

нуждения принятия оптимальных решений. Свобода слова является одним из условий использования политического текста в качестве средства социальной редукации, то есть устранения негативных социальных явлений.

3. Поскольку свобода сдерживает проявления субъективизма, она может ограничиваться, как со стороны отдельных политических сил, так и институтов власти. Следует иметь в виду, что свобода слова предполагает ответственность за достоверность информации.

### Источники и литература

1. Геллнер Э. Условия свободы. Гражданское общество и его исторические соперники. – М: Md Marginem, 1995. – 222 с.,
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии // Язык и интеллект: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1995. – С. 14–94.
3. Кэмпбелл Дж. Свобода и сообщество // Вопросы философии. – 1992. – №12. – С. 112–126.
4. Лукашенец А.А., Михневич А.Е., Щербин В.К. Общество. Язык. Политика. – Минск.: Высш. шк., 1988. – 223 с.

**Джемилева А.А.**

### СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В РАССКАЗЕ (на материале рассказов Т. Халилова «Запах базилика» и «Белые журавли»)

«Рассказ – произведение, которое читается в зависимости от его длины, от десяти минут до часа и имеет дело с единственным, хорошо определённым предметом, случаем, или цепью случаев, представляющих собой нечто цельное. Рассказ должен быть написан так, чтобы невозможно было ничего ни добавить, ни убавить».

/ С. Моэм./

Актуальность исследования обусловлена тем, что на современном этапе развития литературного процесса заметна неразработанность проблем тюркского литературоведения и, в частности, изучение специфики жанра новеллистики, предполагающей исследование поэтики рассказа.

Надо заметить, что теоретический аспект проблем поэтики новеллистического жанра давно поставлен в мировом литературоведении. Многие исследователи пытались определить специфические особенности рассказа. Наличие ряда фундаментальных монографических работ, посвящённых рассказу, даёт основание полагать о некоторых разработках в этой области. Можно назвать работы А. Нинова «Современный рассказ: (Л., 1969), Т. Заморий «Современный русский рассказ» (К, 1968), Э. Шубина Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра (Л., 1974), С. Антонова «Письма о рассказе» (М., 1964), А. Огнева «О поэтике современного русского рассказа» (Саратов, 1973); в узбекском литературоведении – исследования Н. Владимировой и Н. Султановой «Узбекский советский рассказ» (Ташкент, 1962); исследования Ф. Билецкого «Оповідання. Новела. Нарис». (К, 1966), І. О. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.» (Львів, 1999) в украинской литературе и др.

Целью данного исследования является выявление специфических жанровых особенностей рассказа, которые являются основополагающими в определении жанровой природы рассказа.

Обилие работ даёт основание обобщить их опыт. В статье основное внимание будет уделено теоретическим вопросам «малого жанра», а также уровню исследований в области поэтики рассказа.

Одной из центральных проблем новеллистики, в той или иной мере затрагиваемой почти во всех работах на интересующую нас тему, является проблема жанровой специфики рассказа. Прежде всего нас интересует вопрос о рассказе как о явлении внутренне целостном, вечно обновляющемся, и в то же время устойчивом.

Каковы характерные признаки, позволяющие отличить рассказ от других видов литературы? Справедливо будет отметить, что поиском ответа на этот вопрос в литературоведении занимаются уже давно. Проблема жанровой специфики рассказа ставилась и решалась в работах И. А. Виноградова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, В. Гюффеншера и др. ещё в 20-е и 30-е годы XX века.

По мысли Э. Шубина, в работе «К типологии эпических жанров» [7, с.103–139] И. К. Кузьмичев, разделяя эпическую поэзию на три жанровые группы и относя роман, рассказ и повесть к одной из них как жанры родственные, не намечает методологических перспектив дифференциации основных современных эпических жанров.

Как справедливо замечает исследователь, «продуктивными в этом отношении представляются общие теоретические соображения, которые выдвигает в своих работах исследователь литературных жанров Л. В. Чернец. Они не содержат конкретных рекомендаций, но дают определённую методологическую ориентировку. Опираясь на работы Гегеля и А. Н. Веселовского, автор призывает разграничить понятия жанровой формы и жанрового содержания и сосредоточить на последнем исследовательскую мысль» [17, с. 224]. «И у Гегеля, и у А. Н. Веселовского, – пишет Чернец, – различие жанров по содержанию – не дополнение к различиям родов, не дальнейшее разветвление родов на виды, подвиды и пр., но качественно иное, как бы перекрестное деление. Схвачено специфически жанровое свойство, особое содержание жанра. Жанрообразующим признаком выступает тип соотношения героя и общества в произведении» [15, с.36 – 37]. В другой статье, развивая свою мысль, Л. В. Чернец пишет: «Жанровое содержание изучается в своих социально-исторических предпосылках. Типологическая суть содержания жанра оставалась бы метафизическим заклинанием, если бы не «выводилась» из истории. Поэтому необходимой задачей является уста-

новление генезиса содержательной концепции жанра, исследование тех потребностей общества, в ответ на которые она возникла» [16, с.123].

Хотя теорию жанра и не следует целиком сводить к его истории, однако бесспорно, что только изучение пути жанра, его истоков может прояснить внутреннюю логику его структуры, раскрыть процесс его трансформации и становления. Говоря о вечных, неумирающих элементах архаики в жанре, которые сохраняются благодаря его постоянному обновлению, М. М. Бахтин заметил: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам» [3, с. 142].

Автор работы «Жанр как эстетическая категория» Н. В. Кашина считает, «что, во-первых, жанр – явление настолько сложное, что его невозможно полностью определить даже развернутой дефиницией, и, во-вторых – жанры сливаются, пересекаются и в истории любого жанра наступает момент, когда его устоявшиеся формы видоизменяются под напором требований нового осмысления действительности, под влиянием своеобразного видения мира художником» [5, с. 4].

Литературовед А. Нинов в работе «Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956 – 1966)», идя от национальных истоков русского рассказа, делает попытку, наметить путь малого жанра в русской литературе. Исследователь жанра Э. Шубин считает выводы, содержащиеся в работе, «неоправданно декларативными главным образом потому, что А. Нинов слишком прямолинейно разграничивает этапы становления русского рассказа именами великих писателей» [17, с.225]. Но исследователь отмечает и положительное: подчеркивает особый интерес её автора к документальности в малом прозаическом жанре, демонстрацию на обширном материале, влияние очерковой литературы на развитие новеллистики, проникновение документализма в малую прозу. Особенно любопытно следующее замечание А. Нинова: «опыт рассказа, в свою очередь, обострил внимание очеркистов к внутреннему миру человеческой личности, помог развить и обогатить сложное мастерство выразительной портретно-психологической живописи» [10, с. 109]. В книге обстоятельно рассмотрена проблема разграничения рассказа и очерка.

По мнению А. Нинова: «рассказ тяготеет к объективному способу обрисовки характеров в определенной жизненной ситуации. Очерк ближе к лирическому монтажу действительности, при котором повествователь использует свое положение участника, свидетеля, непосредственного наблюдателя всего того, о чем идет речь» [10, с. 87]. «В очерке реальный мир того или иного героя просматривается через мир автора. В рассказе мир автора можно разглядеть только через мир его героев» [10, с. 96].

Существенно отличается от работы А. Нинова по своему содержанию и построению исследование Т. П. Заморий «Современный русский рассказ». Основным предметом исследования здесь стало творчество Сергея Антонова. Новеллистика прозаика рассматривается как явление типичное для современного русского рассказа. По мнению некоторых критиков, недостатком этой работы является ориентация на творчество одного писателя, что неизбежно сказывается на обобщающих выводах исследователя о современной малой прозе. По замечанию Э. Шубина, «такое ограничение исследуемого материала несколько сужает возможности обобщений в области поэтики современного рассказа» [17, с. 227].

В работе А. В. Огнева «О поэтике современного русского рассказа» исследуются сложные вопросы поэтики современного русского рассказа – проблемы повествователя и художественного времени. При выявлении определенных художественных тенденций автор обращается к опыту сопредельных жанров – повести и роману, раскрывает взаимовлияние разных жанровых структур.

Исследователь жанров малой прозы в украинской литературе Ф. М. Билецкий, опираясь на опыт, прежде всего, украинской литературы, выделяет в своей работе «Оповідання. Новела. Нарис.» жанровые признаки рассказа и новеллы. По справедливому замечанию Ф. М. Билецкого, «в основе разделения произведений на жанры лежат разные способы отображения действительности. Они проявляются и в особенности создания образов, в характере их построения, и в объеме охвата жизненных явлений, и в своеобразности речевого аппарата» [4, с.3]. По мнению исследователя, новелла является своеобразной разновидностью рассказа, которая возникла на определенном этапе развития литературы. Автор делает акцент на том, что процесс создания рассказа и новеллы в основе своей одинаков, по той причине, что в обоих случаях раскрываются закономерности общественных явлений. Однако формы этих жанровых разновидностей неодинаковые, разные. Но, говоря о новеллистике, мы имеем в виду малый жанр вообще. Существует «новеллистический» способ изображения, «новеллистические» средства типизации. К примеру, А. Огнев в своей работе «О поэтике современного русского рассказа» по ряду соображений не делает отличия новеллы от рассказа, говоря о жанровых особенностях малой прозы. Однако он считает, что «наиболее правильная та точка зрения, которая относит новеллу к разновидности рассказа» [12, с. 6]. Примечательно что, А. Чехов синонимом термина «новелла» считал слово «случай». А известный литературовед Г. Н. Поспелов разделял между собой «новеллу» и «нравоописательный рассказ». Правда, как синонимичные растолковываются эти понятия в учебниках по теории литературы Л. И. Тимофеевым, Н. Д. Тарасенко и др. Термины «новелла» и «рассказ» различали М. Горький, К. Паустовский, А. Толстой, М. Коцюбинский. Различают их и многие современные и зарубежные исследователи малых прозаических жанров. Как видим, во взглядах на эти вопросы мнения литературоведов и критиков расходятся. По мнению ряда литературоведов, преобладает та точка зрения, которая относит современную новеллу к разновидности рассказа. Наиболее верной, по мнению большинства исследователей, позиции о жанрах малой прозы придерживаются литературоведы В. М. Лесин, М. В. Матвийчук, В. И. Сорокин, которые считают, что термины «рассказ» и «новелла» не тождественны, не синонимичны, они составляют жанровую разновидность малой прозы, заслужившие на практике себе право на существование.

Попробуем выявить общее и отличное в подходе к новелле и рассказу. Как известно, новеллу и рас-

сказ характеризует четкий конфликт, обязательная смена перипетий, сосредоточение средств типизации вокруг одной проблемы, являющейся основным стержнем изображения. А вот материал для перипетий у них разный. Если в новелле – психология персонажей, то в рассказе материалом выступают поступки, действия персонажей. Именно в этом и состоит своеобразие обоих жанровых форм. Не менее важным является в новелле и рассказе содержание эпического и лирического начал. Если в новелле явно преобладает лирическое над эпическим, то в рассказе – с точностью до наоборот. Главное для новеллы не изображение событий, а порожденных ею переживаний. Это различие также является основополагающим жанровым признаком. Свообразие новеллы мы обнаруживаем еще и в том, что если в рассказе элементы композиции расположены почти всегда в причинно-логичной последовательности, то в новелле композиция необычайно гибкая.

Общим для новеллы и рассказа является то, что лаконизм в изложении достигается с помощью скрупулезного отбора отдельных выразительных деталей.

По справедливому замечанию Вл. Новикова, «рассказ требует ясной цельности видения мира, спокойной сосредоточенности, плавности. Его задача – показать событие, образ, предмет в его доподлинной уникальности» [8, с.126]. «Новелла гораздо аналитичнее, условнее. Новелла находит противоречие в жизни и делает его центром своего сюжета. Она нуждается в истолковании, интерпретации» [11, там же]. Думается, можно вполне согласиться с таким утверждением. Существуют определенные различия и в завершении рассказа и новеллы. Заканчиваются они, как правило, неодинаково. В рассказе – это логическое завершение действия, а в новелле – неожиданная развязка, которая связана со значением слова «новелла», что означает «новость». В этом также заключается их существенное отличие.

Известно, что корни рассказа лежат в фольклоре. Легенда, анекдот, сатира, песня, пословицы и другие виды народного творчества обусловили возникновение в художественной литературе повествовательного (рассказываемого) жанра. Именно с фольклора писатели черпали и способы реалистического изображения людей, картин природы, образы, темы и сюжеты для своих произведений.

Рассказ, возникнув на почве жанров устного народного творчества, стал удобной формой художественного отображения действительности и получил широкое распространение. Элементы рассказа наблюдались еще в античной литературе (II – IV ст. н. э.). Но как отдельный жанр рассказ окончательно сформировался в эпоху Возрождения. Образцами первых произведений рассказываемого жанра явились «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера в Англии, в Италии – «Декамерон» Боккаччо.

Исследователь тюркских литератур, в частности, казахского рассказа, И. Крамов пишет: «В исторической борьбе жанров рассказ не выдержал бы соревнования с такими сильными формами, как роман и драма, если бы не обладал особыми качествами, обеспечившими ему устойчивость в бурях времени» [6, с. 251]. По мнению исследователя, «концентрированность всех средств выразительности – вот что дает сразу же ощутить атмосферу рассказа» [6, там же].

По мнению большинства литературоведов, основные характерные признаки рассказа заключаются в следующем:

- а) малый объем;
- б) изображение одного или нескольких событий;
- в) четкий конфликт;
- г) краткость изложения;
- д) закон выделения главного героя из среды персонажей;
- е) раскрытие одной, доминирующей черты характера;
- ё) одна проблема и вытекающее из этого единство построения;
- ж) ограниченное количество персонажей;
- з) полнота и законченность повествования;
- и) наличие драматургического построения.

Разумеется, что в пределах одной статьи невозможно охватить весь круг вопросов, связанных с постановкой проблемы. Исходя из названных признаков, мы можем дать определение рассказа: Рассказ – это небольшое повествовательное художественное произведение про одно или несколько событий в жизни человека или группы людей, в котором изображаются типовые картины жизни. Таким образом, рассказ обособливает частный случай из жизни, отдельную ситуацию и придает им высокий смысл. Условимся, что принять такую формулировку можно с некоторыми оговорками, т. к. она неполно отражает все приращение рассказу как жанру.

Главная задача рассказчика (новеллиста) – показать событие, образ в его доподлинной уникальности. Как отмечает Ф. Билецкий, «жанровый признак рассказа выявляется в том, что в нем раскрывается какая-то одна сторона жизни, определенная черта человека» [4, с.7].

Жанровое отличие рассказа ряд исследователей видит в особенностях изображения характера: в рассказе он статичен, т.е. не меняется в поступках и действиях, а только раскрывается. Джек Лондон, например, говорил, что «развитие не присуще рассказу, это особенность романа» [9], а в романе по мысли М. Бахтина, он (характер) – движущийся.

Исследователь рассказа И. Меттер высказывает такую любопытную мысль: «для рассказа характерна сосредоточенность на явлениях из ряда вон выходящих, но в то же время типических. Они могут выглядеть вполне повседневными, но смысл их исключительный» [8, с.192]. Думается, что это вполне справедливая мысль, с которой нельзя не согласиться. По замечанию И. Меттера, «назначение рассказчика в том, чтобы сердцем и разумом уловить некое уже сформировавшееся явление». [8, там же]. Как точно и образно подметил литературовед М. Бахтин, соотношение между жизнью и литературой примерно такое, как между виноградом и вином.

Эти выводы подтверждает А. Огнев, отмечая, что «малый размер произведения диктует необходимость привлекать строго ограниченный по объему материал» [13, с.166]. Рассказ держит автора в строго-

## СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В РАССКАЗЕ

сти и композиционной, и стилистической. Чехов критиковал многие рассказы за то, что в них преобладает нудная описательность, говоря словами писателя, «описание за описанием, а действия все нет и нет».

Особую роль в создании картины в рассказе играет **художественная деталь**, т.е. особо содержательная подробность. Автор интересных работ о малом прозаическом жанре С. Антонов не раз подчеркивал большую смысловую и эмоциональную нагрузку, которая ложится на деталь. Она «как будто специально создана для произведения короткого жанра: она немногословна, портативна, а заменяет иногда целую главу» [1, с.14].

Многие литераторы указывали на особую роль детали в рассказе, помогающей автору добиваться предельной сжатости изображения. Большинство авторов рассматривают деталь как характерную единичную черту или подробность, отличающуюся изобразительной силой. Исследователь детали Р. Цивин предлагает следующее определение детали: «Художественная деталь – специфическое средство обобщения, это конкретность, подробность, которая несет в себе общее, она обязана по замыслу автора в сюжете произведения превзойти, умножить самое себя» [14, с. 6]. Литературовед подчеркивает роль заглавия рассказа как художественной детали. Такая деталь в рассказах, отмечает исследователь, «проходя насквозь через все произведение, становится своего рода сюжетным рефреном» [14, с. 19].

С. Антонов раскрывает характерные свойства детали, чрезвычайно важное для жанра рассказа. Оно «заключается в том, что деталь способна передать уму и сердцу гораздо больше, чем голая словесно-смысловая ткань фразы, выражающей эту деталь» [1, с. 162], т.е. теоретик малого жанра таким образом разграничивает форму и содержание детали, хотя по сути они взаимосвязаны. Нельзя не согласиться и с таким утверждением С. Антонова, что «деталь – сильнодействующее средство на читателя. Деталь, поставленная в подходящем месте, вызывает в сознании читателя массу ассоциаций» [1, с. 162, 165]. Конечно, было бы неверным недооценивать значение художественной детали в произведениях других жанров. Однако в рассказе деталь характеризуется чрезвычайной экономностью, большой смысловой нагрузкой и нередко глубоким подтекстом. В выборе детали большое значение имеет глубокое знание жизни автором, изучение психологии людей.

На примере рассказа **Т. Халилова «Запах базилика»** можно проследить какое влияние оказывает на рассказ культура правильно и точно найденной детали. Сразу же следует оговориться и отметить, что при переводе с крымскотатарского на русский язык весьма сложно сохранить и передать особенности речи, значения некоторых выражений, и специфику произведений вообще. Возможно, в этом и состоит национальное своеобразие любой литературы, которая заключается в передаче самой атмосферы произведения, показе авторской концепции во всей ее оригинальности и многообразии. Это неизбежный процесс при интерпретации текста с оригинала на любой другой язык. Естественно сказывается и неродственность языков. Но функция художественной литературы заключается в том, чтобы донести смысл и идеи произведений на любых языках.

Главный герой рассказа «Запах базилика» – старик Сеитя ага. Ему исполнилось 72 года. Но, несмотря на свой преклонный возраст, он рано встает, совершает намаз, потому что он – верующий. Цель автора – показать в образе Сеитя ага типические черты жизни, людей.

Рассказ начинается с предложений: «Сеитя ага проснулся чуть свет. Прислушался. Кругом тишина. Даже собаки еще спят. Глубокая тишина будто властвует не только в комнате, она заполнила весь мир. Можно подумать, что кто-то закрыл ему уши мягкой ватой. Откуда такое спокойствие?» [18, с. 41]

Рассказ дышит тихим умиротворением, спокойствием жизни. Вскоре автор объясняет причину спокойствия и чистоты: выпал белый-пребелый снег. А снег всегда ассоциируется с тишиной, чистотой. Хотя известно, что снег не бывает другого цвета, писатель акцентирует наше внимание на белом. Это тоже немаловажная деталь. Как убедимся позднее, это не случайно. Белый цвет выполняет в рассказе функцию символа. Обратим внимание на следующее предложение: «Под ногами захрустел, как листья свежей капусты, чистый, белый, белее сахара снег» [18, с. 42]. Как видим у автора свое истолкование белого цвета: он сравнивает снег с сахаром, причем снег превосходит по белизне сахар.

Привлекает внимание следующая деталь: «Он взял охапку дров из приготовленных летом на зиму сухих дров» [18, там же]. Во-первых, дрова были приготовлены с лета, а во-вторых, высушены. Это характеризует старика как трудолюбивого и запасливого человека. В рассказе все средства направлены на четкость восприятия образа героя, а вместе с ним и на постижение идеи произведения. Этот образ, образ старика Сеитя ага, вобрал в себя все лучи изображения, он стоит в центре изображения, а все остальные персонажи служат лишь дополнением к нему. Это одно из важнейших требований поэтики рассказа. Закон выделения одного-двух персонажей в рассказе обязателен. Т. Халилов рисует своего героя под влиянием национальных традиций и обычаев. Сделать такой вывод нам позволяют его неторопливые, исполненные спокойствия действия: «Сеитя ага не помнит, чтобы он вставал после захода солнца. Это омовения перед намазом, приготовив теплую воду, засучив рукава рубашки до локтей, а штаны – до колен он сел на маленький стульчик, сделанный из кусков досок. После омовения он постелил связанный женой коврик для намаза перед окном, и, повернувшись к югу, совершил намаз» [18, там же]. Как видим, каждая деталь продумана и помогает раскрытию характера героя. Далее автор глубоко вводит нас в окружающую героя обстановку. «После намаза Сеитя ага сварил себе кофе в медной кофеварке, сел на миндер (небольшой узкий матрац, который кладут обычно на пол у стены и подпирают подушками – Д. А.), прислонился к подушкам и, пожелав себе доброго утра, выпил кофе с кусочком сахара» [19, там же].

Можем ли мы рассмотреть в его действиях типично национальные черты? Безусловно. Введение этнографических элементов как нельзя лучше характеризуют быт крымскотатарского народа. Все детали доподлинно отражают быт и традиции этого народа. Думается, что можно вести речь о национальном характере.

На фоне этих особенностей логичнее и ярче воспринимается внутренний монолог героя. «Тепло комнаты и горячий кофе расслабили старика и его потянуло на воспоминания. Вот тебе и старость! Не даром этот настоящий мир называют обманчивым. Кто бы мог подумать, что он доживет до этих дней! Если бы ему лет 50 тому назад, сказали, что он доживет до этих дней, ни за что бы не поверил. Чего он только не видел, чего только не пережил! Ветер и огонь войны не пощадил народ... Своей судьбе только сердце не хочет верить. Выжили после стольких лишений, - пробормотал Сеитяя ага себе под нос. – Слава Аллаху, тысячу раз слава Аллаху» [18, там же]. Этот монолог свидетельство того, сколько пришлось испытать старику в жизни. Он выжил благодаря вере, благодаря своей силе воли и неукротимому желанию жить, и, как будет известно далее, ради близких и дорогих ему людей. Далее автор незаметно подводит нас к завязке действия. «Два сына его женились, и дочь вышла замуж, растут внуки. За них сердце спокойно, не переживает. Сеитяя ага тревожится о последнем, младшем сыне. В прошлом году, провожая Рефата на военную службу, он прижал его к себе и, поцеловав в оба глаза, заплакал. Когда постареешь, тяжело управлять эмоциями. Но, начиная с этого дня, тоска по сыну сдавливала сердце. Несмотря на это, он гордился тем, что его сын вместе с солдатами охраняет мир» [18, с. 43]. Вот оно, чувство любви к сыну, гордость отца, хотя ему и очень тяжело пережить разлуку с сыном. Но он не страдает от этого, он счастлив, что и его сын выполняет свой долг. Это ли не доказательство истинной отеческой любви и ласки?!

В рассказе «Запах базилика» не нарушается столь важное для рассказа единство впечатления, настолько все детали и части рассказа органично взаимосвязаны. Они дополняют друг друга, помогая раскрыться идее произведения. «Старик в каждой молитве молился за мир и спокойствие, за встречу с сыном. Когда младший сын живым и невредимым вернется со службы, после этого он и умереть готов. Потому что осуществится его заветная мечта» [18, там же]. На Востоке, как, впрочем, и у других народов, больше всех всегда любили младшего, а особенно если это мальчик. И это не случайно. Ведь у мусульман очень развито чувство отца к младшему сыну – продолжателю рода. С ним у отца связаны особенные надежды. Потому то герой рассказа Сеитяя ага так переживает за сына и его переживания понятны.

Т. Халилов характеризует своего героя как сильную личность. Любой другой на его месте, быть может сломался, но не Сеитяя ага. Его сила - в характере. «После смерти жены, он почувствовал себя одиноким, глаза погасли. Но после того, как Рефат уехал служить, он совсем поник, упал духом. Не мог найти себе места в двух комнатах, ему было тоскливо. Но Сеитяя ага терпеливый человек» [18, там же]. Он умудрен опытом жизни, понимает, что это ненадолго и он дожидается своего сына.

«Выпив кофе, Сеитяя ага согрел вчерашний рисовый суп с фрикадельками и немного перекусил. Но убирать со стола не стал. Убрал хлеб и пустую тарелку в сторону, накрыл стол газетой. Потом взял последнее и не раз прочитанное письмо от Рефата и, положив перед собой фотографию сына, взял в руки карандаш и чистый лист бумаги» [18, там же]. Немаловажная деталь, если не сказать, удачная находка писателя: «Когда он пишет письмо сыну, то всегда смотрит на портрет сына. Словно разговаривает с ним. Он смотрит и не может насмотреться. Вот и сейчас он долго смотрит на черные брови, темные глаза, освещенное улыбкой лицо и начинает писать письмо» [18, с. 44]. Безмолвный диалог отца с сыном может объяснить многое. Существуют незримые нити такого общения, которые смог уловить и передать писатель. Это главный стержень произведения.

Следующая не менее емкая деталь: «Дописав письмо, старик с трудом встал, прихрамывая, вышел в коридор, и, отломав с пучка веточку засохшего базилика, зашел в комнату. Он положил листики базилика в письмо и, смочив края языком, заклеил их дрожащими руками» [18, с. 44]. Здесь показана безграничность любви Сеитяя ага к сыну и изображено это психологически достоверно. Мы верим, что так было на самом деле. Для достижения этой цели требуется определенное мастерство. Почему автор только в финале произведения дает портретную характеристику героя, ведь до этого мы не знали, что старик «прихрамывает, и руки у него дрожат». Ведь он спокойно совершал намаз, но мы ничего не знали о его внешности... И только теперь писатель раскрывает внешность своего героя. Было ли это сознательное сокрытие, или того требовала композиция рассказа? Скорее всего, думается, это стиль автора, его умение, способ подачи жизненного материала, помогающий воплощению идеи. Идея эта растворена в образе отца и сына, между ними никогда не прерывается связь. Это вечная связь времен, связь поколений.

Автор дает нам ощутить эту связь следующим образом: «Рефат зимой и летом получает письма от отца. В каждом письме всегда бывает веточка базилика, что растет во дворе около колодца. От этих веточек базилика идет запах отцовских рук...» [18, там же]. Как много вложено в понятие «запах базилика». Прежде всего, это запах нежной любви отца к младшему сыну, это запах памяти, гордости и силы воли. И естественно, ассоциации, присущие народу, базилик – символ памяти. Его можно рассматривать как отдельный образ, настолько осязателен и выразительна сила его воздействия, вложенная в него автором смысловая нагрузка. Образ базилика позволяет удерживать в памяти теплые, родные воспоминания и все, что связано с ними всегда, никогда не расставаясь с ними. Потому что это навечно. В действительности запах базилика очень сильный, стойкий, особенно – засушенный, а со временем запах не исчезает, а напротив, усиливается. Вот какой смысл содержит в себе это понятие. Писатель использует принцип параллелизма в рассказе, сравнивая руки старика и запах базилика. Эти понятия у автора неразделимы.

Далее автор опять обращается к белому цвету. «Сеитяя ага, поглаживая белую, словно снег, бороду, прислушался» [18, там же]. Но неожиданно ему становится плохо. «Когда заходил в дом, резко перехватило дыхание, закружилась голова. Он упал у порога без чувств» [18, там же]. Отправленная после этого сыну срочная телеграмма пришла раньше письма с запахом базилика... Но Рефат не увидел отца живым. «Не успел увидеть в последний раз доброе, дорогое лицо отца. Оставшись один на свежей могиле отца, он горько заплакал. Да и отцовская последняя мечта угасла при воспоминании о младшем сыне...» [18, с. 45]. Вернувшись на службу, Рефат получил письмо. «Вскрыв его, он почувствовал запах базилика, вся комната наполнилась этим ароматом. Молодой солдат, вытирая катившиеся по щекам слезы, стал читать письмо: «Здравствуй, мой любимый, дорогой сын!» [18, с. 45]. Финал рассказа эмоционально и психологически

точен, заставляет нас задуматься над величайшей проблемой – проблемой жизни и смерти.

Сделаем некоторые выводы. Само название рассказа «Запах базилика» раскрывает тему произведения. Это вечная тема памяти, родительской любви. На наш взгляд, в этом рассказе присутствует то, что Станиславский называл сквозным действием, т.е. главной линией развития пьесы, сцены, образа. Сквозное действие рассказа «Запах базилика» – это судьба Сеитяга ага, сломленного разлукой с сыном, лишенного последней и единственной радости жизни – встречи с сыном. Это сквозное действие – тема безмерной любви отца к сыну.

В произведении звучит интонация грусти. В рассказе «Запах базилика» – доминирует мотив памяти и скорби. Финал рассказа трагичен, но рассказ настраивает на оптимистические чувства. Трагический конец не влечет за собой гнетущего, безысходного ощущения конца смысла жизни, потому что автор не отступил от жизненной правды, не нарушил избранного ключа в произведении, выдержал логику развития обстоятельств и характеров, и самое главное, остался верен своей позиции (идее) до конца. По выражению М. Бахтина, «личность автора всегда находится в его произведении». Только такая позиция автора в рассказе помогает понять идею и смысл рассказа. Рассказ оставляет сильное впечатление. Думается, автор сделал настоящее открытие национального характера человека, создав яркий типический образ, присущий всему народу. Это собирательный образ народа. Автор сумел раскрыть сложнейшую философскую проблему путем раскрытия внутреннего мира героя, своеобразным путем решил ее. В этом и заключается особенность рассказа – от оригинального решения автором поставленной задачи. Идея рассказа подтверждает верность постулата, что в основе искусства новеллы и рассказа всегда лежит концепция человека.

Следующее произведение Т. Халилова, привлекаемое для анализа – это **рассказ «Белые журавли»**. Сразу обратим внимание на то, что автор снова отдает предпочтение белому цвету, хотя вкладывает в него совершенно иной смысл, нежели в рассказе «Запах базилика». Если в первом рассказе – это чистота, тишина, то во втором – это связано со смертью, успокоением человека.

Рассказ начинается с изображения пейзажа: «С веток деревьев, расположенных под открытым окном, развеваясь, слетают последние листья. Растущие около реки травы, повяли и пожелтели, стали высыхать, но мята еще зеленая. В реке журчит прозрачная и прохладная вода. Гроздья винограда, свисающие во дворе с навесов, налились медом и пожелтели словно янтарь» [19, с. 113]. Рассказ пахнет осенью и навеивает грусть, тоску по уходящему лету. Возможно, это связано с изображением времени года, т.к. писатель акцентирует внимание на желтом цвете. Ведь осень – грустная, печальная пора, когда все желтеет, вянет, опадает. А если провести параллель с человеческой осенью – это, естественно, старость, когда человек прожил большую часть своей жизни и знает, чего он может ждать от жизни. Таким образом, писатель готовит нас к восприятию темы и идеи рассказа. А они, действительно, связаны с осенью, закатом человеческой жизни – старостью. А использование автором описания тусклых красок осени вполне закономерно и обоснованно.

Рассказ написан от первого лица. Главный герой рассказа – старый больной человек Куртвели ага. Писатель рисует его состояние такими деталями: «Куртвели ага болен, очень болен. Состояние тяжелое. Остались считанные часы, возможно, минуты, поэтому у его изголовья мы находимся и днем и ночью. Сейчас моя очередь» [19, с. 113]. После такого объяснения мы понимаем, что Куртвели ага смертельно, неизлечимо болен. Нам нетрудно представить его состояние. В комнате, где лежит больной, очень тихо, слышно только как тикают настенные часы. Это также связано с состоянием героя. Когда человеку плохо, ему хочется тишины, покоя.

Ввиду того, рассказ написан от первого лица, автор в произведении – действующее лицо. Когда больной просит воды, он смачивает его тонкие, бескровные губы ватой, макая ее в стакан воды. «Напой меня, умоляет Куртвели ага. Душа и тело горят, напои!» [19, с.113]. Но доктор запретил давать воду. Увидев шестилетнего внука, пробирающегося к нему, больной улыбнулся. «Не гони его, пусть кричит, - просит старик» [19, с. 113]. Состояние больного ухудшается. «Открой форточку, мне душно... Окно открыто, - говорю. Ну почему не хватает воздуха, словно на грудь громадный камень положили...» [19, с. 113].

Тут начинается завязка действия. «Чтобы отвлечь его внимание, спрашиваю: Куртвели ага, а кого вы вспоминаете, кого хотите увидеть? Он лежит молча, закрыв глаза, потом как бы разговаривает сам с собой: Мои друзья, военные друзья, превратившиеся в белых журавлей... Муртаза, Абильтар... Где вы, дорогие мои друзья? Я подумал, что он бредит, но он открыл глаза и, посмотрев на меня, улыбнулся. Ты веришь, что человек после смерти превращается в белых журавлей? Я умышленно отрицаю: Белых журавлей не бывает. Пусть говорит о чем угодно, лишь бы не просил воды. – Лебеди белые, а журавли бывают серые...» [19, с. 114].

И тут мы вдруг обнаруживаем тонкую выразительную деталь. «Это другие журавли. Белых журавлей не все могут увидеть, говорит он, и добавляет: Ты что, песню Расула Гамзатова не слышал, что ли?» [19, с. 115].

На наш взгляд, это очень удачная деталь для восприятия идеи рассказа, понимания авторской точки зрения. Диалог продолжается. «- Конечно, слышал. Разве есть, кто не слышал «Журавлей»? – Разве ты не веришь поэту? – Почему? Верю. Поэту нужно верить. – Вот так...» [19, с. 115]. А далее автор приближает нас к развязке. «За окном снова появился внук Дилявер. Это ребенок, который не знает покоя. Неожиданно он замолк, затем, словно нашел что-то, закричал радостным голосом: - Смотрите, журавли! Журавли улетают!» [19, с. 115]. И мы видим, какими точными, удачно подобранными штрихами рисует это событие автор: «И действительно, в комнату ворвались тоскливые, полные печали голоса журавлей, и вонзились в сердце... Куртвели ага открыл глаза, прислушался. – Слышишь? – отозвался он: - Журавли! Белые журавли... Зовут меня... Его глаза помутнели, он хотел подняться с места, но глубоко вздохнув, обессиленный, вытянулся на кровати...Знаете, с каким звуком падает на землю спелое яблоко, вот так и обломилась

жизнь Куртвели ага» [19, с. 115]. Вот так понятно и просто изображает писатель смерть человека, сравнивая её с падением спелого яблока. «Я подумал про себя: «Куртвели ага навеки закрыл глаза, в синем пространстве появился еще один белый журавль» [19, с. 116]. И следует совершенно логичная концовка: «Мне послышалось с неба, словно кто-то произнёс: «Курлы - курлы». [19, с. 116]. Как видим, авторская позиция совершенно ясно и четко представлена в идее рассказа, она вытекает из мысли: смерть человека также естественна, как и падение спелого яблока. В этом рассказе, также как и в «Запахе базилика» решается сложнейшая философская проблема – жизни и смерти. Различие в том, что в первом случае герой умирает неожиданно, а во втором – он готовится встретить смерть в образе белых журавлей. Образ белых журавлей – это символ неизбежного, печального, но вместе с тем и тихого умиротворения. По замечанию акад. Д. С. Лихачева, в древнерусской литературе птица – символ печали. Конечно, сложно сейчас проводить какие-либо параллели, но возможно этот образ закрепился во всех литературах. В любом случае в рассказе «Белые журавли» мы наблюдаем новаторское решение, совершенно иной подход к разрешению поставленной задачи автором. В этом и заключается мастерство и талант писателя, чтобы решать поставленные вопросы неординарно, нестандартно.

### Источники и литература

1. Антонов С. Письма о рассказе. – М., «Советский писатель», 1973. – 300 с.
2. Антонов С. Я читаю рассказ. – М., «Молодая гвардия», 1973. – 255 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. – М., «Советский писатель». – 1963. – 364 с.
4. Білецький Ф. М. Оповідання. Новела. Нарис. – К., «Дніпро», 1966. – 89 с.
5. Кашина Н. В. Жанр как эстетическая категория. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
6. Крамов И. Достоинство рассказа // Дружба народов, 1977. – № 8. – С. 249–266.
7. Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. В кн.: Жанры советской литературы. (Вопросы теории и истории). – Горький, 1968.
8. Меттер И. Заметки о рассказе. // Вопросы литературы. – 1983. – № 5. – С. 187–200.
9. Неизвестное письмо Джека Лондона // Литературная газета, 1966. – 11 янв.
10. Нинов А. Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956 – 1966). Л., Изд – во «Художественная литература», 1969. – 288 с.
11. Новиков Вл. На территории рассказа и новеллы. // Литературная учеба. – 1981. – № 4. – С. 126–133.
12. Огнев А. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, Изд-во Саратовского университета, 1973. – 219 с.
13. Огнев А. В. Русский советский рассказ 50–70-х годов. – М., «Просвещение», 1978. – 208 с.
14. Цивин Р. Р. Афтореферат дис. на соиск. Учен. степени канд. фил. наук «Художественная деталь и её идейно-эстетические функции в литературном произведении» (Современный русский рассказ: С. Антонов, Ю. Нагибин, Ю. Казаков). – К., 1970. – 20 с.
15. Чернец Л. В. К типологии жанров по содержанию (постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского). «Вестник МГУ», Филология, 1969. – № 6. – С. 36–39.
16. Чернец Л. В. Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов. «Научные доклады высшей школы» // Филологические науки, 1970. – № 2. – С. 123–128.
17. Шубин Э. А. Жанр рассказа в современном советском литературоведении // Русская литература. – 1972. – № 1. – С. 223–229.
18. Халилов Т. Фесильген кьокьусы (Запах базилика). – Т.: Эдебият ве саньат нешрияты, 1985. – 240 с.
19. Халилов Т. Биринджи кьар (Первый снег) Икяелер ве повестьлер) (Рассказы и повести). – Т.: Эдебият ве саньат нешрияты, 1987. – 160 с.

### Калустова О.М. МОВА ПЕРЕКЛАДУ ТА ПЕРЕКЛАДНА МОВА

Як відомо, мова перекладу, або цільова мова, – це мова, якою здійснюється переклад. Цільова мова існує як сукупність насамперед оригінальних мовленнєвих реалізацій, у порівнянні з якими перекладних текстів набагато менше. Проте, останні створюються у комунікативній ситуації, яка характеризується впливом чинників, що не діють при створенні оригінальних текстів. Це, зокрема, дозволяє розглядати мову, реалізовану у перекладах, як окрему підсистему цільової мови. Метою даної статті є обґрунтування поняття перекладної мови, як такої підсистеми, у її відношенні до мови оригіналів та оригінальних творів, написаних цільовою мовою. Актуальність такої постановки питання зумовлена у першу чергу вже накопиченими результатами конкретних досліджень, які дозволяють робити певні узагальнення і вимагають теоретичного осмислення.

Мова перекладів не є якісно однорідною. Подібно до того, як в оригінальній літературі може йтися про стиль того чи іншого письменника, так і в перекладній літературі можна говорити про стиль того чи іншого перекладача. Вдалі переклади привертають увагу і стають багатоплановим об'єктом для наукових розвідок. Вчені намагаються виявити мовні засоби і перекладацькі рішення, що забезпечують високу якість перекладу, шукають у майстрів перекладу способи розв'язання тих чи інших складних перекладацьких проблем, досліджують творчу манеру видатних перекладачів, намагаються скласти портрет творчої особистості. У перекладознавчій літературі є чимало розвідок, у яких розглядається стиль перекладача або його окремі риси. Яскравим підтвердженням визнання самобутності мови перекладача є словник-довідник «Фразеологія перекладів Миколи Лукаша» [14]. Для перекладознавства у його лінгвістичному аспекті дослідження індивідуального стилю перекладача важливе насамперед тим, що збагачує теорію та практику