно естественно. «Серп» – крестьянское орудие, но оно бывает смертоносным, так как сильно заточено. В данном контексте – передается идеально форма месяца, его размеры и точка зрения. Можно сравнить восприятие пространства неба с земли и из движущейся машины.

В контексте всего повествования А. Якубов использует многочисленные национальные понятия, на которых держится сравнение. Невзирая на редкое употребление слов в повседневной жизни, их форма, назначение и ассоциации, связанные с ними известны. Так, Наргиза, погруженная в тяжелые думы о семейном разладе ощущает наступившую зиму негативно: «...черные, как паранджа тучи, уже затягивали небо» (173, 114).

Особо выделим систему тропов (эпитеты, сравнения, метафоры), в которых центром является луна. В поэтической повести Н. Кабула «Здравствуйте, горы» (перевод Д. Рубиной) романтическая девочка Каракоз следит за изменениями в окружающем мире в прямой зависимости от состояния души: «Взошла круглая, ленивая луна – повелительница ночного неба, поплыла в облачной сизой дымке неторопливо, осторожно, словно боялась напороться на острые пики Ойкора» (95, 100). Создан удивительно живой пейзаж в движении, в перспективе, в цвете, даже в ощущениях тишины.

В повести мир дается в восприятии девушки Зулайхо или Каракоз, названной так за свои необыкновенные глаза. Колхозная девочка обладает поэтическим «миропониманием» и автор закрепляет это в тексте. Н. Кабул не наделяет свою героиню особыми способностями, не разрушает образ. Мечтательной девочке из горного кишлака мир представляется одушевленным, ее «сравнения» остаются все же на уровне домашних предметов: «На луну в окне напозло легкое рваное облачко, и она стала похожа на головку козьего сыра, прогрызенную мышами» (95, 84). Это тусклая и ущербная, «не парадная» луна, видимая сквозь пелену облаков. Состояние Каракоз перед свиданием с Гаибназаром Н. Кабул как бы замыкает между двумя

восприятиями «светил», усиливая тем самым ее психологическое состояние. День кажется Каракоз бесконечным, поэтому правомерно такое восприятие времени: «И Солнце тащилося в зенит, как уставший дехканин на старом ишаке, потом бесконечно долго торчало там, на середине неба, и наконец, стало сползать, словно не желая оставлять насиженного места» (95, 124). Эта негативное отношение (индивидуальное, связанное с психологическим нетерпением), подчеркнута сравнением с привычными героями ее жизни. Это сравнение не разрушает картину колхозного уклада девочки, так как исходным понятием является национальное, привычное. Зато романтическое свидание должно сопровождаться иным, возвышенным восприятием мира: «И наконец, словно горделивая бровь красавицы, взошел над ледниками узкий серп месяца, окутанный серебряной дымкой» (95, 125). Все, что связано с традиционным восприятием красавицы подчеркивается и формой ее бровей. Поэтому такое сравнение предельно образно работает на создание восточного «миро образа» и пейзажа.

Отметим, что Н.Кабул создает подвижный пейзаж в рамках реально-текущего времени, поэтому пространство предгорий также задействовано в создании пейзажа и завершает свидания: «Лукавый желтый месяц все дальше уплывал вверх, словно оттолкнувшись от вершин самых высоких гор и Ойкор казался прозрачными хрупким в его нереальном, сказочном свете» (95, 129). Пейзаж всегда в литературе центрирован на Человека. Писатель усиливает модальность пейзажа за счет ментального и «аффективного» отношения героя в определенной ситуации.

Следует подчеркнуть, что русские писатели, живущие в Узбекистане, по-настоящему влюбленные в природу, понимающие и принимающие истинные народные ценности, видят мир с национальных позиций.

Исследователь и натуралист Н.Красильников знает природу Узбекистана не как турист или любитель. Он по роду своей деятельности подолгу «общался с природой разных регионов страны» (был помощником режиссера документального кино, работал в строительной бригаде в Голодной степи



и т.д.). Все это дает ему право видеть и фиксировать мир в восточном словесном обрамлении, создавать поэтическую натуру в движении. Так, журавлиные танцы в лунном свете позволяют сделать сравнение не просто традиционным, а музыкально законченным: «И тогда луна напоминала мне восточный бубен» (108, 74). Это совершенная по форме, полная луна, светло-желтого оттенка, так как ощутима крепко натянутая кожа. Поэтому Луна не объемная, а несколько плоскостная, которая бывает в степи.

Николай Красильников в серии рассказов «В ловушке Нимруда» приводит скрытое сравнение, которое передает медленный рассвет в горах: «Солнце гигантской золотой черепашкой карабкается на зубчатые вершины».

Автор находится в гостях у чабана и по совместительству автора проекта «лимонная роща в пустыне». Поэтому в контексте всего повествования возникают такие ассоциативные сравнения: «Яркий месяц. Он напоминал дольку лимона, которая плавала в остывающей пиалушке чая» (108, 45). Это понятно в контексте рассказа и вызывает определенные ассоциации, как по форме, так и по цвету. Автор как бы дает развитие этой модели во времени: «Лимонная долька месяца успела исчезнуть... А в глубине черного неба проблеснула крохотная звездочка, словно слезинка на реснице» (108, 48). Н.Красильников нашел потрясающе яркий образ для создания звездного неба над степью в цвете, вкусе, ощущениях и ассоциациях. Если вновь сложить мельчайшие фрагменты мозаики (образ Луны в движении, в разные времена суток, под разным углом зрения и интенсивности освещения), то получается величавая картина в движении восточной ночи и ее повелительницы.

В рамках нашего исследования обратимся к интересному, во всех отношениях роману А.Якубова «Сокровища Улутбека» (в переводе Ю.Суровцева). В романе описаны последние дни правления и жизни великого Улутбека. Автор создал образное, многогранное полотно национального мира, культурной концептосферы. Поскольку героями этого романа будут люди науки, а именно астрономы (Улутбек, Али Кушчи), то и текст роман будет насыщен важными рассуждениями,

отражающими мировоззрение героев, подчеркивающими их ментальность поступками и т.д.

Роман интересен не только с позиций художественных, насыщен информацией, но и в плане оригинального использования сравнений с национальными концептами. Роман А.Якубова можно считать историческим узбекским сценарием, в котором есть внушительный список прецедентных имен (что характеризует высокий интеллектуальный потенциал Улутбека и его окружения) и одновременно подчеркивает историзм; набор концептов в их объеме, систему тропов (усиливающих национальное мышление героев и образную ткань повествования). Восточный колорит разлит по всему роману: образ Самарканда, его памятники даются автором как бы в движении. Дворец Улутбека – не просто индивидуализированное пространство, но больше «материализованный» фон власти и место будущего преступления. Дворец – это обширная библиотека Улутбека, места тайников, так как правитель опасался за свои документы и научные рукописи.

Все, что связано с Самаркандом, определено тональностью в повествовании: «Полная луна, подобна огромному золотому блюду, уже сияла над цепью гор» (174, 305). Писатель воссоздает то, что именуется «космизмом» в прямой связи с именем великого астронома и его учеников. Это, во-первых, атмосфера, созданная именами Улутбека – «повелителя звезд» и Али Кушчи – его достойного продолжателя. Поэтому небо – также пространство, объект исследования для Улутбека и его школы, гений астронома заключен в его таблицах, обсерватории. То, что происходит на небесах, движение звезд – фиксируется Улутбеком на земле, как величайший научный труд для «немногих» и, одновременно, как доказательство его «нечестивости для большинства».

Автор работает с поэтическим языком – усиливая восприятие звездного неба разными героями, принадлежащими к друзьям и врагам Улутбека. В этом плане стоит вспомнить гениальные строки из пушкинской «Полтавы», когда «звезды как обвинительные очи» смотрели на палача Мазепу. Этот же прием использовал А.Якубов для создания параллельных процес-

сов, происходящих в одно и то же время в Самарканде. Небо над Самаркандом дается А.Якубовым в прямом восприятии от погоды и температуры, и от психологического состояния героев. Так, в октябре «Небо блестело, словно хорошо протертый темно-синий фарфор, перемигивались звезды» (174, 10). В мае то же небо становится другим, приобретает бездонность: «ночь мягкая, черная, словно бархат» (174, 325). Отметим, что сравнения не выходят за рамки восточных ассоциаций. Особенно это касается сравнений, в которых участвуют звезды.

Автор работает в одном плане, выстраивая сюжетный и метафорический ход так: звезда Улугбека – его научные сокровища и сокровища, доверенные ему Тимуром. Тайна библиотеки Улугбека и восприятие Али Кушчи этой тайны-интрига романа. Отсюда небо и звезды будут важными в повествовании, и как предмет науки, как повод для святош именовать всех ученых во главе с Улугбеком вероотступниками, как свидетели тысячелетней истории Самарканда. Можно вспомнить, что книга С.П.Бородин так и именуется «Звезды над Самаркандом». В данном романе есть еще одна составляющая ассоциаций – золото в прямом и в метафорическом плане. Так, книги знаменитой библиотеки Улугбека в восприятии Али Кушчи «в тусклом мерцании свечи, затейливая буквенная вязь этих имен сияет подобно звездному свету» (174, 37). Ассоциации именно с арабским алфавитом, с конфигурацией соответствующих букв. А таблица Улугбека выглядит так: «На плотной шелковистой египетской бумаге, словно россыпи золотых монет, изображены звезды» (174, 39). Вообще сравнения в романе Адыла Якубова в переводе Ю.Суровцева, на наш взгляд, находятся в определенной, художественно продуманной, образной системе. Не просто логически подготавливают одно другое, но и имеют четко закрепленное эмоциональное значение. Слабый и эмоционально-неустойчивый мавляна Мухиддин по выходе из зиндана видит небо, неподвластное никакой смене власти: «А какое небо простиралось над дворцом Кок-сарая. Оно полно было звезд, а полумесяц над куполом дворца блестел, словно был чеканки настоящего золота» (174, 221). Есаулу Шакалу небо в

звездах видится и в прямой зависимости от цели его наблюдений, и его психологического состояния: «прямо над головой, будто пригоршня горящих углей, светили Плеяды» (1. с.246). Зато в засаде, карауля заговорщиков против «отцеубийцы», есаул воспринимает небо по-другому: «светлые звезды, казалось ему, подмигивают, будто дразнят» (174, 304). Все герои, знакомые с названиями звезд, закрепляют образы в похожих сравнениях. Дервиш Каландар когда-то был ученым, поэтому автор не идет против правды, когда позволяет герою видеть небо так: «Рассыпал золото свое Млечный путь. Ниже горсть горящих угольков – Плеяды» (174, 325). Похожие ассоциации сближают героев, становятся характеристикой Али Кушчи: «посмотрел на горящие угли Плеяд и Большой Медведицы, натертый до полного блеска алмаз Венеры» (174, 292). Цветопись играет важную роль в создании национального культурного сценария. Прощание Улугбека с Самаркандом дается А.Якубовым в предельно образном плане: «...прощальным взглядом обвел траурно-синеватый купол усыпальницы» (174, 136). Вечерний свет усиливает негатив ощущений, и воспринимается в национальном ключе – синий – цвет траура.

Было уже отмечено, что в сравнениях проявляется истинно национальное миропонимание. Причем, в качестве исходного, писатель выбирает сугубо национальный предмет – *пиалу*. Золото Тимура воспринимается Али Кушчи как «Круглые слитки, словно крохотные пиалы» (174, 25). В этом сравнении заложено многое: вряд ли небогатый герой видел в своей жизни слитки, поэтому происходит сравнение со знакомым предметом. Во дворце Улугбека посуда должна быть изысканной, автор находит такое сравнение, в котором заложены и цветовые ассоциации (кожица лука – красновато-коричневая) и структура (не гладкая, а с прожилками): «тонкие, точно из луковой кожицы, китайские пиалы» (1,19). Не чуждый поэтического восприятия мира шах-заде видит подвижную красоту сада Боги Майдан после дождя: «и в чашечке каждого цветка блестками горели прозрачные капли, как вино в тонкостенных миниатюрных пиалах» (174, 307). И вновь отметим, что подобные сравнения расширяют образное видение до объема цветка (тюльпан), до

разного наполнения драгоценных прозрачных китайских пиал, стенки которых окрашены в зависимости от напитка.

Сравнение лепешки с пиалой в зиндане Али Кушчи, естественно, сделано в другом ключе. Пиала воспринимается как мера, как нечто маленькое: «Лепешка из ячменя размером с пиалу, а эта тухач из кукурузной муки, толстая, круглая» (174, 269). Следует подчеркнуть, что вышеуказанные сравнения являются тканью исторического повествования, создают психологические оттенки характеристики персонажей, подчеркивают ситуативность и усиливают модальность.

Все, что касается создания портретных зарисовок или характеристики телесности, также имеет «национальный колорит». В произведениях узбекской прозы достаточно примеров, чтобы из сравнения вырастал зримый образ по конфигурации, тяжести предмета, частоты его использования и назначения. Все, что связано с портретными характеристиками, интересно в ассоциативных сравнениях. Не будем в данной работе приводить традиционные и общеизвестные портретные сравнения, типа «глаза – две спелых черных виноградины». Вызывают определенные «национальные» ассоциации сравнения типа «глаза сверкали, как арчовые угли». Но сравнения с предметами, незнакомыми читателю-инофону, не работают его с фантазией, вызывают «смутные» ассоциации, которые требуют определенной подготовки.

В повести А.Каххара «Птичка-невеличка» так воссоздается облик Ишана в восприятии Саиды: «Шея у него была похожа на шею старой черепахи, лицо на ягоду винограда, начавшего высыхать в кишмиши» (103, 23).

Это сравнение очень специфично. Налитые ягоды винограда усыхают медленно, теряют упругую форму, образуя на своей поверхности мелкие складочки. Поэтому лицо Ишана воспринимается молодой Саидой как нечто сморщенное, в продольных морщинах. А.Устименко в историческом романе «Странствующие в золотом мираже» дает такое сравнение, рисуя образ старичка: «с маленьким сморщенным личиком, похожим на сладкую курагу курагу». В этом сравнении автором заложен и цвет (тускло желтый), и структура лица в мягких,

но глубоких морщинах. В романе М.Гара «Пыль Вавилона» мальчик Мика «воспринимает» людей с позиций национального образного мышления. Для него Шара-бара, старьевщик Алим «маленький, похожий на сушеный черный кишмиш». Предельно образное и многофункциональное сравнение. Черный кишмиш – весь в мягких, по всей длине ягоды, морщинах, поэтому личико Алима уже создано, вылеплено такой восточной ассоциацией. К ней прибавляется другая – «руки-саксаул». Или портрет бабушки Холиды, известной колдуньи «...строгое лицо...серые волосы растрепаны, как недовольный песок пустынь, включенный бурей» (84, 51). М.Гар передает и цвет – непонятного оттенка полуседых волос и общее впечатление – неопрятных и включенных волос. В романе Г.Джурабаева «Хуррамбек» есть сравнение, понятное только для национального восприятия «Старик Юнус весь в морщинках, как корка юрчинской дыни» (90, 146). Таким образом автор создал и загар лица, и глубокие как бы неровные морщины по всему лицу.

Образ персонажа иногда выстраивается по одной «говорящей детали». Есть специфические сравнения, связанные со знанием конфигурации или обликом этноспецифического предмета. В романе «Пыль Вавилона» М.Гар приводит сравнение, предельно сложное для прямых ассоциаций: «Ветер дул так, что сворачивал уши, как манты» (84, 56). Для читателя, знающего форму манты, образно представляется коротко стриженная голова героя и «слипшиеся» уши. Так, сравнение «срабатывает», если только знать, какой формы бывают манты.

В контексте другого произведения «манты» имеют значение, если читатель знает не просто форму, но и размеры, только тогда сможет понять такую образную характеристику. Сухроб Мухамедов в воспоминаниях «И в снах мелодии Джангоха» рисует образ силача борца Ходжимукана за обедом: «Борец брал сильными пальцами манты – она почему-то в его руках сразу становилась похожа на маленькую *чучвару*» (121, 53). Для понимающего читателя это «игра понятиями» мгновенно создает образ могучего человека с огромными руками, в которых большие манты видятся как маленькие пельмени специфической формы. Следует подчеркнуть, что



в основном сравнения выполняют важные портретные устойчивые ассоциации вершины.

В романе А.Якубова «Сокровища Улугбека» есть герой Уста Тимур, то есть мастер Тимур. Достаточно привести такое сравнение, чтобы сработал весь ассоциативный ряд, создающий образ героя: «Уста Тимур погладил колено Каландара твердой и широкой, как *кетмень*, ладонью» (173, 189). Кетмень – крестьянский инструмент, с отработанным, отточенным лезвием, поэтому образ героя обладает определенным социальным статусом. Такая ладонь определяет «усто», а не белоручку. Отметим, что такого рода сравнения часты, особенно в произведениях о «колхозной жизни». У.Хашимов в повести «Дважды два – пять» подчеркивает поведение здоровья председателя на колхозном поле: «Раис-бува замахнулся на него здоровенной, как лопата, ладонью» (161, 86). В романе Д.Абдуллаханова «Родня» знаменитый председатель колхоза Кабул Сардаров в ответ на упреки сына в деспотизме и попирании демократии приводит зримый довод: «...пятерни у меня потрескались, как *такыры*» (65, 174). Если представить, что такыр – это сухая поверхность потрескавшейся земли, то в устах председателя это звучит как синоним «рабочие руки». Представляется, что использование такого специфического понятия не нагружает сравнение, а делает его даже на русском языке зримым и образным. В романе И.Рахима «Судьба» характеристика руки рабочего человека, знакомого с ломом и кетменем, выражена образно «от противного»: «Руки-то. Это тебе не на *дутаре* играть» (137, 141). Предполагается, что человек, играющий на дутаре, имеет неприспособленные к тяжелому физическому труду руки и тонкие подвижные пальцы.

В рамках данной работы невозможно обойти вниманием те сравнения, которые интересны с лингвокультурологических позиций, но не совсем ясны читателю-инофону. Сравнения как бы «не срабатывают» в полном объеме, не заводят воображение читателя.

Саид Ахмад в рассказе «Сад» создает поведенческий рисунок человека, непривычного к публичным выступлениям и чувствующим себя неловко на сцене, как бы обнаженным.

Отсюда возникает правомерное сравнение: «Каюмджан... смушался, словно женщина, впервые сбросившая паранджу» (74, 122). Но подобное сравнение закреплено за определенным историческим временем и вряд ли психологически оправдано даже для пространства современного Узбекистана. Гафур Гулям в повести «Нетай» (перевод Р.Галимова) вводит сравнение, возможное только для исторического времени повествования: «Смотрят на весеннее небо, подернутое тучами, как лицо западной женщины – траурным флером (85, 311). Система сравнения предельно работает на создание картины весеннего неба – тучки настолько легкие и серо-прозрачные, что воспринимаются как тюль шляпки. Но оно требует расшифровки, так как шляпка с тюлем не столь распространенное явление, а значит, находится не в первом ряду ассоциаций.

Сравнения с национальными блюдами часты, но для инофона они, на наш взгляд, малопродуктивны в художественном плане, не несут в себе столько образной информации и ассоциаций как для узбекского читателя. К примеру, Сухроб Мухаммедов в рассказе «И в снах мелодии Джангоха» создает образ повара, который визуально читатель-инофон себе представить не может, так как не знает лингвоспецифическое понятия – «бугурсак»: «Бритоголовый, похожий на перегорелый бугурсак, повар нарезал в миску кружочками лук» (121, 65). Сравнение с бугурсаком требует комментария, Бугурсак – треугольный или полумесяц пирожок-пустышка, обжаренный в масле. Его поверхность бугристая, неровная. Если знать это, то образ повара выстраивается в цвете (всегда у огня), запахе (масло), небольшого роста в меру толстый. В этом же ряду портретное сравнение, усиливающее цвет и бесформенность: «...губы толстые... Цвета пережаренного бугурсака» (121, 82). Представляется невозможным для переводчика оставлять в тексте специфические слова, которые ни по форме, ни по звукоподражанию не придают образности. Когда переводчик романа Г.Джурабаева «Хуррамбек» оставляет слово в сравнении, давая сноску, образность условная, так как немногие понимают какой звук (частотность, высота) у рисорушки: «Вот жду, жду, а сердце как абдуаз стучит» (90, 13).

Иногда сравнения никак не срабатывают, так как в центре его находится непонятное слово для инофона. В романе Айбека «Навои» переводчик М.Салье оставляет образное сравнение оригинала, но перевод теряет образность: «Почти девяностолетний сухой, как чиллак, невысокий, узкогрудый Баба-хаки». Хотя есть комментарий «Чиллак – палочка для игры в чижик». Но это читатель не знает, визуально не представляет, поэтому ассоциативный образ не срабатывает. Следует отметить, что сравнения иногда бывают даже в переводе не понятными, так как два компонента не находят образных ассоциаций. Считаем такие сравнения примером коммуникативной неудачи. Холмурад Сапаров в рассказе «Горькая дыня» пишет: «Дыня величиной с *дорбу*» (142, 102). Даже в случае комментария: «мешочек с кормом, который надевается на голову лошади» читателю непонятны ни конфигурация, ни размеры такого устаревшего понятия. Поэтому подобное сравнение не работает, оно просто воспринимается как данность национального языка. В этом же ряду, как разрушение национального образного мира, можно отметить переводы таких понятий, которые не следует переводить, так как разрушается образ героини.

Так, в романе Хамида Гуляма «Степные фиалки» кишлячная девушка Нафиса приглашает подруг: «Пошли *лучше шелковицу* есть» (88, 277).

В данном случае, переводчик Д.Холендро русифицирует то, что известно, поэтому разрушает образ кишлячной девушки своим уточнением. Известно всем, что едят ягоды *тутовника*, что вряд ли кишлячная девушка в обиходном разговоре заметит привычное и родное слово на литературное и неродное. В повести Парды Турсуна «Учитель» переводчик В.Смирнов оставил сравнение, которое не может быть образным, по причины непонимания, непредставления, что это за предмет: «Уши у тебя супра, изъеденная мышами» (153, 107). Супра – кожаная подстилка, но читатель не может оттолкнуться в своем воображении ни от качества, ни цвета, ни структуры предмета. Остается один негатив от второй части сравнения. То есть такие слова остаются лакунами, которые читатель не может восполнить никакими ассоциативными усилиями.

## Заключение

В данной книге авторы постарались обозначить контуры огромного материка, именуемого узбекской прозой XX века, с позиций культурологии. Подчеркнем, что первоосновой для разработки самого понятия «Узбекский культурный сценарий» являются книги А.Вежбицкой. Нельзя не отметить, что между термином, предложенным этим исследователем и терминистическим упоминанием «сценария» в «Новейшем культурологическом словаре», изданным группой авторов (В.Д.Лихвар, Е.А.Подольская, Д.Е.Погорельский) в 2010 году существует разница: «Культура программирует жизнедеятельность людей. Каждая личность выстраивает свою жизнь в соответствии с программами, которые определяются социальными условиями и усвоенными личностью культурными установками – сценариями. Сценарий – это существующий в определенном социокультурном пространстве план действий личности» (32, 375). В данной цитате есть некая программная установка на четкость работающего механизма, а не разнообразие жизни и чувств человека. Авторы словаря дали те же параметры культурного сценария (мышление, цели людей, их нормы поведения, коммуникативность, этикет и т.д.), с этим должно согласиться. Но представляется, что такая категоричность несет в себе слишком много конкретики и установок. А.Вежбицкая, напротив, подчеркивает ту прелестную размытость, неудовимность оценок, ассоциативность, которая и отличает настоящее художественное творчество и растворена в нем. А поскольку авторам было заманчиво увидеть приметы узбекского культурного сценария именно по мозаике художественных текстов, то выбор векторов или точки отсчета, очевиден. Поскольку когнитивно-культурологический подход к художественному тексту отражает единство языка, мышления и культуры, необходимо в книге было рассмотреть такое понятие, как «Концепт», учитывая все

многогранность изучение его в современной филологической науке. Перед авторами не стояла задача «сутобо научной полемики», в тексте книги встречаются многочисленные ссылки на то или иное авторитетное издание или на исследователя, с мнением которого согласны. Национальный концепт рассматривается как микромодель национального сознания, включающего аксиологическую его составляющую. Были проанализированы Концепты тематически, традиционно связанные друг с другом: махалля – гузар-хапар (что подтверждает ментальность узбекского народа). Лепешка и дастархан являются знаковыми понятиями в узбекском культурном сценарии, что порой выступают как неразделимое целое (определяет ритуалы, поведенческий рисунок героев). Каждый из концептов является «ядром» многочисленных ответвлений, образующих следующий уровень (употребление концепта в метафорическом, иносказательном значении, образование новых понятий и т.д.). Концепт «Плов», как показали многочисленные примеры, является не просто главным блюдом национальной кухни, не просто имеет несколько десятков рецептов приготовления (что подчеркивает разнообразие регионального поваренного искусства), но становится центром ритуала, индикатором соборности узбеков (плов на 200 человек в махалле), даже мериллом определенного отрезка времени. То есть национальный концепт ПЛОВ организует пространственно-временное ощущение узбека (во всем комплексе чувственных и вкусовых удовольствий). Вообще национально-культурное своеобразие концепта, грань его духовной или этической сущности отражается, главным образом, в его ассоциативных связях. Сам по себе концепт становится жизнестойким и многогранным в связи с ритуалами, пограничным сосуществованием в тексте с другими концептами. Так плетется традиционно в веках материальная и духовная культура этноса.

Знаковые деревья определенных сортов также являются Концептами (во всем многообразии понятия). Во-первых, каждое из них есть стержень регионального пейзажа. Узбекистан – настолько своеобразный и масштабный по территории, настолько многоликий край, что в литературе нашли отражения и специфика всех регионов (горы, долины, степи и пустыни),

во всех временных проявлениях (зимний, ночной, осенний, утренний и т.д.). Пейзаж в узбекской литературе обладает как универсальными стилистическими функциями (сюжетостойтельная, концептуальная и т.д.), так и этноспецифическими.

Поскольку данная книга – первый опыт «художественной классификации», то естественно подчеркнуть, что в ней представлена лишь малая часть иллюстративного материала, поэтому предполагаются дополнения, уточнения и т.д. Узбекский культурный сценарий – это пример лукавого афоризма «нельзя объять необъятное», авторы не ставили себе цели «прочитать с этих позиций» все книги, написанные с 1924 года. Но те примеры, которыми достаточно богата книга, дают представление о дальнейшей перспективной работе в этом плане. Следует уточнить еще одну стратегию авторов в рамках современного когнитивного литературоведения – подходить к художественному тексту как к «модели национального мира», созданного определенной Языковой Личностью со всем ей присущим разумом, ментальными процессами. Поэтому из мельчайших фрагментов, примеров-ниточек создается яркий многоцветный ковер узбекского культурного сценария. Писатель – уникальная *языковая национальная личность* с ярко выраженной ментальностью, оригинальной системой взглядов и ценностей. Думается, что продуктивнее исходить из мирообраза того или иного писателя с его национальной духовностью, принадлежностью его к определенной эпохе, сказанным именно им «словом о мире». Поэтому *каждое* произведение определенной эпохи является материалом для огромной мозаики – узбекского культурного сценария.

Вообще национально-культурное своеобразие концепта, грань его духовной или этической сущности отражается, главным образом, в его ассоциативных связях. Авторы зачастую прослеживали, как образуется это ядро концепта и как оно развивается в художественном тексте. Сам по себе концепт становится жизнестойким и многогранным в связи с ритуалами, пограничным сосуществованием в тексте с другими концептами. Так плетется традиционно в веках материальная и духовная культура этноса, так создается концептосфера. Естественно, что в узбекский культурный сценарий базируется на



таким тонком, но таком важном понятии как ментальность. Поэтому анализ ситуаций в художественном тексте, которые демонстрируют проявление ментальности героев, необыкновенно важны для понимания национального характера. И, конечно, же в произведениях художественной литературы все то, что определяет *ментальность*, выражено с наибольшей отчетливостью, в образном контексте. Поэтому постигая ту или иную литературу (даже в переводах), человек погружается в культуру данного народа. Предельно пластично в ткань повествования входят имена и национальные понятия, географические наименования и названия предметов, некий набор речевого приветствия и закрепленных жестов. Естественно, что художественный текст это всегда отраженная реальность, но в достоверных *национальных параметрах*. Для читателя-инофона важна так называемая «фоновая информация» – это «социокультурные сведения, характерные лишь для определенной нации или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной культуры.

В рамках данной работы интересно проследить, во-первых, как сохраняются проявления «ментальности» в переводах. А, во-вторых, как создают и сохраняют ее представители *иной культуры*, долго живущие или родившиеся в Узбекистане, русские писатели (С.Бородин, М.Шевердин, К.Новоселова) в романах с ярко выраженной национальной тематикой.

Структурно данная книга неоднородна. Так есть разделы, в которых собран иллюстративный материал из множества книг, некоторые разделы заключаются анализом целого произведения. Ведь только при анализе целостного текста можно проследить по-настоящему глубокое понимание национального героя в рамках национального пространства, в котором он живет, выстаивает вокруг себя сообразно статусу, ментальности и т.д. Поэтому, к примеру, представлен анализ повести Тагай Мурада «Сумерки, когда заржал конь».

Текст всегда эстетическое единство всех его компонентов: от масштабного до минимального. Почувствовать контуры узбекского культурного сценария представляется возможным через анализ устойчивых речевых ритуалов, особенности поведен-

ческого рисунка, традиционных ритуалов (свадьба или похороны), через систему сравнений. Если суть фразеологической номинации образность, то все то, что связано с тропами, есть выражение образного мышления народа. Сравнения настолько продуктивны в создании национальной картины мира, что их можно считать индикаторами «ментальности». В рамках нашей работы большое внимание уделено «сравнениям», так как именно в этом виде тропа при переводе сохранен национальный концепт. К культурному сценарию безусловно относятся и упоминание прецедентных имен (ученые, писатели, герои эпоса и литературы и т.д.). Система Прецедентных имен есть культурная контурная карта, на которой уже обозначены вершины национальной гордости. Национальный характер, ментальность, социальная закреплённость проявляется в способе существования человека в определенном пространстве и в потоке времени. Узбекская соборная ментальность проявляется в освоении пространства – дом, сад, гузар-махалля. Все эти места ассоциируются с понятием «Свои – близкие». Пространства дома, сада тоже национально маркированы. Личность должна рассматриваться в перспективе культурной традиции народа. Поэтому художественный текст является глубочайшим кладом для создания национального сценария.

Узбекский культурный сценарий – это попытка создания художественной концептосферы произведений национальной литературы XX века, как результата художественного мышления в лингвоконцептологическом и лингвокультурологическом аспектах. Многократное обращение к романам одних и тех же авторов позволяет увидеть концептосферу их произведений, которая рассматривается как индивидуально-авторская концепция мира. А все вместе – узбекский культурный сценарий, в котором нашли отражение многогранность культуры нашей родины, самобытность народа с одной стороны, и творческое концептуализированное мышление человека XX века – начала третьего тысячелетия, с другой стороны. Считаем, что данная книга – этот первый шаг в освоении огромного материала с позиций лингвокультурологии, отсюда понятная фрагментарность, подчеркнутое нежелание ставить «точки над «и», излишне теоретизировать.

## Литература

1. Абдуллаев Н.У. Пейзажная живопись Узбекистана. –Ташкент: Изд-во Г. Гуляма, 1975.
2. Алефиренко Н.Ф. Концепт и значение в жанровой организации речи: когнитивно-семантические. Жанры речи. вып.4. Жанры и концепты. –Саратов: Изд-во Колледж, 2005. –С.50–61.
3. Аннинский Л.А. Пределы владений. –В кн: Т.Пулатов. Жизнеописание строитивного бухарца. –М., 1980. –С.3–12.
4. Баткин Л.М. О некоторых условиях культурологического подхода. –М., 1985.
5. Беленко Е.В. Концептосфера «продукты питания» в национальной языковой картине мира. –Челябинск, 2006.
6. Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов. Перевод с английского А.Д.Шмелева. –М., 2001.
7. Вержбицкая Л.И., Алексина Л.И. Психолингвистика. –Минск: БГПУ, 2007.
8. Веселова В.В. Менталитет американского общества и гуманистическая парадигма образования и воспитания // Педагогика. –Москва, 1999. – №8. –С.91–99.
9. Витковская Л.В. Когниция смысла. Литературоведение XXI века. –Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингвист-го ун-та, 2012.
10. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. –М.: Эксмо Алгоритм, 2008.
11. Гачев Г.Д. Наука и Национальные картины мира. –Ростов-на Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1992.
12. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. –М.: Лабиринт, 2001.
13. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. –М.: Гнозис, 2003.
14. Гумеров Р. Глиняный батискаф или... // ARK. –Ташкент, 2003. –С.8–10.
15. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. –М.: МГУ, 1991.
16. Дементьев В.В., Фанина В.В. Когнитивная геристика: внутрикультурные речевые жанровые ценности. –Жанры речи. Вып. 4. –Саратов: Изд-во Колледж, 2005. –С.5–33.
17. Дюше К. К теории социокритики или Вариации вокруг одного зачина // Новое литературное обозрение. –М., 1995, №13. –С.103–119.
18. Каганский В.Л. Культурный ландшафт и современное обитаемое пространство. –М.: Новое литературное обозрение, 2001.

19. Каганский В.Л. Ландшафт и культура // *Общественные науки и современность*. – М., 1997. – №2. – С.160–169.
20. Карасик В.И. Язык социального статуса. – М., 1991.
21. Карасик В.И. Языковые ключи. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.
22. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Едиториал УРСС, 2002.
23. Каюмов М. Моя жизнь – кинематограф. – Ташкент: Изд-во Г.Гуляма, 1982.
24. Келлер Д. Теория литературы: краткое введение. – М.: Астрел, 2006.
25. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М., 2011.
26. Корнилов О.А. Доминанты национальной ментальности в зеркале фразеологии // *Вестник МГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. – Москва, 2007. – №2. – С.53–65.
27. Красных В.В. Основы психолингвистики и теория коммуникации. – М.: Гнозис, 2001.
28. Красных В.В. Свой среди чужих: миф или реальность? – М.: Гнозис, 2003.
29. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.
30. Лабунская В.А. Невербальное поведение: структура и функция. – Ростов: Изд-во Ростовск. ун-та, 1998. – С.5–35.
31. Левидов А.М. Автор – образ – читатель. – Л.: ЛГУ, 1983.
32. Лихвар В.Д., Подольская Е.А., Погорельский Д.Е. *Новейший культурологический словарь: термины, биографические справки, иллюстрации*. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 411 с.
33. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. – СПб: Искусство, 1994.
34. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1999.
35. Лурье С.В. Культурная антропология в России и на Западе: концептуальные различия // *Общественные науки*. – Москва, 1998. – №3. – С.151–159.
36. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: Тетра системс, 2008.
37. Маслова В.И. Лингвокультурология. – М., 2004.
38. Махмудов К. Хлеб наш насущный. – Ташкент, 1988.
39. Мещеряков В.П. Основы литературоведения. – М.: Дрофа, 2003.
40. Мостовая В.Г. Функция сравнений в речи персонажей «Илиады» // *Филологические науки*. – М.: МГУ, 2007. – Серия 9. – Филология. – №1. – С.95–103.
41. Мурзин Л.Н. Культурология. – М.: Просвещение, 1994.
42. Нерознак В.П. От концепта к слову: К проблеме филологического концептуализма // *Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков*. – Омск: Изд-во Омск. гос. пед. ун-та, 1998. – С.80–85.
43. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. – М.: Эдитус, 2013. – С.282.
44. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. – Воронеж: Истоки, 2001. – 192 с.
45. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат. – Воронеж, 2007.

46. Пулятов Т. Язык, автор, жизнь // Литературное обозрение. – М., 1976. № 8. – С.108–112.
47. Разлогова Е.Э. К проблеме передачи нарративных схем и стилистических фигур при переводе // Вестник Московского ун-та. – Москва, 2013. – Серия 9. – Филология. – №3. – С. 101–119.
48. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
49. Слышкин Г. Речевой жанр: перспективы концептологического анализа. – Жанры речи. Вып. 4. – Саратов: Изд-во Колледж, 2005. – С.34–49.
50. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации. – М., 2001.
51. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М.: Школа, 1997.
52. Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания. Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 1996. – С.7–22.
53. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте. – М.:Флинта, 2012.
54. Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. – М.:ГИС, 2006.
55. Узбекские пословицы и поговорки. – Ташкент, 1988.
56. Усенко О.Г. К определению понятия «менталитет» // Русская история: проблемы менталитета. – М., 1994.
57. Фархад Р. Не покинет родины поэт // Звезда Востока. 2014. №3. С. 35–40.
58. Флиер А.Я. Культура как смысл истории // Общественные науки и современность. – М., 1999. – №1. – С.150–161.
59. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993.
60. Фомина Ж.В. Текстовая реализация концептосферы «возраст» в русской и американской молодежной лингвокультуре // Вестник Челябинск. гос. ун-та, 2011. – №8. – вып.51. – С.141–146.
61. Хайзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс-Литера, 1994.
62. Чернейко Л.О. Гипертекст как лингвистическая модель художественного текста // Структура и семантика художественного текста. – М., 1999. – С.438–460.
63. Чик Г. Единицы культуры // Общественные науки и современность. – М., 2000. – №2. – С.111–120.

#### Тексты

64. Абдуллаева С. Модель обожания // Звезда Востока. 1991. №3. С.121–124.
65. Абдуллаханов Дж. Родня. – Ташкент: Изд-во Г.Гуляма, 1989.
66. Азимов С. Звездкокая. – В кн: С.Азимов. Я вижу звезды. – М.:СП, 1983. – С.4–31.
67. Азимов С. Осенние листья. – В кн: С.Азимов. Я вижу звезды. – М.:СП, 1983. – С.45–61.

68. Азимов С. Радуга: –В кн: С.Азимов. Я вижу звезды. –М.:СП, 1983. –С.32–45.
69. Айбек. Ветер золотой долины. – Айбек. Собрание сочинений в 6 т-х. Т.3. –Ташкент, 1986.
70. Айбек. Священная кровь. –Ташкент, 1989.
71. Айни С. Рабы. –Душанбе: Ифрон, 1977.
72. Али М. Амир Темур Великий // Звезда Востока. 2014. №3. С.5–28.
73. Антошкин В. Когда шагаешь по тропе // Звезда Востока. 1995. №5. С.165–172.
74. Ахмад С. Сад // Звезда Востока. 1997. №3. С.120–131.
75. Ахунов В. Подкидыш //ARK. –Ташкент, 2003. –С.9–79.
76. Аъзам Э. Ступка // Звезда Востока. 2013. №1. С.82–88.
77. Балашкин С. По древним улицам Ташкента // Тасвир. 2014. №32. С.20–21; 2014. №34. С.22–23.
78. Бородин С.П. Звезды над Самаркандом. –С.П.Бородин. Собр. соч. в 6 томах. Т.3. –Ташкент: Изд-во Г.Гуляма, 1975.
79. Бородин С.П. Костры похода. –С.П.Бородин. Собр. соч. в 6 томах. Т.4. –Ташкент, 1975.
80. Бородин С.П. Молниеносный Баязет. –С.П.Бородин. Собр. соч. в 6 томах. Т.5. – Ташкент, 1975.
81. Брыских С. Махалля // Звезда Востока. 2002. №2. С.6–33.
82. Бутин Э., Исфандияр. Расплата. –Ташкент, 1991. –Т.1.
83. Волкова Н. Дом у Анхора // Звезда Востока. 1998. №2. С. 183–190.
84. Гар М. Пыль Вавилона // Звезда Востока. 2013. №1. С.8–32; №2. С.49–59.
85. Гулям Г. Негай. –В кн: Г.Гулям. Избранные произведения в 3 томах. Т.2. –Ташкент, 1985. –С. 299–332.
86. Гулям Г. Озорник. – В кн: Г.Гулям. Избранные произведения в 3 томах. Т.2. –Ташкент, 1985. –С.168–299.
87. Гулям Г. Ядгар. –В кн: Г.Гулям. Избранные произведения в 3 томах. Т.2. –Ташкент, 1985. –С.348–381.
88. Гулям Х. Степные фиалки. –В кн. Хамид Гулям. Голодная степь. –Ташкент, 1978. –С.257–501.
89. Гулям Х. Фирюза. – В кн: Хамид Гулям. Голодная степь. –Ташкент, 1978. –С. 3–255.
90. Джурабаев Г. Хуррамбек. –Ташкент, 1960.
91. Дост М. Галатейницы. –Библиотека [www.ziyouz.com](http://www.ziyouz.com)
92. Дост М. Мустафа. Библиотека [www.ziyouz.com](http://www.ziyouz.com)
93. Исламбек Р. Минарет // Звезда Востока. 1995. №7–8. С.146–152.
94. Кабул Н. День первого снега. –В кн: Н.Кабул. Не опоздай жить. –Ташкент: Изд-во Гафура Гуляма, 1989. –С.51–79.
95. Кабул Н. Здравствуйте горы. –В кн: Н.Кабул. Не опоздай жить. –Ташкент, 1989. –С.79–164.
96. Кабул Н. Небо твоего детства. –В кн: Н.Кабул. Не опоздай жить. –Ташкент, 1989. –С.3–50.



97. Кабул Н. Сангзор. – В кн: Н. Кабул. Не опоздай жить. – Ташкент, 1989. – С. 165–204.
98. Кадири А. Минувшие дни. – Ташкент, 1984.
99. Кадыров П. Алмазный пояс. – М.: СП, 1984.
100. Кадыров П. Бабур. – Ташкент, 1984.
101. Кадыров П. Перевал поколений // Звезда Востока. 1991. №5. С. 24–63.
102. Кадыров П. Перевал поколений. Хамаюн – сын Бабура // Звезда Востока. 1991. №6. С. 33–82.
103. Каххар А. Птичка-невеличка. – В кн: А. Каххар. Сказки о былом. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 9–157.
104. Каххар А. Сияющие вершины. – В кн: А. Каххар. Избранные произведения в 3 томах. т.1. – Ташкент, 1972. – С. 248–258.
105. Каххар А. Старый Ахроркул. – В кн: А. Каххар. Сказки о былом. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 277–287.
106. Каххар А. Шелковое сюзане. – В кн: А. Каххар. Избранные произведения в 3 томах. т.1. – Ташкент, 1972. – С. 267–341.
107. Клычев Н. Перевал // Звезда Востока. 1997. №6. С. 43–56.
108. Красильников Н. Кобра в лимонной роще // Звезда Востока. 1998. №1. С. 37–74.
109. Массажетов П. Заветные травы // Звезда Востока. 1998. №5. С. 148–160.
110. Массон М. Рудник погибели // Звезда Востока. 1997. №2. С. 156–267.
111. Мирмухсин. Ходжентская крепость // Звезда Востока. 1991. №1. С. 25–101.
112. Мирмухсин. Ходжентская крепость // Звезда Востока. 1991. №2. С. 15–67.
113. Мирмухсин. Ходжентская крепость // Звезда Востока. 1991. №3. С. 3–73.
114. Мирмухсин. Чаткальский тигр. – Ташкент, 1985.
115. Мирмухсин. Чудотворец из Куркулдака // Звезда Востока. 1997. №5. С. 43–54.
116. Мир-Хайдаров Р. Двойник китайского императора. – В кн: Р. Мир-Хайдаров. Налево пойдешь – коня потеряешь. – М.: СП, 1990. – С. 5–190.
117. Мир-Хайдаров Р. Масть пиковая // Звезда Востока. 1991. №9. С. 28–74.
118. Мир-Хайдаров Р. Налево пойдешь – коня потеряешь. – В кн: Р. Мир-Хайдаров. Налево пойдешь – коня потеряешь. – М.: СП, 1990. – С. 191–312.
119. Михалков-Кончаловский А.С. Ворота Тамерлана. – Киносценарии. – М.: Госкино, 1973. – С. 211–249.
120. Мурад Т. Сумерки, когда заржал конь. Библиотека [www.ziyouz.com](http://www.ziyouz.com)
121. Мухамедов С. И в снах мелодии Джангоха // Звезда Востока. 1997. №4. С. 3–61.
122. Мухаммедов С. И в снах мелодии Джангоха // Звезда Востока. 1995. №11–12. С. 43–94.
123. Мухтар А. Узкие улочки Бухары. – В кн: А. Мухтар. Избранное. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 407–574.

124. Мухтар А. Чинара. –В кн: А. Мухтар. Избранное. –М.: Художественная литература, 1990. –С. 13–196.
125. Мухтар А. Чинара. –В кн: А.Мухтар. Избранное. –М.: Художественная литература, 1990. –С.13–296.
126. Назаров А. Anamnesis morte.... anamnesis vitae // Звезда Востока. 2014. №3. С.49–87.
127. Насыров Э. Премного благодарен // Звезда Востока. 1997. №3. С.14–22.
128. Ниязи Х. Бай и батрак –В кн: Хамза Ниязи. Избранное. –Ташкент, 1958. –С.71–140.
129. Ниязи Х. Прodelки Майсары. –В кн. Хамза Ниязи. Избранное. –М.: Художественная литература, 1958. –С.141–191.
130. Ниязи Х. Тайна паранджи. –В кн: Хамза Ниязи. Избранное. –М.: Художественная литература, 1958. –С.191–245.
131. Новоселова К.И. Звезда Альтаир. –Ташкент: Изд-во Гафура Гуляма, 1983.
132. Новоселова К.И. Знамя пророка. –Ташкент, 1968.
133. Пеньков В. Земля, которая снится // Звезда Востока. 1998. №5. С.172–183.
134. Пулатов Т. Впечатлительный Алишо. –В кн: Т.Пулатов. Жизнеописание строитивого бухарца. –Ташкент, 1982. –С.413–484.
135. Пулатов Т. Жизнеописание строитивого бухарца. –Ташкент, 1982. –С.15–130.
136. Рахим И. Дарю тебе солнце. –М.: СП, 1986.
137. Рахим И. Судьба.– В кн: И.Рахим. Избранное. –М.: Художественная литература, 1977. –С.99–363.
138. Рахим И. Хилола. –В кн: И. Рахим. Избранное. –М.: Художественная литература, 1977. –С.11–98.
139. Сайяр. Первая любовь.– В кн: Сайяр. Созвездие Большой Медведицы. –Ташкент, 1984. –С.32–56.
140. Сайяр. Твой город – мой город. –В кн: Сайяр. Созвездие Большой Медведицы. –Ташкент, 1984. –С.163–200.
141. Сайяр. Хлопок и плов // Звезда Востока. 1985. №12. С.12–13.
142. Сагтаров Х. Горькая дыня // Звезда Востока. 1996. №6. С.97–103.
143. Султан Х. Адаш-караван. –В кн. Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С. 264–357.
144. Султан Х. В один прекрасный день. –В кн: Х. Султан. 364 дня. –Ташкент, 2013. –С.174–263.
145. Султан Х. Друг мой Эсанбай. –В кн: Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.126–137.
146. Султан Х. Земля моей матери. –В кн: Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.146–154.
147. Султан Х. О, Джамшед. –В кн. Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.47–63.
148. Султан Х. Опустя палец в соленую воду. –В кн. Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.14–26.
149. Султан Х. Три саженца хурмы. –В кн: Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.90–113.

150. Султан Х. Четверо в шалаше. –В кн: Х.Султан. 364 дня. –Ташкент: Маънавият, 2013. –С.64–76.
151. Ташпулатов М. Мальчик с печальными глазами // Звезда Востока. 1996. №6. С.72–93.
152. Туманова З. Тумар моей прабабки // Звезда Востока. 1997. №6. С.7–19.
153. Туреун П. Учитель. –М.: СП, 1967.
154. Тухтабаев Х. Конец желтого дива. –Ташкент, 1984.
155. Умарбеков У. Встреча. –В кн: У.Умарбеков. Летний дождь. –Ташкент, 1988. –С.170–227.
156. Умарбеков У. Две весны Дамира Усманова. –В кн: У.Умарбеков. Летний дождь. –Ташкент, 1988. –С.228–431.
157. Устименко А. Странствующие в золотом мираже // Звезда Востока. 1995. №7–8. С.25–160; №9–10. С.18–118.
158. Фазылов Н. В родном Каркарли. –В кн: Н.Фазылов. Домбра старого Суюма. –Ташкент, 1973. –С.143–254.
159. Фазылов Н. Домбра старого Суюма. –В кн: Н. Фазылов. Домбра старого Суюма. –Ташкент, 1973. –С.5–142.
160. Хамдам У. Одиночество. –В кн: У.Хамдам. Забытая мелодия ная. –Ташкент: Мухаррир, 2013. –С.15–127.
161. Хашимов У. Дважды два – пять // Звезда Востока, 1991. №8. С.12–119.
162. Хашимов У. Дела земные. –В кн: У.Хашимов. Дела земные. –Ташкент, 1988. –С.3–181.
163. Хашимов У. День мотылька. –В кн: У. Хашимов. Дела земные. –Ташкент, 1988. –С.189–278.
164. Хашимов У. Прислушайся к сердцу. –В кн: У. Хашимов. Прислушайся к сердцу. –Ташкент: Изд-во Гафура Гуляма, 1974. –С.5–126.
165. Хашимов У. Утренняя звезда. –В кн: У. Хашимов. Прислушайся к сердцу. –Ташкент, 1974. –С.129–144.
166. Холмирзаев Ш. Над пропастью. –Ташкент, 1989.
167. Шагаев Р. Далекое – близкое // Звезда Востока. 2013. №2. С.64–71.
168. Шайхов Х. Глаза // Звезда Востока. 1997. №2. С.20–53.
169. Шариф М. Отчина // Звезда Востока. 1995. №5–6. С.57–64.
170. Швердин М.И. По волчьему следу. –Ташкент, 1958.
171. Швердина И. Дауд кузнец и семеро его братьев. –В кн: Швердина И. Завоеванное счастье. –Ташкент, 1984. –С.21–29.
172. Юлдашев А. Пуанкаре // Звезда Востока. 2013. №1. С. 89–106.
173. Якубов А. Скорь белых лебедей // Звезда Востока. 1991. №1. С.53–126.
174. Якубов А. Сокровища Улугбека. –М: СП, 1976.

**Sh.A. Ishniyazova, T.F. Niyazova, F.Sh. Ruzikulov.**

### **Uzbek Cultural Scenario (Summary)**

Uzbek prose of the XX – beginning of XXI centuries is a bright, distinctive phenomenon attractive for researchers of all branches of modern philology. The notion of "cultural scenario" is still new in local science; therefore, this book is the first experience of the work on fiction text taking into account the results of modern researches in linguistic culture study, "literature studies – cognition of sense", linguistic psychology, and etc. Two principal strategies of the authors must be emphasized that explain the reason of such a precise attitude to the interpretation of the terms "culture" and "text".

The authors are certain that it is productive and reasonable to approach the text as "the model of the national world", created by a Language Personality with all its mind, mental processes peculiar to it. Thus, all the small pieces of the large number of Uzbek writers' creations collected make up the multicolored carpet of the Uzbek cultural scenario. A writer is a unique language personality with a strongly marked mentality, original system of views and values. Uzbek mentality of collective consciousness is seen in using the space and time, therefore, the analysis of such concepts as "home, garden, guzar-mahallya (neighborhood)" is very important in this book. The image of the world created by one or another author with his/her national spirituality, belonging to a certain epoch, the words told by him/her about the world is an important element of the Uzbek cultural scenario. Therefore, each creation of a certain epoch is a material for the enormous mosaics of Uzbek cultural scenario. The book shows a theoretical ground explaining the terminology of the modern linguistic culturology (concept, conceptosphere). National-cultural characteristics of concepts, the borders between axiological, ethnical, or ethic essence are studied on a rich illustrative material. The authors often traced the creation of the core of the concept (pilaf- Uzbek bread (lepushka)), and how it is developed in the text. By itself, the concept becomes stable and multi-faceted due to the rituals, conterminal existence in the text with other concepts (mahallya-hashar-guzar). Thus, the material and spiritual culture of the ethnös is weaved during centuries, and thus the conceptosphere of Uzbek prose is created. Naturally, Uzbek cultural scenario is based on a such a subtle but deep notion as mentality. So, the analysis of situations in a literary text that demonstrate expression of mentality are extremely important for understanding the national character.

Structurally, the book "Uzbek cultural scenario" is not homogenous, it contains the chapters with the illustrative material from numerous books, such as "Pilaf as an iconic concept of Uzbek culture", "Indicators of national culture", and others. Some chapters include the analysis of a whole literary work (the story of Tagay Murod "At dusk when the horse neighed"). Only by analyzing wholesome texts one can understand the national hero of the national space where she/he lives and makes up his/her own status, mentality, and etc.

Uzbek cultural scenario is an attempt to create the literary conceptosphere of the national fiction created in the twentieth century as a result of literary thinking using linguistic-conceptological and linguistic-cultural aspects. Multiple addressing the novels of the same authors makes it possible to see the conceptosphere of their works, seen as an individual-copyright conception of the world. And altogether they make up Uzbek cultural scenario in which the multi-facet culture of our country, individuality of our people, and conceptualized thinking of the people of the twentieth century –beginning of the third millennium are reflected. We consider this book to be the first attempt to learn the huge material from linguistic-culturological approach.

## CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	3
<b>CHAPTER I. The ethnospecific concepts of Uzbek culture</b> .....	34
1.1. Analysis of the story "Mortar" by Erkin Azam .....	34
1.2. Pilaf as the main concept in Uzbek cultural scenario .....	39
1.3. Uzbek bread (lepeshka) as the main concept in Uzbek cultural scenario .....	61
1.4. Concepts "tree" and "cotton" .....	73
1.5. Concept "cotton" .....	89
<b>CHAPTER II. Indicators of national culture</b> .....	96
2.1. Concept "mahallya" .....	96
2.2. Speech etiquette .....	119
2.3. Rituals .....	132
2.4. Precedential names .....	144
2.5. Time and space .....	158
2.6. Mentality .....	168
<b>CHAPTER III. Uzbek conceptosphere and idioconceptosphere</b> .....	180
3.1. The story "Twice two makes four" by U. Khashimov .....	180
3.2. The story "At dusk when the horse neighed" by T. Murod .....	192
3.3. The story "Mustafa" by M. Dost .....	210
3.4. National picture of world in the works of Russian writers of Uzbekistan .....	217
3.4.1. S. P. Borodin .....	217
3.4.2. M. I. Sheverdin .....	226
3.4.3. K. I. Novoselova .....	235
3.5. Comparison as microelement of the "national imaginative notion about the world" .....	246
<b>Conclusions</b> .....	273
<b>List of used literature</b> .....	278

## **СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Введение</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. Этноспецифические концепты узбекской культуры</b> .....	<b>34</b>
1.1. Анализ рассказа Эркина Аъзама «Ступка» .....	34
1.2. Плов как знаковое понятие культурного узбекского сценария .....	39
1.3. Лепешка как знаковое понятие узбекского культурного сценария .....	61
1.4. Концепты «дерево» и «хлопок» .....	73
1.5. Хлопок-концепт .....	89
<b>ГЛАВА 2. Индикаторы национальной культуры</b> .....	<b>96</b>
2.1. Концепт «махалля» .....	96
2.2. Речевой этикет .....	119
2.3. Ритуалы .....	132
2.4. Прецедентные имена .....	144
2.5. Время и пространство .....	158
2.6. Менталитет .....	168
<b>ГЛАВА 3. Узбекская концептосфера и идиоконцептосфера</b> .....	<b>180</b>
3.1. Повесть У.Хашимова «Дважды два – пять» .....	180
3.2. Повесть Т.Мурада «Сумерки, когда заржал конь» .....	192
3.3. Повесть М.Доста «Мустафа» .....	210
3.4. Национальные картины мира в произведениях русскоязычных писателей Узбекистана .....	217
3.4.1. С.П.Бородин .....	217
3.4.2. М.И.Шевердин .....	226
3.4.3. К.И.Новоселова .....	235
3.5. Сравнения как микродеталь «нациоанального мирообраза» .....	246
<b>Заключение</b> .....	<b>273</b>
<b>Литература</b> .....	<b>278</b>



И97

Ишниязова Ш.А.

Узбекский культурный сценарий / Ишниязова Ш.А., Ниязова Т.Ф., Рузикулов Ф.Ш. Министерство высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан, Самаркандский государственный институт иностранных языков, Самаркандский государственный университет им. Алишера Навои. –Ташкент: Фан, 2015. –288 с.

ISBN 978-9943-19-350-5

УДК 930.24  
ББК 81.2Ўзб-5

*Рекомендовано к печати Ученым советом Самаркандского государственного института иностранных языков Министерства высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан*

Издательство «Фан» АН РУз. 100170, Ташкент, ул. Я.Гулямова, 70.  
Тел./факс: (+99893) 500-61-21, 500-61-22.  
E-mail: fannashr@yandex.com

Лицензия издательства А1 №266, 15.07.2015 г.

Редактор: Н.Рамазонов  
Корректор: М.Мамараджובה  
Технический редактор, верстка: Д.Абдуллаев

Изд. № 3-19. Сдано на верстку 03.07.2015.  
Оригинал-макет подписан в печать 11.09.2015. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнитура Palatino Linotype. Уч-изд. л. 16,0. Усл.-печ. л. 16,74.  
Тираж 200.

Отпечатано в типографском отделе Издательства «Фан» АН РУз.  
Заказ № 17.  
100170, Ташкент, ул. Я.Гулямова, 70.

Переплетено в типографии ЧП «Print Line Group».  
100097, Ташкент, проспект Бунёдкор, 44.



ISBN 978-9943-19-350-5



9 789943 193505