

Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева»

Филологический факультет
Кафедра общего языкознания

Мадраимова Назира Сапарбековна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Субъективация образа автора в повести Ч.Т. Айтматова «Белый пароход»

Направление 44.04.01 Педагогическое образование

Магистерская программа

Теоретическое и прикладное языкознание в образовании

Допущена к защите
Заведующий кафедрой
канд.филол.наук Мамаева Т.В.

13.11.2019 
(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы
канд.пед.наук, доцент
Кулакова Наталья Васильевна

 15.11.2019
(дата, подпись)

Научный руководитель
доктор. филол.наук, профессор. Васильева. С.П.

13.12.2019 
(дата, подпись)

Обучающийся Мадраимова Н.С.

 13.12.2019 (дата, подпись)

Красноярск 2019

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Мироззрение писателя и его отражение в художественном тексте.....	8
1.1. Идея повести «Белый пароход» Ч. Т. Айтматова.....	8
1.2. Явления, идеи и проблемы в понимании автора.....	11
1.3. Образ автора в теории В. В. Виноградова.....	17
1.4. Субъективация как процесс в научном дискурсе.....	28
Выводы по первой главе	
Глава 2. Лингвистические приемы субъективации авторского повествования в повести Ч.Айтматова «Белый пароход».....	35
2.1. Основные приемы субъективации в речи и структуре повести	35
2.2. Имена собственные персонажей и географические названия.....	45
2.3. Фразеология и ее роль в языке повести.....	53
2.4. Метафора и сравнение как приемы субъективации.....	59
2.5. Колоративы, их роль в цветообозначении.....	64
Выводы по второй главе	
Заключение.....	74
Список использованных источников.....	78
Приложение. Биография писателя. Нравственные уроки повести «Белый пароход» Чингиза Айтматова.....	83

Введение

В современной лингвистике достаточно много научных проблем, решение которых ждет своего места и времени. Проблема определения и описания субъективации образа автора в повести Чингиза Торекуловича Айтматова «Белый пароход» также входит в этот широкий круг научных проблем по ряду причин. Во-первых, в современном языкознании наблюдается интерес к разработкам, связанным с постмодернистским влиянием на взаимопроникновение полей изучения тех или иных явлений, условия существования которых зависят от различных факторов окружающего людей мира. Во-вторых, от современного научного знания требуется приближение результатов исследования собственно к человеку как творящему субъекту тех или иных процессов, так называемое антропоцентричность искусства. В-третьих, творчество одного из лучших русскоязычных писателей второй половины XX века – Чингиза Айтматова еще долгие годы будет объектом для тщательного изучения его многогранного таланта.

Актуальность темы нашего исследования определена также таким фактором, как появление новых тенденций в изучении языка прозаических художественных произведений. В частности, одной из таких инноваций стало проявление субъективации текста художественной прозы, также продиктованное желанием авторов произведений изменить уже достаточно известные приемы субъективации. Исследовательская важность заключена еще в том, что такого рода научные поиски в стилистике текста, как всегда актуальном и перспективном направлении филологии продиктованы объективной действительностью, в которой всегда происходят новые процессы и явления, которые язык неизменно отражает в своей природе. А литература как искусство слова служит тому, чтобы новые языковые процессы запечатлевались в ней и неизменно становились фактами истории языка художественной литературы.

Теоретические основы проблемы были заложены еще в трудах таких ученых, как В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, А. И. Горшков, М. Н. Кожина, В. В. Одинцова и другие. Однако они все еще требуют дальнейшего изучения, потому что языковой материал постоянно меняется с течением времени. Тщательное исследование стилистических деталей текста с позиций их употребления касается вопросов создания, построения, существования и функционирования единиц текста в целом воспринимается как одно явление, существующее в неразрывной связи элементов формы и содержания. Именно такой позиции придерживались в своих работах такие ученые, как: М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, А. М. Пешковский, В. Б. Шкловский, Л. В. Щерба, Р. О. Jakobson и многие другие.

В связи с вышеизложенным, необходимо особо отметить, что проявление сферы субъекта в тексте произведения художественной литературы обретает особенное значение в связи с набирающей обороты парадигмы научного антропоцентризма. Эта концепция имеет большое влияние на элементы идейно-тематического содержания и на такие категории формы произведения, как жанр, сюжет, композицию и язык. Важность и актуальность научной проблемы, поднятой в нашей работе, обусловлена таким подходом к тексту, как открытой и динамически развивающейся структуры, следовательно, такой словесный материал необходимо анализировать с разных позиций современной лингвистики: когнитивной, прагматической, металингвистической, литературоведческой, что в купе представляют собой общий филологический подход к связи формы и содержания текста и его динамической структуры.

Еще одна немаловажная сторона научной темы состоит в том, что субъективация повествования в современной лингвистике активно разрабатывается. И если литературоведческие исследования творчества Чингиза Айтматова более или менее полно представлены в современной филологической науке, лингвистический аспект научного айтматоведения, в частности, явления языка, развертывание словесных рядов, межтекстовые

связи и интертекстуальность, явление субъективации и другие недостаточно хорошо исследованы.

Повесть «Белый пароход» Чингиза Айтматова рассмотрена в настоящем исследовании в современном аспекте развития языка художественного текста, характеризующемся активными процессами, которые связаны с эволюционным процессом в системе литературного языка. Поэтому мы посчитали целесообразным представить традиционные элементы и новые явления, наблюдаемые в тексте вышеобозначенной повести, рассмотреть во второй главе настоящей диссертационной работы. Будет правильно рассматривать языковой материал, представленный в тексте данной повести как язык произведения конкретного писателя, представителя современной русскоязычной прозы и автора – носителя индивидуального стиля.

Таким образом, **целью** магистерской диссертации является исследование использованных писателем приемов субъективации образа автора на материале повести «Белый пароход» Чингиза Айтматова.

Для того чтобы достичь обозначенной цели, необходимо поставить и решить следующие **задачи**:

1. Обозначить элементы мировоззрения писателя и отражение его идеи в повести «Белый пароход».
2. Проанализировать проблемы, поднятые автором в повести.
3. Изучить понятия «образ автора» в теории В.В. Виноградова и субъективации как процесса в филологической науке.
4. Описать композиционные авторского повествования.
5. Исследовать словесные приемы субъективации образа автора в повести Ч.Айтматова «Белый пароход»: имена собственные персонажей и географические названия, фразеологизмы, метафору, сравнение, колоративы.

Объектом исследования является текст повести Чингиза Айтматова «Белый пароход».

Предметом исследования являются языковые приёмы субъективации в повести «Белый пароход» Ч. Т. Айтматова.

В качестве **методологической основы** диссертационного исследования выступили труды таких известных ученых, как Г. Д. Ахметова, Н. С. Болотнова, Н. С. Валгина, Л. С. Выготский, И. Р. Гальперин, Г. А. Золотова, Л. Г. Кайда, И. И. Ковтунова, Н. А. Кожевникова, Б. О. Корман, В. Г. Костомаров, Н. А. Николина, Е. В. Падучева, Г. Я. Солганик, Б. А. Успенский, Ф. Шмид и другие.

В целом, спектр изучения ими языка художественной прозы сводится к разработкам проблем содержательного значения, анализу и интерпретации художественного текста, единства элементов формы, и содержания, средств выражения образа автора.

В качестве **методов исследования** нами использовались эмпирический метод, теоретико-методологический анализ, стилистический анализ, контекстуальный и семантический анализ.

Научная новизна исследования состоит в том, что в комплексе проанализированы языковые приемы субъективации образа автора в тексте повести «Белый пароход»: имена собственные, фразеология, метафора, сравнения, колоративы.

Теоретическая значимость работы определяется описанием языковых приемов субъективации образа автора как носителя двух культур, кыргызской и русской.

Практическое значение диссертации состоит в том, что все материалы могут быть использованы в процессе преподавания курса вузовской стилистики русского языка, лингвистического анализа текста, истории литературы, на уроках в общеобразовательной школе или средних специальных профессиональных учебных заведениях, на занятиях по словесности.

Для публичной защиты нами вынесены следующие **научные положения**:

1. При организации языкового материала в художественном тексте субъективация выступает как важнейший компонент языковой организации художественного текста, являясь воплощением авторского мировоззрения.

2. Субъективация образа автора реализуется языковыми приемами: имена собственные, фразеология, метафора, сравнения, и колоративы.

3. В художественном тексте языковые приёмы субъективации образа автора служат идее произведения, заключенной в авторском повествовании.

4. Рассмотренные в работе языковые приёмы являются основными средствами субъективации образа автора в повести «Белый пароход». Их основная роль и предназначение – реализация автором своего миропонимания и мироощущения.

Магистерская диссертация имеет свою **структуру**: состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений в виде биографии писателя, фрагментов из повести и конспекта урока по повести «Белый пароход» Ч. Айтматова.

Глава 1. Мироззрение писателя и отражение его образа через субъективацию

1.1. Идея повести «Белый пароход» Ч.Т. Айтматова

Чингиз Торекулович Айтматов является замечательным современным писателем. Проработав в литературе более полувека, он смог эстетически красиво и этически правдиво отразить очень сложные, запутанные в способах интерпретации и в то же время героически воспринимаемые моменты жизни, как жизни отдельных маленьких людей, так и драматические периоды истории нашей некогда большой советской страны.

Прежде чем вести речь об идее повести «Белый пароход» Ч. Т. Айтматова, уместно сказать несколько слов о его жизненном и творческом пути, приведшем его к написанию этого произведения.

Писать Чингиз Айтматов стал еще в студенческие годы. Его первые критические статьи и рассказы («Газетчик Дзюйю», «Переправа», «Белый дождь» и др.) не принесли ему сколь-нибудь известности. Настоящим прорывом стали напечатанные в журналах «Октябрь» и «Новый мир» А. Т. Твардовского повести «Лицом к лицу» и особенно – «Джамиля», с легкой руки писателя-коммуниста и переводчика повести на французский язык Луи Арагона признанной «самой лучшей в мире повестью о любви». Затем были напечатаны впервые на русском языке написанная повесть «Прощай, Гульсары!» и созданная по автобиографическим мотивам повесть «Ранние журавли», поднимающая тему военного детства.

Главной идеей повести «Белый пароход» также стала идея незащищенного взрослыми людьми детства. Впервые в этом произведении появляются в таком масштабе мотивы народных произведений. В частности, это стилизованный под народный эпос, авторский взгляд на историю ведущего кыргызского рода «бугу», что означает «олень», «марал». И в этом варианте она представляет собой большой период в истории всего кыргызского народа, когда потомки кыргызов с берегов Енисея и подножий Саяно – Алтая вернулись на свою исконную землю, историческую родину, к

тянь – шаньским горам и берегам Иссык-куля. Авторский эпос строится вокруг рассказа старика Момуна об этом своему внуку – главному герою повести, Мальчику. Автор намеренно в русском варианте не дает ему имени, стараясь этим приемом создать обобщенный характер этому типу образа – это все брошенные родителями дети, которых вынуждены поднимать представители старшего поколения – бабушки и дедушки. Этот величественный по идее и пронзительный по своей эмоциональной сути рассказ о Рогатой Матери – Оленихе, спасшей двух детей – подростков из истребленного врагами кыргызского становья во время погребения богатыря Кульче, очень сильно воздействует на сознание Мальчика, который не может смириться с предательством и вынужденной ложью взрослых.

На читательское воображение воздействует авторское сознание, представленное многочисленными лирическими отступлениями и открытым обращением к главному герою, который уже ушел навсегда в свой придуманный мир с «Белым пароходом», на котором по рассказам плавают его беспечный отец, по сути, является обращением писателя ко всем своим читателям. Писатель старается выполнить ожидаемую роль взрослых людей своим прощальным обещанием помнить и рассказать всем эту трагическую историю, чтобы эти слова стали «последним утешением» для социальных сирот, за которых ответственно все взрослое поколение современников.

Не найдя ответа на многие вопросы, Мальчик уходит в свою «сказку». Сам писатель в одном из своих интервью, отвечая на вопрос: «Кто из писателей ближе вам?», отмечал для себя значимость образа мальчика словами об «огромном влиянии» на него прозы Э. Хемингуэя, в частности, в период его бытности главным редактором журнала «Иностранная литература». Сам писатель рассказывал о своей гордости за напечатание книги и постановку повести на оперной сцене в Германии под названием «Мальчик и море», созвучное повести Хемингуэя «Старик и море». Но если у американского автора акцент делается на судьбе старика, Айтматов делает

ставку на мальчика, на младшее поколение, за которое ответственность несут среднее и старшее поколения.

В своем содержательном контексте повесть о разрушенном взрослыми детстве стала одним из лучших произведений автора, по признанию многих литературоведов и лингвистов, изучающих язык произведения. За все его работы в жанре повести до этого периода творчества и позже по совокупности произведений писатель получил множество признаний: стал Героем Социалистического Труда (1978), был награжден орденами: Ленина (1978), Трудового Красного Знамени, Дружбы народов (1984), Октябрьской Революции (1988); Дружбы (1998). Стал Народным писателем Киргизской ССР, получил ряд престижных наград: Ленинская премия (1963), Государственная премия СССР (1968, 1977, 1983), Государственная премия Киргизии (1976), премия "Лотос", международная премия имени Дж. Неру, "Золотая оливковая ветвь", экуменического фонда "Призыв к совести" (США, 1989), имени Фр. Рюкарта (Германия, 1991), Государственная премия Турецкой Республики, почетная медаль Токийского института восточной философии за вклад в развитие культуры и искусства во имя мира и процветания блага на земле (1988), премия имени А. Мена (1997) [69, 70].

Однако прежде чем к Айтматову пришел успех, он много и напряженно работал: он долго и упорно искал свою стезю, метался от критики терминологии и неточности переводов с русского на кыргызский язык, от темы любви в военную пору до темы борьбы за свои принципы и идеалы. Его поиски были связаны также с языком написания, если его первые произведения писались на кыргызском языке, то более поздние и самые важные по значимости романские жанры он стал писать на русском языке. Автор упорно искал и нашел свою собственную манеру письма, способ повествования, стилизованный под народный эпический жанр в котором переплетаются исторические фрагменты и живой разговорный язык, открытый монолог автора и любимые персонажи-носители авторской идеи, живописные описания природы и удивительные детали в обрисовке героев. С

самого начала его произведения отличали особый драматизм, сложная проблематика, неоднозначное решение проблем. Постепенно все шире и глубже становится охват жизни, писатель все больше стремится проникнуть в ее тайны, в суть острейших вопросов современности. При этом проза Айтматова становится философской; противоречия, коллизии достигают очень большой силы. Усложняются способы повествования. Часто неразрывно сливаются размышления, внутренние монологи героя с авторской речью. Усиливается роль фольклорных элементов, в рассказ вплетаются лирические песни ("Прощай, Гульсары!"), предания, мифы, легенды ("Белый пароход", "Пегий пес, бегущий краем моря", "Верблюжий глаз", "Буранный полустанок", "Плаха", "Тавро Кассандры", "Вечная невеста"). От этого образы приобретают особое, символическое значение, углубляется философская направленность произведений.

С первых своих произведений Айтматов показал себя как писатель, смело заявляющий о своей позиции в решении сложнейших общественных проблем: безответственность, ложь и предательство, защита природы и слабых людей, деспотизм и бюрократизм, беспамятство и самодурство, подлость и жестокость. Может быть, именно эта писательская честность и авторская смелость сцементировали так называемый «феномен Айтматова», который навсегда остался яркой звездой на литературном небосклоне двадцатого столетия.

Вызывавшие острые споры идеи повести «Белый пароход» знаменуют собой закономерный переход автора к реалистической суровости, показанной в своей художественной зрелости. Его поэтический мир наполнен самыми разными пластами жизни современников, в которой смешались прошлое и будущее, родина как реальное место на планете и околоземное пространство.

Одновременно с ростом творческого писательского мастерства, сильно усложняются и повествовательные принципы, автор использует как исповедальную манеру героев, так и несобственно-прямую речь, внутренний монолог и живой диалог своих персонажей, нередко описания и

рассуждения, органично сочетаемые с основной повествовательной нитью. Незаметно для писателя внутренние монологи героев становятся авторскими отступлениями, лирические переживания писателя гармонично становятся читательскими эмоциями. Фольклорные элементы начинают играть роль камертона, по чистоте звука которого проверяется прочность чувств и мыслей современников. Вслед за лирическими песнями, имевшими место в начальных повествованиях автора, начинают звучать народные легенды, сказания, предания и сцены из народного эпоса «Манас» и иных эпических произведений кыргызского и других народов.

Так и в «Белом пароходе» все картины жизни современного для автора мира – жизни на глухом лесном кордоне во время первых послевоенных десятилетий, показаны как крупные узоры многоцветного кыргызского тканого ковра с причудливыми изгибами народных мотивов, исполненных руками искусных мастериц. Развернутое кыргызское сказание о Рогатой Матери – оленихе, спасительнице и хранительнице древнего сильного рода, который губят его же потомки, забывшие добро, сделанное их прародителям. Авторский вердикт суров и однозначен: это кара за беспамятство, предательство и жестокость к другим, которое неизбежно бумерангом возвращается к виновным в злодеянии. Талантливое вплетение природных символов и символических элементов национальной культуры служит антропоморфизму, то есть очеловечиванию, одушевлению природы, служащей как фоном для людей, так и действующим образом в повествовании.

Палитра художника выигрышно смотрится в том плане, что здесь все фольклорные элементы несут многозначный смысл, который отражается феерией символов, аллегорий, психологических параллелей и интертекстуальных связей, которые служат художественной многозначности. Действие происходит на глухом лесном кордоне, высоко в горах, далеко от обжитых мест. Семилетний мальчишка, внук старика Момуна, живет один среди взрослых, без друзей, без матери и отца; он «брошенный». Любит и

жалееет его только дед Момун - добрый, но слабохарактерный, безвольный. А вот пьяница, драчун и деспот всего поселка Орозкул ненавидит и презирает беззащитного малыша. Он издевается и над дедом, и над своей женой Бекей, дочерью старого Момуна.

Наслушавшийся сказок деда Момуна мальчуган все окружающие его люди и вещи поделил на два измерения: мир реальности и мир сказки. Родители, оставившие ребёнка на попечение старому деду, давно имеют другие семьи. Главный на кордоне жестокий объездчик заповедника Орозкул, он же и зять старика, притесняет и унижает жителей кордона. Жестокая реальность заставляет ребёнка жить в вымышленном им мире, где нет места злу.

Дед рассказывает внуку легенду о спасительнице их рода бугу, Рогатой Матери – оленихе, много месяцев проскакавшей от берегов Енисея вместе со спасенными от гибели детьми через горы и долины, реки и теснины, сохранив практически истреблённый род кыргызов. Но люди – существа не благодарные. Забыв о сделанном им добре, они начали охотиться на маралов. И тогда олени ушли в другие края. В этой сказке побеждало зло, и мальчик придумал свою сказку, суть которой в том, чтобы уплыть от берегов злобы и лжи, проплыть рыбой к синему озеру и добраться до белого парохода. Мальчик знает из рассказа деда, что на нем служит матросом его отец. Ребенок погружается в свой мир, где царят добро и справедливость. В своих мечтах он пытается представить мир лучше, чем он есть на самом деле. Но все его легенды вмиг разрушились, когда Орозкул заставил деда под угрозой увольнения подстрелить олениху, мирно пасущуюся в горах.

И самое страшное здесь в том, что дед не смог защитить «того, кого приручил» (А. Сент-Экзюпери), он сам способствовал тому, чтобы внук создал мир легенды и свято в нее верил. И искренне верил он даже в тот миг, когда взрослые в пьяном угаре наслаждаются поеданием оленины, он страстно молит о том, чтобы олениха принесла люльку – бешик для бесплодной теки Бекей и ненавистного Орозкула.

Вот деталь, где показана чистая душа ребенка, который не замышляет зло, а хочет мира и блага для всех людей. Жестокая реальность разрушила его мечты, но не убила в нём веру в добро. И он решает, что наилучшее решение возникшей проблемы – это уход отсюда, поэтому «уплыл рыбой по реке»... навстречу собственной, нетронутой ложью, предательством и беспощадным отношением к незащитному детству со стороны взрослых людей сказке – Белому пароходу.

Завершается повесть «Белый пароход» авторским монологом, обращенным к мальчику, образу его чистой души: «детская совесть в человеке – как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди.... Прощаясь с тобой, я повторяю твои слова, мальчик: «Здравствуй, белый пароход, это я!» [69].

Повесть «Белый пароход» кажется не законченной. Остаётся без ответа вопрос Момуна: почему люди отвечают злом на добро? Не даёт автор и ответа на вопрос мальчика: почему только в сказках побеждает добро? Право найти ответы на вопросы Чингиз Айтматов предоставляет своим многочисленным и равнодушным читателям.

Таким образом, главная идея повести «Белый пароход» заключается в размышлениях об ответственности взрослых перед детьми, заключенных в последних словах автора. Идея этого произведения заключена в показе извечной борьбы добра и зла. Чингиз Торекулович Айтматов остался верен своей писательской судьбе: его кредо стала привычка говорить беспощадную правду. Он всегда был уверен, что надо беречь и охранять добро, если оно будет бороться и защищаться, то может победить творящееся зло. Для начала надо понять, что есть истинные ценности, а затем – все силы отдавать защите этих императивов: добро и справедливость, чистота и смелость, героизм и честность, жизнь и правда.

1. 2. Явления, идеи и проблемы, поднятые автором как проявление субъективации

Повесть «Белый пароход» - одно из самых успешных произведений автора, благодаря тому, что автор смог сказать в ней много о детях и стариках, о добре и зле, о памяти и беспамятстве, о жизни и смерти...

Автор повести «Белый пароход», Айтматов-рассказчик использует приемы самоописания и способы характеристики своих персонажей. Вот потрясающая сцена, дающая описание того, как мальчик прощается с обитателями лесного кордона: *«Превращение должно было произойти в дедовой запруде. Раз - и он рыба. Затем он сразу перепрыгнул бы из запруды в реку, прямо в бурлящую стремнину, и пошел бы вниз по течению. И дальше так - выпрыгивая и оглядываясь по сторонам; неинтересно ведь плыть только под водой. Он несетя по быстрой реке вдоль большого красноглинистого обрыва, через пороги, по бурунам, мимо гор, мимо лесов. Он прощается со своими любимыми валунами: "До свидания, "Лежащий верблюд", до свидания, "Волк", до свидания, "Седло", до свидания, "Танк". В этом отрывке текста мы видим близость мальчика к природе, ведь в первую очередь он прощается с камнями, своими верными и вечными друзьями.*

Далее сцена прощания уплывающего в свою добрую сказку мальчика включает прощание уже с живыми людьми и любимым животным – собакой: *«А когда будет проплывать мимо кордона, он выпрыгнет из воды, помашет плавником деду: "До свидания, ата, я скоро вернусь". Дед оторопел бы от дива такого и не знал бы, как ему быть. И бабка, и тетка Бекей, и Гульджамал с дочкой - все стояли бы, разинув рты. Где это видано, чтобы голова была человечья, а тело рыбе? А он им машет плавником: "До свидания, я уплываю в Иссык-Куль, к белому пароходу. Там у меня мой папа – матрос". Балтек, наверно, кинется бежать по берегу. Собака ведь никогда такого не видела. И если Балтек решится броситься к нему в воду, он крикнет: "Нельзя, Балтек, нельзя! Утонешь!" - а сам поплывет дальше. Пронырнет под тросами всячего моста и дальше вдоль прибрежных*

тугаев, и потом вниз по грохочущему ущелью выплывает прямо в Иссык-Куль». Мальчик совершенно без страха готов войти в воду, даже собаку он старается спасти криком, чтобы пес не утонул. А сам он лишен страха смерти, он радуется, что наконец-то приплывет к отцу на Белом пароходе.

А вот сцена, когда субъективированное повествование показывает страх перед природной стихией, и эта картина тоже показана глазами мальчика, но чувствуется, что он ежится от холода и преклонения перед буйной силой зимнего ветра: *«И ветры очень сильные: на ногах не устоишь. Когда на озере волны ходят, когда пароход твой валится с боку на бок, - знай, что наш ветер Сан-Таш качает озеро. Дед рассказывал, что очень-очень давно вражеские войска шли, чтобы захватить эту землю. И вот тогда с нашего Сан-Таша такой ветер подул, что враги не усидели в седлах. Послезали с коней, но и пешком идти не могли. Ветер сек им лица в кровь. Тогда они отвернулись от ветра, а ветер гнал их в спины, не давал остановиться и выгнал их с Иссык-Куля всех до одного. Вот как было. А мы вот живем на этом ветру! От нас он начинается. Всю зиму лес за рекой скрипит, гудит, стонет на ветру. Страшно даже».*

Сцена, когда старый Момун лежал на земле в расплату за сказку свою о Рогатой матери – оленихе, что не по своей воле посягнул он на то, что сам внушал ему всю жизнь, – на память предков, на совесть и заветы свои, что пошел он на это дело ради злосчастной своей дочери, ради него же, внука – показательна в том плане, что за добро нужно бороться и не сдаваться. А если человек сдается, то картина поражения будет такой жалкой, неприглядной и позорной.

Становится действительно очень горько оттого, что старый человек, столько сделавший ради внука, пообещавший дочери его сберечь, ради него посмевавший бунтовать против Орозкула, в какой – то момент растерял силы, дал слабину – и страшное свершилось, его любимый и единственный внук уплыл от него к сильному отцу, в свою светлую сказку.

Однако субъективированное повествование, которым автор пытается смягчить трагизм этой ситуации, дает нам уверенность в том, что мальчику здесь уже никто не нужен, а впереди он может быть своей смертью и возрождением в надеждах и воображении читателей будет служить светлым маяком – совестью, которая будит в людях силу и уверенность в себе.

Повесть отражает как бы две реальности: одна – жизненная – та реальность, в которой существуют герои повести, развиваются события их судеб; другая – вымышленная. Примечательно то, что зло здравствует в жизненной реальности, а добро, к сожалению, – только в вымышленной.

Главный герой – мальчик семи лет – всё же выбирает мир фантазии, оставляя зло, с которым ему довелось столкнуться на своём коротком веку, в жизненной реальности. Его выбор, скорее всего, будет не одобрен большинством людей, потому что это выбор слабых и угнетённых.

Но Айтматов утешает себя и всех своих впечатлительных читателей, именно таких, как он: *«Одно лишь могу сказать теперь – ты отверг то, с чем не мирилась твоя детская душа. И в этом моё утешение. Ты прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая. А молнии высекаются небом. А небо вечное. И в этом мое утешение.»*

Таким образом, все эти примеры являются особым приемом субъективации образа автора: такие выражения оригинальны, присущи только данному рассказчику, передают его индивидуальное видение мира, показывая его умение тонко подмечать различного рода детали, создающие общую языковую композицию.

1.3 Образ автора в теории В. В. Виноградова

Образ автора и авторское художественное сознание – это научная проблема, связанная с явлением субъективации. Автор (от лат. *auctor* – виновник, основатель, сочинитель) как философская категория – создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир. Автор существует во всех литературных

произведениях, даже в безымянных фольклорных сочинениях, хотя он не оформлен, не вычленен.

Автор-творец внеположен своему творению, то есть ни один элемент не может быть в обход системы художественных взаимосвязей возведен к личности писателя. Только в сочинениях автобиографического и лирического плана автор является художественно воплощенным человеческим образом, но и здесь могут быть большие расхождения претворенного образа и реальной личности сочинителя («Пророк» А.С. Пушкина, «Детство» М. Горького).

В драматических произведениях автор присутствует как организатор сценического действия, находясь «за кулисами», не подавая «голоса» (редко он вторгается с целью подчеркнуть условность драматического произведения, природу жанра, А. А. Блок, А. Н. Островский) В эпических произведениях образ автора-повествователя является косвенной формой присутствия автора – сочинителя «внутри» собственного творения.

В. В. Виноградов трактует авторский образ как речевой образ, так как он произносит те слои художественной речи, которые нельзя приписать ни героям, ни вымышленному рассказчику. Естественно, исторически ранее других родов литературы представление об авторстве возникает при восприятии лирики, потому что в этом роде более всего наблюдается созидание того, что еще не было, а является на свет вместе с авторским опытом (а в прозе – восприятие известного от других). Но и в эпических произведениях существует авторский образ, который существует во многом благодаря художественному вымыслу, узаконивая фигуру автора-сочинителя. Для выделения авторского образа много сделано представителями романтизма, которые проводили литературу через школу психологического самонаблюдения, а реалисты 19 века ввели в интимную глубину духовного мира художника, хотя в классическом романе 19 века изображение преобладает над изложением, активность автора внедряется во все элементы речевой структуры. Например, в модерне образ автора – как

высший образ, интеллектуально несоизмеримой с изображаемым миром. В советской литературе автор демократизирован (М. А. Шолохов, А. А. Платонов, В. М. Шукшин), лирико – философичен (А. М. Горький, М. М. Пришвин, В. П. Астафьев).

Предпосылками развития теории субъективации, впервые названной так В. В. Виноградовым [Виноградов, 1980, с. 29], в отечественной филологической науке можно назвать труды М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, В. И. Тюпа, Б. А. Успенского, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Р. О. Якобсона и др. Эти работы были связаны с теорией времени и пространства, или хронотопа, изучением словесной природы повествования от лица героя и персонажа, кинематографичность в восприятии тестов художественных произведений, полифонизм и многоголосье в произведении.

В. В. Виноградов особо выделял прямую и несобственно-прямую речь (сказ) как способы создания субъективации, а наличие точки зрения героев как показатель его языкового сознания [Виноградов, 1971, с. 30]. В трудах отечественных филологов о субъективированном повествовании наблюдаются попытки осмыслить его значение и сущность.

Если следовать теории ученого, то субъективированное повествование тесно связывается с единым фокусом повествования, которое образует автор литературного произведения, поскольку он является «организующим началом» любого фрагмента общего текста. Единство текста характеризуется органичным сочетанием того множества образов героев и персонажей, использованных в композиции произведения, маску каждого из которых примеряет на себя автор, подобно тому, как марионетки движутся руками актеров, спрятавшихся за кулисами театра. И кроме всего прочего, в прозаическом произведении речевое проявление образа автора понимается как анализ роли образа рассказчика.

Таким образом, в языкознании была поднята проблема определения сказа, выделены такие отдельные способы создания субъективированной

повествовательной манеры, как прямая и несобственно-прямая речь. Надо отметить, что В. В. Виноградов всегда формулировал научные обобщения, но и большой упор делал на текст, как «исходную реальность филологии». В процессе его изучения выявилось, что любой текст произведения литературы всегда организован как монолог, а если и используются диалоги, то они будут подчинены монологу, за которым всегда предполагается образ автора. И именно эта монологическая организация художественного текста становилась предметом научного интереса В. В. Виноградова. Очень метко эту особенность отмечал другой лингвист А. П. Чудаков, утверждавший, что имеющаяся диалогичность Бахтина выражена им в воплощении конкретной реализации языка в монологической форме [Виноградов, 1971, с. 27].

Всякое изучение художественного текста предполагает наличие основных категорий, необходимых при изучении строя языка. В этой ситуации на первый план выдвигаются проблема словесных рядов как элементов языковой композиции текста, состоящих из языковых единиц всех уровней единой лингвистической системы. В иерархической концепции академика Виноградова выстраиваются языковые единицы в словесные ряды, которые образуют словесную композицию, в результате вырисовывается на уровне текста «живая данность языка».

Для того чтобы связать и объединить разные стороны содержания и их языкового выражения в едином тексте категория называется «образ автора», потому что она не отрывается от реальности языкового употребления и имеет достаточно высокую научную степень обобщения. Он считал, что это цементирующая все стилевые средства в единую словесно-художественную систему сила, это внутренний стержень системы [Виноградов, 1959, с. 26].

Общее учение об образе автора возникло в двадцатые годы XX века, когда теоретики филологии искали категорию для обозначения автора и рассказчика как создателей текста, осмысляя практику стилистического анализа и проблему жанра сказа. Зачастую при употреблении этих слов имелись в виду конкретные люди с их личностно-индивидуальными

качествами, социальными связями в жизни и субъективными характеристиками. Однако было ясно, что смешивать отражение личности автора в тексте никак нельзя было подменять самой личностью как конкретным человеком. Совершенно срочно необходим был термин для обозначения организующего начала текста как стержневой категории текста. В статье «К построению теории поэтического языка» (1927) и книге «О художественной прозе» (1930) В. В. Виноградов употребляет такие понятия, как «образ писателя», «образ автора», «образ рассказчика» и другие. По сравнению со словами «писатель», «автор» и «рассказчик» филологические термины «образ автора», «образ рассказчика» выглядят четкими научными дефинициями, послужили дальнейшему развитию аналитики в области стилистики текста. Их актуальность состоит в том, что образ автора присутствует в любом художественном произведении, это воображаемое, а не реальное лицо создателя текста, лишенное биографической конкретики, это сложная конструкция из общего объема его произведений, имеющая в наличии целый набор средств реконструкции.

В. В. Виноградов считал, что главной проблемой стилистики и поэтики является образ автора, обрисованная им в книгах «О языке художественной литературы» (1959), «О теории художественной речи» (1971). Он различал два подхода к образу автора – литературоведческий и лингвистический, как методы исследования одного проблемного предмета, которые «будут обогащать, и углублять друг друга» [Виноградов, 1980, с. 29].

Для нас интерес представляет лингвистический подход к образу автора, суть его состоит в том, что это не просто субъект речи, а конструирующая и реконструируемая категория текста. Он объединяет систему речевых структур персонажей в единую с повествователем и рассказчиком систему произведения, образуя «идейно-стилистическое средоточие, фокус целого» [Виноградов, 1971, с. 30], в то же время, скрываясь в стиле и композиции.

Встречаются самые разные формы повествования от первого лица (субъективное изложение) до третьего (объективное повествование), от лица рассказчика (сказовая манера) до интимно-доверительного тона (форма дневниковых записей и писем). Естественно, все они являются масками автора как конкретного человека, творческой личности, создавшей текст: «Образ автора, изъятый из мира повествования как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового освещения, все же не перестает мыслиться и присутствовать в художественном произведении, в его стиле», - пишет ученый [Виноградов, 1980, с. 29].

Некоторые особенности образа автора дают нам средство для стилистического анализа текста. Это качества и особенности стиля художественного произведения, использование выразительных средств речи, формы словесного изображения, приемы композиционного строения словесных рядов, оценочность языковых средств, переходы от одного к другому стилю изложения [Виноградов, 1980, с. 29].

Образ автора складывается из основных черт творчества писателя как формы художественной деятельности приемами своей организации. Иногда в нем воплощаются биографические элементы, творчески преобразованные художественным мышлением писателя [Виноградов, 1971, с. 30]. В основе образа автора лежат такие категории, как: «основные черты творчества», «творческая личность художника», «форма творчества» и др., это обобщенный образ творчества, творческое начало личности.

Таким образом, образ автора тесно связан с личностью писателя, хотя и не равнозначен биографическому эквиваленту. Скорее это художественно обработанная биография, и ее элементы вполне могут отразиться в образе автора художественного произведения.

Учение В. В. Виноградова, продолжено в трудах В. В. Одинцова [Одинцов, 2010, с. 52], который предложил классификацию различных форм субъективации. Они могут быть разделены на две группы: конструктивные

формы (представление, изображение и монтаж) и речевые (формы прямой, несобственно – прямой и внутренней речи).

Область субъективированного повествования мы пытались рассмотреть в понимании Б. А. Успенского, который внутреннюю речь сопоставляет с психолингвистической теорией внутренней и интериоризованной речи [Успенский, 1970, с. 173-178].

Роль лирических отступлений при создании субъективации в гоголевской поэме «Мертвые души» рассмотрена в работе Н. А. Кожевниковой. Впервые понятие «языковая личность» представлено в работах Ю. Н. Караулова, проявляющаяся как многоаспектный феномен в самых разных ситуациях и соответствующих формах идентичности: физическое, интеллектуальное, эмоциональное и так далее. Интересно, что в филологической науке появился термин «литературная личность», ставший литературоведческой проекцией основных идей ученого. Н. В. Баландина также рассматривала приемы субъективации повествования.

Субъективация повествования выступает как главный принцип организации текста, ведущее правило при построении текста. В. В. Одинцов признает композиционную роль субъективации, отражающуюся в конструктивных формах представления, изображения и монтажа. Взаимодействие и развитие приемов субъективации изучал А. И. Горшков, Г. Д. Ахметова рассмотрела субъективацию в контексте языковой композиции.

Большинство современных филологов рассматривает явление субъективации в контексте теорий научного антропоморфизма, особенно актуальной ставшей на рубеже двух тысячелетий. Выдающийся гуманист, философ и филолог XX века М. М. Бахтин утверждал, что к проблеме образа автора можно подходить не только с позиций литературоведения или языкознания, но и с позиций общей теории искусств, философии и эстетики. В рамках филологической науки – стилистики в трактовке образа автора мы будем придерживаться филологической концепции В. В. Виноградова.

Таким образом, образ автора – это образно-эмоциональное воплощение в литературном произведении авторской оценочной точки зрения на изображаемую реальность. Естественно, авторское отношение выражается посредством использования определенных лингвостилистических средств языка, являющих собой по совокупности феномен субъективации.

1. 4. Субъективация как процесс в научном дискурсе

Сущность нашей работы состоит в том, чтобы исследовать проблему субъективации на языковом материале, представленном в повести Чингиза Айтматова «Белый пароход». Но прежде всего нам необходимо определиться с ключевым термином, рассмотрев его в контексте тех научных парадигм, которые стали логическим продолжением основных научных идей академика В. В. Виноградова.

Для нас субъективация текста лежит в плоскости научных разработок, связанных со стилистикой текста в узком смысле, а в широком значении – с основными положениями антропоцентрической научной концепции. Эта научная и культурологическая парадигма возникла на рубеже XX и XXI веков.

В последнее время сильно выросло внимание научной общественности к антропоцентризму в лингвистике. Оно и понятно, поскольку человек является ключевым концептом в языковой картине мира, представляя собой феноменологическую основу всех лингвистических универсалий. Вся деятельность человека связана с языком, все виды деятельности сопровождаются речевыми актами в устной, письменной, паралингвистической или экстравербальной формах.

Понятие «языковая личность» [Горшков, 2002, с. 37] воплощается в новой когнитивной парадигме, и эти явления можно наблюдать практически во всех современных лингвистических научных работах. В языке, как основном средстве человеческого общения, отражаются практически все сферы человеческого бытия, поэтому необходимо такое восприятие и интерпретацию переносить и на все текстовое пространство, которое

представлено в художественном произведении в общем числе всех письменных проявлений человеческой речи.

Итак, в связи с вышеизложенным можно сказать, что антропоцентром языковой картины текста, как зеркального отражения языковой картины мира, является персонаж, литературный герой, художественный образ. Через призму его индивидуального человеческого сознания представляется читателям вся реальность текста, которая закономерно отражается в языке этого произведения.

С позиции универсалий в виде нарративов, используемых в тексте любого художественного произведения, «человекоцентричную» природу характерных типов рассматривает Е. А. Попова. Здесь имеется в виду, что в основе исследования любой научной проблемы, связанной с самыми разными уровнями текста произведения, в центре внимания ставится проекция на человека как центральную фигуру научного рассмотрения.

В то же время текст художественного произведения идентифицировал как «полистилистическую модель мира» Ю. С. Лазебник. Он считал, что сознание литературного героя, отраженное в языке, получает непосредственное выражение в общей структуре словесных рядов, из которых строится повествовательный текст.

Необходимо заметить, что это языковое сознание героев перекликается с литературоведческим понятием психологизма, сразу отмечаемым в тексте художественного произведения. Такую литературоведческую интерпретацию несобственно-прямой речи анализирует в своей диссертационной работе А. Б. Есин.

Итак, вышеобозначенная научная проблема, связанная с субъективацией в общем контексте антропоцентризма, освещается в современной филологической науке в двух основных аспектах: лингвистическом и литературоведческом. Нас интересует лингвистический подход, в котором явственно просматриваются два основных вектора:

стилистика текста и лингвистика текста, поэтому необходимо развести их в разные стороны, четко обозначив границы каждого аспекта.

Стилистика и лингвистика исследуют сам феномен текста как языковой материал. Если лингвистика текста однозначно берет за исследовательскую единицу текст, то понимает его как элемент высшего уровня в научной иерархии и подразумевается под этим понятием сверхфразовое единство, микротекст, прозаическая строфа, сложное синтаксическое целое или субтекст. Стилистика текста в современной филологической науке понимается как иной подход к тексту, когда текст воспринимается как явление языкового употребления сложной внутренней структуры в неразрывной связи, как его неязыкового содержания, так и его выражения посредством языковых единиц [Горшков, 2002, с. 36-38]. То есть стилистика текста включает в поле своего рассмотрения как паралингвистические, так и экстралингвистические категории. Такой научный подход к стилистике текста продвигали в своих научных работах И. Н. Аксенова, Н. А. Комина, И. П. Сусов, которые прямо указывают коммуникативные и прагматические параметры развития данной научной парадигмы в имеющемся языковом контексте, которые дополняют стилистику текста [Смирнов, 1998, с. 56].

Как важнейший вопрос стилистики текста, проблема субъективации повествования поднималась с семидесятых годов XX века в работах В. В. Виноградова, который писал о «субъективизированном», а не «субъективированном» повествовании, как обязательной основе для организации любого художественного текста как целого. Он считал, что невозможно «объяснить форму целого как выражение внутренней установки героя (даже в случае, когда автор выражает себя только лишь через героя), это к тому же обязательно вносит субъективный элемент в понимании этого героя [Болотнова, 2007, с. 62].

В дальнейшем развитии вопросов научной стилистики текста сыграли идеи работы В. В. Одинцова под названием «Стилистика текста», явившейся одной из самых значительных в идейном становлении стилистики текста.

Для понимания субъекта повествования ученый ввел понятие «субъективная сфера» в сферу изучения композиции текста [Одинцов, 2010, с. 50-51].

Эти научные идеи своего предшественника еще далее развил и на каком – то этапе обобщил теорию субъективации повествования другой ученый А. И. Горшков в книге под названием «Русская стилистика» [Горшков, 2011, с. 36-38]. Он писал о системе средств создания субъективации повествования и предложил обратить внимание не на содержание, а на форму текста. И если у В. В. Одинцова основными средствами создания субъективации служат словесные формы, то А. И. Горшков предлагает назвать их речевыми приемами, поскольку они на самом деле служат конструкции или композиции текста, в этом смысле действительно являясь элементами формы художественного произведения.

На сегодняшний день пока нет основательных хрестоматийных работ, посвященных субъективации повествования, поэтому автор диссертации обращает внимание на научные работы, где содержится анализ отдельных научных вопросов, так или иначе касающихся этого объективного явления – субъективации повествования в текстах современной литературы. Это довольно интересные в своем изложении научные труды Г. Д. Ахметовой, Н. Б. Баландиной, Н. А. Кожевникова, Е. И. Папавы, Э. Н. Полякова и др.

Другие ученые, такие, как: О. А. Нечаева, Е. Н. Корпусова – изучают и дают весомые аргументы, касающиеся проблемы повествователя или наблюдателя в художественном тексте, В. М. Хамаганова исследует проблему говорящего в общей структуре речевых типов, Н. А. Николина рассматривает в повествовательной организации ее субъектный тип.

Обобщая вышеизложенные концепции, хотелось бы сделать упор на том, что явление субъективации мы будем рассматривать как ведущий принцип организации текста, где наблюдается смещение авторской позиции в повествовании на позицию героя или персонажа, делается упор на его точку зрения, а его взгляды и идеи становятся главными в описываемых событиях и явлениях [Николина, 2011, с. 38].

Нужно особо отметить, что выше обозначенное явление характерно для всех текстов, придавая повествованию многомерный и многоплановый характер, организует языковую композицию произведения, обусловленную наличием самых разных точек зрения в общей повествовательной ткани любого произведения художественной литературы.

Активные процессы, выраженные в субъективации текста, происходят особенно активно в современном русском языке, которые отмечают в своих исследованиях ряд ученых-лингвистов. Н. С. Валгина, изучая активные процессы, замеченные ею в современном русском языке, отмечает различные виды изменений в произношении слов и ударений в них, преобразования на лексическом и фразеологическом, словообразовательном и морфологическом уровнях текста, явления переосмысления в синтаксисе поэтической речи [Валгина, 2000, с. 303].

В языке современной художественной прозы происходят такие активные процессы, которые сразу же отражаются в литературных текстах. Из них наиболее продуктивны преобразования на стилистическом уровне, которые выражаются в том, что лексика стилистически нейтрализуется, идет перераспределение стилей в системе лексических средств и повышается общая метафоричность лексической системы.

В качестве принципа организации художественного текста проявленная субъективация повествования представлена в виде обобщения основных результатов исследовательских работ в области субъективированного типа повествовательной речи, а также определения роли в тексте художественного произведения. Важно выявить соотношение разного рода проблем стилистики и лингвистики текста, отметить наиболее значимые различия в основных подходах этих научных дисциплин к главному общему объекту исследования – тексту литературного произведения.

Для лингвистического взгляда характерен структурный подход в анализе языковых единиц, а стилистический подход основывается на

динамическом подходе, то есть на категории совсем другого уровня, несмотря на общность исследуемого объекта.

Соответственно, и принципы изучения текста в этих научных подходах существенно различаются как в предмете исследования, так и в аспектах изучения композиции построения художественного текста. В лингвистике текста важна языковая структура текста, начиная с фонетического до стилистического уровней, а в стилистике текста проблема языковой композиции становится центральным стержнем.

Основные функционально-смысловые типы речи в виде описания, повествования и рассуждения, рассматриваются в связи с композиционным строением текста в научно-лингвистической работе О. А. Нечаевой, которые представлены как текстовые регистры в научной классификации Г. А. Золотовой.

Другие ученые также выделяют в рамках сложного синтаксического целого теорию повествователя или наблюдателя [Одинцов, 2010, с. 52]. Ими цитата рассмотрена как отдельное явление, имеющее отношение к отграничению, или автосемантии отрезка текста [Гальперин, 1981, с. 81], что противоречит взглядам на целостное единство текста. Именно в этом четко виден структурный подход лингвистики текста на свой объект, поскольку он рассматривается с позиции трехуровневой информативности и затем соответствующего членения общей темы текста на отдельные подтемы.

Если дальше продолжать выделять особенности в различиях научных подходов лингвистики текста и стилистики текста, то можно увидеть на уровне конкретных различий этих направлений научного изучения текста. В лингвистике текста образ автора определен как обязательная текстовая категория, который выявляется в рамках или пределами целого произведения.

Если говорить о стилистике текста, то изучая стилистические преобразования на уровне общей системы языка произведения, она как раз в

этом аспекте отражает свою сильную позицию, выраженную в возможности дать общую картину языка текста.

Таким образом, эти два научных направления лингвистики и стилистики текста изучают текст художественного произведения в разных точках видения, обеспечивая разносторонность исследования, взаимно дополняя друг друга.

Научный интерес нашего исследования представляет понятие субъективации как конкретное проявление языковой композиции в тексте произведения художественной литературы, ведь любое движение или смена точек видения определяет изменения в композиции текста. В связи с этим, необходимо отметить ряд научных работ, в которых исследуются композиция языковых единиц при построении художественной формы. К примеру, это работы о «словесных массах» В. М. Жирмунского или труды о «словесных рядах» В. В. Виноградова, в которых впервые говорится о словесной композиции текста, основанной на движении лексических языковых единиц в общем пространстве текста, которые пребывают в состоянии сложного взаимодействия.

Эта неразрывная взаимосвязь словесных рядов, складывающихся в субъективированное повествование, образует уровень композиции языка текста. Впервые упомянул о языковой композиции А. И. Горшков, связав воедино проблемы субъективации повествования и проблемы точек видения. Одной из самых значительных работ в изучении языковой композиции следует считать работы Г. Д. Ахметовой о движении и развитии данного языкового феномена. Она пишет о разновидностях и типах языковой композиции, дав их классификацию по типам и подробно рассмотрев соотношение языковой композиции и общей архитектоники текста, включающей внешнюю и внутреннюю организационные структуры всего текстового материала.

Итак, субъективация повествования, организуя языковую композицию текста, становится ее обязательным компонентом. Сама динамика образа

предстает как процесс развития образа, а точка видения становится средством создания текстовой образности. Субъективация как организующее движение и смену точек видения явление способствует развитию образа.

Выводы по первой главе

В первой главе нашей магистерской работы мы проанализировали и рассмотрели явления, идеи и проблемы повести «Белый пароход» Чингиза Айтматова. Идея этого произведения заключена в показе извечной борьбы добра и зла. Чингиз Торекулович Айтматов остался верен своей писательской судьбе: его кредо стала привычка говорить беспощадную правду. Он всегда был уверен, что надо беречь и охранять добро, если оно будет бороться и защищаться, то может победить творящееся зло. Для начала надо понять, что есть истинные ценности, а затем – все силы отдавать защите этих императивов: добро и справедливость, чистота и смелость, героизм и честность, жизнь и правда.

Мы изучили понятие «образа автора» в теории В.В. Виноградова где он дает такое определение: «Образ автора – это образно-эмоциональное воплощение в литературном произведении авторской оценочной точки зрения на изображаемую реальность».

Рассмотрев и проанализировав понятие субъективации в научных работах ученых, мы можем выделить два научных подхода: лингвистики текста и стилистики текста.

Итак, субъективация повествования, организуя языковую композицию текста, становится ее обязательным компонентом. Сама динамика образа предстает как процесс развития образа, а точка видения становится средством создания текстовой образности.

Глава 2. Лингвистические приемы субъективации образа автора в повести Ч. Айтматова «Белый пароход»

2.1. Основные приемы субъективации в речи и структуре повести

В этой главе мы попытаемся практически рассмотреть все приемы субъективации на материале повести Чингиза Айтматова «Белый пароход», текст которой он не раз переделывал в течение своей жизни. Первый вариант был написан в 1970 году, но текст претерпел несколько редакций, связанных с объективными и субъективными причинами. Мы для анализа взяли вариант, представленный в открытом источнике, в пространстве интернет-ресурсов на портале «OCR: <http://textshare.da.ru>», взятое из книги «Ч. Айтматов. Собрание сочинений, т. 2. - М., Молодая гвардия, 1983, с. 6-114». Но прежде, чем рассматривать типы приемов субъективации этого текста, коснемся ее основных теоретических принципов.

Как было сказано в первой главе, «авторское» повествование рассматривается чаще всего как объективное или объективированное. Это название обычно применяется в отношении авторского повествования не потому, что оно таковым является в реальности, а потому что конкретный повествующий о событиях или явлениях человеческий субъект четко не обозначен. Когда же повествовательная роль передается рассказчику, появляется такой субъект, а повествование в тексте становится субъективированным.

А также субъективируется повествование в случаях, если повествовательную функцию выполняют какие-либо персонажи произведения, то есть появляется рассказчик. Иногда в рамках и авторского повествования возникает субъективация, если автор сходит с бессубъектной позиции, находясь над изображаемой реальностью и перемещается в сферу сознания какого-нибудь своего персонажа, потом вновь возвращается в бессубъектную или «персонажную» позицию и так далее. Само смещение этих точек видения и предстает как процесс субъективацию, а соотношение

объективного и субъективного начал в повествовании автора зависит от целого ряда факторов:

- вид, жанр и род художественного произведения,
- замысел творческого текста,
- индивидуально-творческая манера писательства,
- литературное направление, в которое причислен писатель,
- особенности изображаемых сцен и картин и другие [Новиков 2007, с. 59].

Особо следует отметить, что читательское восприятие сложено так, что субъективированному повествованию оказывается большее доверие, оно вызывает больше веры и убедительности, нежели авторское, объективированное повествовательное начало.

Иногда бывает так, что субъективация авторского повествования может быть едва заметной и выражается в наличии только отдельных слов-сигналов или же в значении и расположении некоторых слов каких-то отрезков общей композиции текста. Таким образом, перемещение точек видения в сферу сознания отдельного персонажа и сферу сознания изображаемой среды вполне возможна.

В повести Чингиза Айтматова так и происходит, автор нас ведет по всей повести, рассказывая о жителях лесного кордона, временами вживаясь вместе с читателем в пространство древнего сказания, то обращаясь к главному герою – мальчику на «ты», то обращаясь через его «детскую совесть» к читательскому сознанию, который в финале повести звучит как набат, призывающий к охране и вниманию беззащитного детства.

Вообще субъективация повествования осуществляется с помощью многообразных способов и приемов языкового выражения. Не имея четкой классификации, приемы субъективации очевидны, ясны и известны:

- изображение чужой речи и чужого слова,
- использование прямой речи и диалога,
- монтажные и изобразительные формы речи,

- несобственно-прямая и внутренняя речь.

Все приемы четко можно разделить на композиционные (перемещение точек видения) и словесные (ориентация на изображение чужого слова). Между ними, тем не менее, нет и никогда не бывает резко очерченной границы, поскольку они предполагают и обуславливают друг друга. Словесные единицы неизбежно служат композиции произведения, а все композиционные элементы обязательно выражаются словами.

К одному из основных **словесных** приемов субъективации относят **прямую речь**, как наиболее ярко выраженному способу субъективации. Графически это показано употреблением тире, нового абзаца или кавычек. Намеренно передавая речь в повествовании герою или персонажу, автор подчеркнуто показывает, что это не его собственные мысли. Это прием субъективации изложения, а не авторской речи, и это четко видно при изображении разговора.

К примеру, в повести «Белый пароход», передавая слово своим героям, будь это сам мальчик или автор-рассказчик, старик Момун или начальник лесного кордона Орозкул, шофер Кулубек или тетка Бекей, соседи Гульджамал или Сейдахмат, учительница школы или неродная мальчику бабушка, Рябая Хромая старуха или Рогатая мать-олениха, продавец автолавки или пьяный гость Кокетай, писатель четко обозначает характер каждого персонажа. У каждого героя есть своя манера разговора, свой набор слов, круг жизненных интересов, что находит выражение в произносимых ими словах. Для создания реалистичности прозаических произведений совершенно необходимо следовать основному правилу их создания – различать, то есть дифференцировать их язык.

Прямая речь, даже насыщенная характерологическими элементами, наиболее приближенная к реальным образцам, все равно объективно остается плодом воображения, результатом созидания конкретного автора. Прямая речь как словесный прием создания субъективации повествования, никогда не может быть натуралистической языковой копией изображаемой среды.

Этого не допускают ни художественная целостность произведения, ни соприкосновение языка персонажей с языком автора.

Посмотрим, как это работает в повести «Белый пароход». Речь мальчика сведена к минимуму, это разговоры с дедом Момуну, продавцом автолавки, шофером Кулубеком и пара-тройка фраз с остальными персонажами повести. Все это характеризует главного героя как молчаливого, в силу обстоятельств имеющего мало контактов, брошенного собственными родителями ребенка.

Первая его фраза - это крик при виде автолавки: *«Приехала! Машина-магазин приехала!»*, после которой женщины заповедника забегали, всполошились. Далее после всей шумихи возле автолавки, когда скучающий шофер пытается с ним заговорить, он отвечает: *«Нет, дядя, денег нет»*, *«Нет, дядя»*. А когда тот расспрашивает о родителях и деде, он или отмалчивается или отвечает немногословно *«Да»*, *«Не знаю»*.

Дальше он бежит похвастаться все только что купленным портфелем, и на вопрос застигнутого врасплох Сейдахмата о том, что случилось, отвечает также отрывисто и немногословно: *«Нет. У меня портфель. Вот. Дед купил. Я в школу пойду»*. Даже перед нелюбимым зятем он на радостях закричал: *«Дядя Орозкул, у меня портфель! Я пойду в школу. Вот у меня портфель»*, чем его изрядно испугал и расстроил тем, что тот опять стал переживать о том, не имеет детей и свою злобу сорвал на несчастной жене.

Не зря характеризуя его, автор показывает его жестокость, эгоизм и бессердечность, он вкладывает в его уста такие слова: *«- Эй ты! – грозно крикнул он Момуну. - Куда ведешь коня? А ну, поставь на место. Без тебя вывезем. И не смей трогать. Ты теперь здесь никто. Я тебя увольняю с кордона. Убирайся куда хочешь»*.

А вот каков Орозкул в отношении к жене: *«Ты мне не жена, я тебе не муж. Иди. Чтобы ноги твоей в доме не было. Иди, пока не поздно»*. Стоит ли удивляться, что в такое несчастной супружеской семье нет своих детей,

если муж пьет, избивает жену и издевается над ее родителями и другими обитателями заповедника.

Интересна фигура бабки, по-своему несчастной и взаимно не любимой мальчиком. Она все время ругает и поучает старика: *«Ишь ты! Да кто ты сам? Дочери твои беспутные, так, думаешь, внука выучить на начальника, что ли? Жди! Было бы из-за кого на рожон лезть. Да еще на Алабаша вскочил и помчался. Гляди какой! Знал бы свое место, помнил бы, с кем ты связываешься... Он тебе шею свернет, как курице. С каких это пор ты стал перечить людям? С каких это пор стал героем? А дочь свою и не думай приводить к нам. На порог не пущу...»*

А речь деда Момуна, немногословного, безропотного, трудолюбивого и безвольного старика также для него характерна: *«Ты смотри, - сказал дед внуку, - если меня будут ругать, ты не бойся и не слушай всякие там разговоры. Тебя это не касается. Твое дело в школу ходить».*

Речь полюбившегося мальчику шофера Кулубека также вызывает к нему симпатию читателей своим позитивным настроением: *«А я всю жизнь братьев и сестер носил, - похвалился Кулубек. - Я ведь старший, а нас было шестеро, мать на работе в поле, отец тоже. А теперь у сестер уж дети. Вернулся из армии, холостой, на работу еще не поступал. А сестренка - та, что старшая, - "Приезжай, - говорит, - к нам, живи, у нас, ты так хорошо нянчишь детей". - "Ну, нет, - говорю ей, - хватит! Я теперь своих буду носить...».* Не зря только о его защите мечтает мальчик, увидев, что старый дед не смог противостоять злу и сам предал Рогатую мать-олениху.

Для создания реалистической картины писатель использует также **несобственно-прямую речь**, которая считается одним из основных словесных приемов субъективации, поскольку в нее входят, помимо авторского повествования, слова и выражения, характерные какому-либо из персонажей произведения:

Изображая старика Момуна, автор показывает его как бы со стороны жителя этого села: *«Были у Момуна свои беды и горести, от которых он*

страдал, от которых он плакал по ночам. Посторонние об этом почти ничего не знали. А свои люди знали».

А вот авторская характеристика, данная деду Момуну, но как будто бы со стороны мальчика: *«Деда ему не прогнать. Кто будет тогда работать? Попробуй без деда! В лесу работы много, особенно осенью».* Очень часто автор смотрит на многие вещи в повести глазами мальчика, поэтому все герои повести выстраиваются автором вокруг мальчика именно по принципу: хорошие и плохие, в зависимости от их отношения к нему.

Следующим словесным приемом субъективации повествования служит **внутренняя речь**. Конечно, больше всего в повести моментов, когда мальчик разговаривает или с мнимым отцом, плавающим на белом пароходе, или с камнями, имеющими прозвища «Танк», «Волк», «Седло», «Верблюд», или со своим портфелем: *«Так он возвращался домой. Ему очень понравилось разговаривать с портфелем. Он собирался продолжить этот разговор, хотел рассказать о себе, чего еще не знал портфель. Но ему помешали».*

Характеризует жестокого Орозкула его внутренняя речь, когда он злорадствует по поводу того, что безропотный тесть обратно приполз к нему ради своей несчастной дочери: *«Так-то, - ехидно посмеивался Орозкул про себя. - Приполз, упал мне в ноги. Ух, нет у меня большей власти, не таких бы крутил в бараний рог! Не таких заставил бы ползать в пыли. Дали бы мне хотя бы колхоз или совхоз. Я бы уж порядок навел. Распустили народ...»*

А вот внутренняя речь мальчика, мечтающего о дружной семье, в которой все были бы рады друг другу: *"Вот был бы у меня такой брат! - мечтал он. - Я бы никого не боялся. Попробовал бы Орозкул накричать на деда или тронуть кого, сразу притих бы, если б Кулубек глянул на него построже"*. Иногда внутреннюю речь относят к внутреннему монологу (А. И. Горшков), соответственно, это уже прямая речь, которую слышит только сам герой, автор и читатели.

Внутреннюю речь относил к несобственно-прямой речи М. М. Бахтин в работе «Слово о романе», считая, что это вторжение в систему синтаксиса

речи автора экспрессивных элементов чужой речи в виде вопросов, восклицаний, оборотов, междометий, многоточий и т. д., распространенная в разных жанрах прозаического повествования.

Другую группу способов создания субъективации образуют **композиционные**, куда входят приемы представления, изображения и монтажа [Горшков 2002, с 36]. Прием **представления** заключается в том, что различные явления, процессы, факты и предметы изображаются такими, какими представляются тому, кто их презентует, а не такими, какими они на самом деле являются, потому что у каждого человека как субъекта объективно имеется своя собственная точка видения, зрения и позиция. Причем общая тенденция процесса в приемах представления движется от неизвестного к известному.

Существуют два главных способа первоначального представления о неизвестном: 1) Употребляются неопределенные местоимения и другие слова неопределенного значения (кто-то, что-то, некто, нечто, фигура, предмет и др.) и 2) каким-то необычным, неожиданным изображением объекта наблюдения или повествования, а также употреблением вводных слов, указывающих на неуверенность, предположение (видимо, вероятно, может быть и др.), и безличных предложений (казалось, предполагалось, представляясь и т.д.), или же какой-то оценочности, остражнения (В. Б. Шкловский), выражающее отношение автора и/или персонажа.

Если попытаться найти примеры на материале текста повести «Белый пароход», то их можно назвать огромное множество. Вот только несколько с первых страниц повести: *«Черный дерматиновый портфель с блестящим металлическим замочком-защелкой, проскальзывающей под скобу. С накладным кармашком для мелочей. Словом, необыкновенный самый обыкновенный школьный портфель», «Если бы не эта запруда, кто знает, может быть, мальчика давно уже не было бы в живых», «А случись, кто знает, - бабка, может, и вправду не кинулась бы спасать», «Может быть, не он, а сама бабка чужая?», «Но самый любимый камень - это "Танк",*

несокрушимая глыба у самой реки на подмытом берегу». Эта экспрессивность захватывает читателя с первых строк и на этом эмоциональном подъеме подводит к самому концу повести, которое воспринимается как реквием, клятва-обещание помнить о мальчике, решившем стать рыбой и уплыть к своей сказке о Белом пароходе.

Приемы **изображения** не менее важны в тексте повести и служат субъективации повествования. Изобразительные приемы сходны с приемами представления и характеризуются тем, что применяются художественные средства изобразительности. В тексте повести «Белый пароход» это сцены изображения голубой глади озера Иссык-куль, куда величественно вливается белый пароход, это сцены показа мира мальчика, его друзья - каменные глыбы, его новенький школьный портфель, это портретные характеристики каждого персонажа, весь ход повествования, который дан глазами мальчика.

Вот изображение мира мальчика с точки зрения его же осмысления: *«Один, без друзей, мальчишка жил в кругу тех нехитрых вещей, которые его обступали, и разве лишь автолавка могла заставить его позабыть обо всем и стремглав бежать к ней. Что уж там говорить, автолавка - это тебе не камни и не травы какие-то. Чего там только нет, в автолавке!».*

Или же восприятие мальчиком деда Момуна – единственного из родных людей, который его беззаветно любит своего внука: *«И тот почувствовал, как вдруг сильно сдавило горло, и остро ощутил худобу деда, привычный запах его одежды. Сухим сеном и потом работающего человека пахло от него. Верный, надежный, родной, быть может, единственный на свете человек, который души в мальчике не чаял, был таким вот простецким, чудаковатым стариком, которого умники прозвали Расторопным Момуном... Ну и что же? Какой ни есть, а хорошо, что все-таки есть свой дед».*

Наибольший интерес представляют **монтажные** приемы создания субъективации. Они строятся в соответствии с точкой видения персонажа и обязательно в процессе движения. Поскольку это может выглядеть в качестве

смены кадров и планов изображения: малый, средний, крупный, общий, как в кино. Потому и неудивительно, что все произведения Ч. Т. Айтматова настолько кинематографичны, почти все они экранизированы, а сам он даже какое-то время возглавлял Союз кинематографистов Киргизии.

Материал повести «Белый пароход» представлен как монтаж всех этих планов и приемов изображения глухого лесного кордона и изображения небольшого числа персонажей, которые расположены вокруг мальчика, безотносительно того, какую роль в его судьбе они сыграли.

Недаром начинается повесть с его появлением и завершается произведение его исчезновением, а восприятие окружающего мира передано через такую деталь, как бинокль: *«С макушки Караульной горы открывался вид во все стороны. Лежа на животе, мальчик примерял бинокль к глазам. Это был сильный полевой бинокль. Когда-то им премировали деда за долгую службу на кордоне. Старик не любил возиться с биноклем: "У меня свои глаза не хуже". Зато внук его полюбил. В этот раз он пришел на гору с биноклем и с портфелем. Вначале предметы прыгали, смещались в круглом оконце, затем вдруг обретали четкость и неподвижность».*

Субъективация образа автора характерна для повествовательной прозы вообще, а в пределах небольшого текста повести могут употребляться самые разные словесные приемы и способы композиции. Все эти приемы субъективации встречаются в авторском повествовании и в повествовании рассказчика, усиливая исходную субъективированность. Можно выделить приемы в повествовании рассказчика рассказывается о прошлом, а субъективация усиливается сменой точек видения героя(-ев).

Все эти композиционные построения можно рассматривать и как прямую речь, но графическое оформление подсказывает их трактовку как несобственно-прямой речи. Очень достоверно в повествовании рассказчика смотрятся монтажные примем, как характерные для непосредственного наблюдателя или рассказчика.

Это может проявляться в приближении образа рассказчика к образу автора. Открытая объективация идет тогда, когда повествование передается автору или другому рассказчику, более приближенному к автору. Перемещение точки зрения происходит при смене рассказчика, когда повествование ведется от имени мальчика или других персонажей повести. Образ автора возникает тогда, когда необходима общая точка зрения, взгляд со стороны. Способы выражения образа автора различны на лексическом уровне это достигается за счет использования просторечных слов, фонетических вариантов; на синтаксическом уровне - при использовании присоединительных конструкций.

Основная часть повести представлена как рассказ мальчика и автора повести, то есть мы понимаем, что повествование идет с позиции рассказчиков. Но, образ рассказчиков представлен слабо, в основном проявляясь в самом начале основной части, когда рассказывается о событиях, предшествующих кульминационному моменту – когда Орозкул и все люди на кордоне убивают маралиху, а мальчик не смиряется с этим предательством своей первой сказки. Именно поэтому повесть имеет первоначальное название «После сказки», которое автор сменил на более оптимистичное «Белый пароход» не без рекомендаций критиков и первых читателей. Н второе название все же осталось в тексте и оттеняет своим значением главную суть повести.

На основе данного наблюдения, можно сделать вывод, что образ рассказчиков не подразумевает появление новых персонажей в повести. Это лишь авторский прием передачи информации. Автор использует прием монтажа, который строится в полном соответствии со взглядом персонажа и отражает позицию персонажа и его действия. Наблюдается при смене действий, если прием выражен глаголами, и при смене «картинок», если выражен существительными и другими самостоятельными частями речи.

Таким образом, выявленные приемы субъективации имеются в повести «Белый пароход» Ч. Айтматова наблюдаются традиционные элементы

повествования в употреблении словесных и композиционных приемов субъективации и выраженные явления этого процесса.

2.2. Имена собственные персонажей и географические названия

Закономерно, что у каждого художника словесности есть свои, излюбленные приемы создания образности и способы субъективации повествования, которых у других авторов мы даже можем не встретить. Как только в языке появляется новое слово, так сразу вокруг него возникают новые способы и приемы субъективации, элементы композиции. Достаточно вспомнить сделавшее знаменитым Чингиза Айтматова слово «манкурт», хотя оно и не было неологизмом, скорее, проявилось заново осмысленное значение у забытого слова.

К такому же приему субъективации принадлежат и географические названия и собственные имена. В повести достаточно много встречается географических названий: озеро Иссык-куль, Сан-ташский заповедник, Караульная гора, горы Кунгей, реки Аксай, Джелесай, Енисей и Сибирь: *«Автолавка, объезжая с товарами скотоводов в горах, заглядывала иной раз и к ним на лесной кордон, в Сан-Ташскую падь. Отсюда, от кордона, по ущельям и склонам поднимался в верховья заповедный горный лес. На кордоне всего три семьи»*.

Вот идет описание основного места действия, где разворачиваются события, происходящие в повести: *«Не очень просто было ездить по такой дороге. Дойдя до Караульной горы, она поднималась со dna теснины на откос и оттуда долго спускалась по крутому и голому склону ко дворам лесников. Караульная гора совсем рядом - летом почти каждый день мальчик бегал туда смотреть в бинокль на озеро»*.

Величественно лежит высокогорная жемчужина Кыргызстана – незамерзающее зимой озеро Иссык-куль (что буквально значит «горячее озеро»), с двух сторон окруженное горными перевалами Кунгей и Тескей, что значит «солнечная и теневая стороны» зеркала горного озера: *«И горы еще поменьше, в той стороне, где озеро, - просто голые*

каменистые увалы... И на самом дальнем краю земли, куда только достигал взор, за песчаной прибрежной полосой густо синела выпуклая кривизна озера. То был Иссык-Куль. Там вода и небо соприкасались. И дальше ничего не было. Озеро лежало неподвижно, сияющее и пустынное. Лишь чуть заметно шевелилась у берега белая пена прибоя».

В четвертой части повести встречается первое упоминание о реке Енисей, где когда-то жили кыргызские племена: «Случилось это давно. В давние-предавние времена, когда лесов на земле было больше, чем травы, а воды в наших краях было больше, чем суши, жило одно кыргызское племя на берегу большой и холодной реки. Энесай называлась та река. Протекает она далеко отсюда, в Сибири. На коне туда три года и три месяца скакать. Теперь эта река зовется Енисей, а в ту пору она называлась Энесай».

Само слово «Энесай» появилось как результат слияния двух слов «Эне» и «сай», что означает «мать, родительница» и «река, русло». Река кормила всех у своих берегов, снабжала питьем для людей и скота, оберегала от вражеских племен. И протекает она в далекой Сибири, название которой тоже происходит от слова «Шыбыр», т.е. сильный, пронизывающий ветер, мощный ураган, который сметает все на своем пути, гонит стаи грозových туч и облаков по бескрайнему небу.

Можно видеть также использование такого приема субъективации, как собственные имена: «Женщин было всего три: бабка, тетка Бекей - сестра его матери, жена самого главного человека на кордоне, объездчика Орозкула, - и жена подсобного рабочего Сейдахмата - молодая Гульджамал со своей девочкой на руках».

Имена у персонажей Айтматова поистине говорящие. Имя дочери старика, бездетной Бекей созвучно словам: «бей», «избей», «битый», «без детей», «бедней» душой героя нет ее в тексте. Молча терпит она побои мужа-пьяницы, только безропотному отцу кричит в лицо, кляня за то, что породил ее. Автор говорит мысленными словами мальчика о его горькой судьбе: «... Редко когда тетка Бекей бывает в добром настроении. Чаще - мрачная и

раздраженная - она не замечает своего племянника. Ей не до него. У нее свои беды. Бабка говорит: были бы у ней дети, совсем другой женщиной была бы она. И Орозкул, муж ее, тоже был бы другим человеком. Тогда и дед Момун был бы другим человеком, а не таким, какой он есть. Хотя у него были две дочери - тетка Бекей да еще мать мальчика, младшая дочь, - а все равно плохо, плохо, когда нет своих детей; еще хуже, когда у детей нет детей. Так говорит бабка».

Имя мужа ее «Орозкул» также созвучно слову «короз» (петух-драчун), «кул» означает «раб», «рабская, холопская душа». Он только и может плакать в подпитии по поводу бездетности и затем вымещать зло на безмолвных жене, тесте, подчиненных на кордоне и семилетнем мальчике. Его праздный образ жизни подчеркнут в сцене, когда хозяин автолавки интересуется тем, где он сейчас находится:

«- Э-э, да что с тобой толковать! – махнул рукой продавец. – Зря приехал. А Орозкул где?

- С утра еще подался, кажется, в Аксай. Дела у чабанов.

- Гостит, стало быть. – понимающе уточнил продавец».

Друзьями Орозкула являются колхозные работники типа Кокетая, которые за определенную мзду получают у лесного объездчика бревна из заповедного леса, хотя это и запрещено законом. Но Орозкул здесь сам себе хозяин, хотя и опасается инспекторов-ревизоров: «Человека этого звали Кокетай. То был дюжий черный мужик, колхозный счетовод с приозерья. С Орозкулом он давно вел дружбу. Лет двенадцать тому назад построил Кокетай себе дом. Орозкул помог лесом. Продал по дешевке кругляки на распилку досок. Потом мужик женил старшего сына, поставил и молодым дом. И тоже Орозкул снабдил его бревнами. Теперь Кокетай отделял младшего сына, и опять потребовалось лесу на стройку».

В сцене, когда автолавка приехала на лесной кордон, автор намеренно не называет имен ни мальчика, ни его беспутных родителей, ни имени продавца автомагазина. Этим приемом автор хочет сказать, что такая

проблема как социальные сироты – достаточно типична, поэтому и нет смысла индивидуализировать этих персонажей:

«- Ты чей будешь? – снова стал спрашивать продавец. – Старика Момуна, что ли?»

Мальчик кивнул в ответ.

- Внуком ему доводишься?

- Да. – Мальчик опять кивнул.

- А мать где?

Мальчик ничего не сказал. Ему не хотелось об этом говорить.

- Совсем она не подает о себе вестей, твоя мать. Не знаешь сам, что ли?

- Не знаю.

- А отец? Тоже не знаешь?

Мальчик молчал».

Но центральным образом повести, кроме мальчика, является старик «Момун», что значит «тихий», «покладистый» или «расторопный»: *«Старика Момуна, которого многомудрые люди прозвали Расторопным Момуном, знали все в округе, и он знал всех. Прозвище такое Момун заслужил неизменной приветливостью ко всем, кого он хоть мало-мальски знал, своей готовностью всегда что-то сделать для любого, любому услужить. И однако усердие его никем не ценилось, как не ценилось бы золото, если бы вдруг его стали раздавать бесплатно».*

Автор сливается с голосом мальчика, когда с сожалением говорит о том, что не пользуется дед Момун уважением, которое характерно для людей его возраста, с ним все себя вели запросто, и его это не угнетало и не вызывало проблем: *«Все, что ни поручали Момуну, делал он быстро и легко, и главное – не отлынивал, как другие».* Много чего умел делать старик: скирды ставил, плотничал, шорничал, во время войны *«трудармейцам в Магнитогорске заводские стены клал, стахановцем величали. Вернулся, дома срубил на кордоне, лесом занимался».* На таких, как он, и мир еще стоит до сих пор!

Автор одним упоминанием российского города Магнитогорска, ставшего символом индустриализации, подчеркивает огромный трудовой стаж старика, который вытерпел в этой жизни все: и трудовую армию, и тыловые работы во время войны, и все умения настоящего джигита, которому, как известно и «семидесяти ремесел мало».

Другие жители лесного заповедника подсобный Сейдахмат – ленив и покладист, а жена его Гульджамал – молодуха с маленькой дочкой на руках – вынуждена тоже как-то тянуть ежедневную бытовую житуху: «А Сейдахмата Орозкул не прогонит, потому что Сейдахмат смирный. Ни во что не вмешивается, не спорит. Но хотя он парень смирный и здоровый, а ленивый, поспать любит. Потому и прибился в лесничество. Дед говорит: "Такие парни в совхозе машины гоняют, на тракторах пашут". А Сейдахмат на огороде своем картошку зарастил лебедой. Пришлось Гульджамал с ребенком на руках самой управляться с огородом. И с началом покоса Сейдахмат затянул. Позавчера дед заругался на него...».

Еще одно географическое название Джелесай, что значит «Паутина–река» указывает на то, что лесной кордон, где живут герои повести – действительно очень отдаленный, глухой уголок, показано в следующих словах, использованных в произведении:

«- Из-за этого и прибежал? – Сейдахмат хохотнул – Дед Момун такой, - повертел он пальцем возле виска, - и ты туда же! А ну, что за портфель? – Он пощелкал замочком, покрутил портфель в руках и вернул, насмешливо покачивая головой. – Постой, - воскликнул он, - в какую же школу ты пойдешь? Где она, твоя школа-то?

- Как в какую? В ферменскую.

- Это в Джелесай ходить? – подивился Сейдахмат. – Так туда через гору километров пять, не меньше.

- Дед сказал, что будет на лошади меня возить.

- Каждый день туда-сюда? Чудит старик. В пору ему самому в школу поступать. Посидит с тобой на парте, кончатся уроки – и назад! – Сейдахмат

покатывался со смеху. Очень ему смешно стало, когда представил себе, как дед Момун сидит с внуком за школьной партой».

Носителем сильной гуманистической позиции выступает в повести шофер Кулубек Чотбаев, не зря именно его образ изображен в последние минут жизни мальчика. А имя его означает «потомок», «последователь», он продолжает славный род бугу. Первая их встреча была такой:

«- Ты деда Момуна внук?

- Да.

- Я так и знал. Я ведь тоже бугунец. Да тут все ребята поехали бугинцы. За сеном катим. Теперешние бугинцы друг друга и не знают, поразбредились... Деду привет передай. Скажи, что видел Кулубека, сына Чотбая. Скажи, что вернулся Кулубек из армии и теперь шофером в совхозе. Ну, бывай! – И на прощание он подарил мальчику какой-то военный значок, очень занятный. На орден похожий».

В повести есть и сказочные персонажи: мальчик Чыпалак, батыр Кульче, Рябая Хромая Старуха и первоходец Бугубай. Чыпалак – находчивый мальчик, чье имя означает «мизинец», т.е. он мал да удал: «Обо всем этом я думаю, когда дед рассказывает мне сказки. Он долго рассказывает. Разные есть - смешные есть, особенно про мальчика с пальчик по имени Чыпалак, которого проглотил волк-жадюга на свою беду».

Другой персонаж взят из древней легенды о предводителе кыргызских племен, живших на Енисее – богатыре Кульче. Имя его значит «цветущий», «процветающий», «сильный», и время его правления было именно таким: «В тот день кыргызское племя на Энесае хоронило своего старого вождя. Много лет предводительствовал батыр кульче, во многие походы ходил, во многих сечах рубился. В боях уцелел, но настал час его смертный...».

Когда враги истребили кыргызское племя на Энесае, а два голодных и заблудившихся ребенка – девочка и мальчик - пришли к вождю вражеского стана, тот дает задание Рябой Хромой Старухе погубить найденышей: *«Посмотрите, кто перед вами! Эй, Рябая Хромая Старуха! – крикнул хан. И*

сказал ей, когда она выступила из толпы. – Уведи-ка их в тайгу и сделай так, чтобы на этом кончилось племя киргизское, чтобы в помине его не было, чтобы имя его забылось вовеки. Ступай, Рябая Хромая Старуха, сделай так, как я велю...». Молча повиновалась Рябая Хромая Старуха, взяла мальчика и девочку за руки и повела их прочь...».

Но вызволила из страшного плена несчастных детей не менее несчастное олениха, чьих младенцев погубили люди, свое материнское молоко ей некому давать и упросила Рябую Хромую старуху отдать их ей. Долгие месяцы скачет олениха и наконец прибывает в чудесную долину возле горячего озера Иссык-Куль. Здесь стали жить мальчик и девочка вместе со своей названной матерью-родительницей.

Но уже после того, как родила своего первенца зрелая женщина, выросшая из девочки, в браке с крепким мужчиной, выросшим из того мальчика-беглеца, им на помощь снова пришла Рогатая мать-олениха, неся в рогах колыбель: «Обрадовались мать и отец. Назвали первенца своего в честь Рогатой матери-оленихи - Бугубаем. Вырос Бугубай, взял красавицу из племени кипчаков, и стал умножаться род Бугу - род Рогатой матери-оленихи. Стал большим и сильным род бугинцев на Иссык-Куле. Чтили Рогатую мать-олениху бугинцы как святыню. На бугинских юртах над входом вышивался знак – рога марала, чтобы издали было видно, что юрта принадлежит роду Бугу».

Кроме людей, в повести есть имена собственные, в частности, имя маралихи «Рогатая мать-олениха», клички лошади Орозкула Алабаш и собаки Балтек. Автор таким словосочетанием из трех слов хочет подчеркнуть значимость этого благородного животного, которое когда-то в древности на Энесее, («матери-реке») спасло человеческий род, выживших в живых из всего кыргызского племени двух детей, которые положили начало возрождению рода «бугу», что значит «олень», «марал».

Долго скакала она, много гор, рек и долин пробежала, неся на рогах колыбель-бешик, и остановилась в прекрасной Прииссыкульской долине.

Животное свято верило в то, что потомки тех двух мальчика и девочки никогда не поднимут руку на свою спасительницу. Но дитя той Рогатой матери-оленихи жестоко ошиблось, потому что дед Момун сам губит животное по воле злого зятя. Который очень любит и холит свою лошадь: «Из-за деревьев выехал всадник на сером коне. Это был Орозкул. Он тоже возвращался домой. Серый конь Алабаш, на котором он никому, кроме себя, не разрешал ездить, был под выездным седлом с медными стременами, с нагрудным ремнем, со звякающими серебряными подвесками».

Само упоминание об украшениях конской упряжи говорит о том, с каким трепетом и благоговением относится к лошади хозяин. «Алабаш» означает «белоголовая», т.е. «отмеченная богом», из благородного рода. Образ собаки Балтека также является носителем смысла своей клички: «Он кликнул Балтека, страшно ленивого, лохматого пса. Орозкул все грозился пристрелить его - зачем, мол, держать такую собаку. Да дед все упрашивал повременить: надо, мол, завести овчарку, а Балтека увезти куда-нибудь и оставить. Балтеку дела не было ни до чего, - сытый спал, голодный вечно подлизывался к кому-нибудь, к своим и чужим без разбора, лишь бы кинули чего-нибудь. Вот такой он был, пес Балтек. Но иной раз от скуки бегал за машинами. Правда, недалеко... Ненадежная собака».

Слово «Балтек» близко по значению словам «балбес», «галтек» («катушка ниток»), «болтик», «бал» + «тек» («мед» = «тихо, хватит»). Иными словами, сам подбор этих слов, созвучных на русском и кыргызском языках, говорит о послушном, тихом и беззлобном нраве собаки.

Итак, существует достаточно много приемов субъективации. В частности, у Чингиза Айтматова в повести «Белый пароход» все имена героев и географические названия являются средством субъективации, помогающими постичь авторскую идею.

2.3. Фразеология и ее роль в языке повести

Отличительная черта всей современной лексикографии – синтез филологии и культуры в широком смысле слова. Значительная часть

культуры любого народа реализуется через его язык, а язык во всем его богатстве закрепляется, прежде всего, в художественном тексте. Фразеологические единицы или идиомы, - это отдельнооформленные единицы языка с полностью или частично переосмысленными значениями. У идиофразеоматизмов имеются как буквальные, так и переносные значения, причем буквальное значение носит терминологический характер, или является профессионализмом. У фразеологических единиц значения буквальные или фразеоматически связанные. Для всех типов характерна устойчивость.

Фразеологические единицы обладают: устойчивостью; свойствами словосочетания и предложения, которые встречаются в любом окружении и с одним и тем же значением, закрепляющимся за ними в момент их становления. Таким образом, под фразеологическими единицами понимается не однословная устойчивая структура, мотивированная на основе ситуации или более сложного синтаксического целого, обладающая значением отличным от значений составленных ее компонентов. Предпосылки теории фразеологии были заложены, как известно, в трудах А. А. Потебни, И. И. Срезневского, А. А. Шахматова, Ф. Ф. Фортунатова. Влияние на развитие фразеологии оказали идеи Ш. Балли (1855-1947). В западноевропейском и американском языкознании фразеология не выделяется в особый раздел лингвистики. Вопрос об изучении устойчивых сочетаний слов в специальном разделе языкознания - фразеологии – был поставлен в учебно-методической литературе в работах Е. Д. Поливанова, С. И. Абамова, Л. А. Булаховского. Изучение фразеологии стимулировалось лексикографической практикой, с одной стороны, с другой – работами В. В. Виноградова, в которых были поставлены вопросы об основных понятиях фразеологии, её объеме, задачах.

После публикации работ В. В. Виноградова фразеологизмы стали предметом всестороннего изучения. Фразеологизмы начинают исследовать с точки зрения их структуры, грамматических свойств, происхождения.

Большое количество работ посвящено изучению конкретного фразеологического материала. Среди исследователей, появившихся до 60-х годов, следует отметить работы А. И. Ларина, А. И. Ефимова, О. С. Ахмановой, С. И. Ожегова. В книге «О языке художественных произведений» (1954) А. И. Ефимовым впервые были сформулированы цели и задачи художественного текста, дана классификация фразеологизмов с точки зрения стилистической характеристики, а также очерчен круг вопросов, связанных с фразеологическим инноваторством как писателей, так и публицистов.

В лингводидактической науке сопоставительный анализ языковых единиц давно получил признание и по праву считается одним из самых актуальных. Пробуждение интереса к сопоставительным исследованиям в определенной мере связано с именем Е. Д. Поливанова. Одними из первых работ по теории фразеологии кыргызского языка является статья Ж. Ш. Шукурова «Кыргыз тилиндеги фразеологиялык айкалыштар жонундо», учебники Акматова Т. К., Мукабаев Ж. Азыркы кыргыз тили. Фонетика, лексика (Фрунзе: «Мектеп», 1978), Акматова Т. К., Омуралиева С. Кыргыз тили. Фонетика, лексика (Фрунзе: «Мектеп», 1978), Сапарбаева А. Кыргыз тилинин лексикологиясы жана фразеологиясы (Бишкек, 1997) и Русско-кыргызский фразеологический словарь (Фрунзе: «Мектеп», 1977) и многие другие.

Монографическая работа Ж. Осмоновой «Идиомы в кыргызском языке» практически положила начало теоретической разработке вопросов фразеологии, где впервые был очерчен круг проблем, относящихся к этой области языкознания. В кыргызском языкознании подход к объектам фразеологии является традиционным. Достойное место в тюркологии занимает раскрытие значений кыргызских фразеологизмов и их перевод на русский язык. Значительное место в тюркологических исследованиях занимают вопросы лексикографии и фразеологии.

В истории русской лексикографии фразеологизмы обычно включались в толковые словари и описывались в них. Также обстояло дело и в двуязычных словарях, как например, в «Кыргызско – русском» и «Русско – кыргызском» словарях К. К. Юдахина (1980) и другие, куда вошли и фразеологические единицы двух языков.

Кроме того, двуязычный сопоставительный анализ преследует еще одну важную цель: определить основные формы соотношения одной из наиболее многочисленных групп фразеологической системы русского языка и идентичных семантических групп в составе фразеологии кыргызского языка, выявить национальное своеобразие русской и кыргызской фразеологической системы.

Являясь единицей разноплановой, сложной по структурно-семантическим, генетическим, экспрессивно-образным, функциональным и другим признакам, фразеологизмы входят в самостоятельную фразеологическую систему. Фразеологической системе свойственны разного рода системные отношения: парадигматические и синтагматические.

Фразеологизмы могут быть объединены в парадигмы по признакам: нелингвистические, выделение тематических групп, которые называют:

а) абстрактные предметы и действия: краеугольный камень (основа чего-то), камень преткновения (помеха), ноль внимания, строить воздушные замки (мечтать), стоять на стороне (разделять образ мыслей), срывать цветы удовольствия (беспечно радоваться жизни);

б) конкретные предметы и действия: пушечное мясо (бессмысленное уничтожение), держать язык за зубами (молчать), был таков (скрылся), обвести вокруг пальца (обмануть);

в) собственно-лингвистические: однозначные, многозначный, омонимичные, синонимичные, омонимичные;

г) по лингвистическим признакам – книжные, разговорные, стилистически окрашенные.

Однозначными чаще всего бывают фразеологические сращения: собаку съесть, дело табак (плохо), диву даваться (удивляться).

Многозначных фразеологизмов много среди фразеологических единиц: Держать ухо востро – не доверять, быть осторожным; Задавать тон – быть примером, оказывать влияние на развитие, ход чего-либо.

Можно указать свободные сочетания слов и фразеологизмы: развязать узел, махнуть рукой, сесть в галошу, сесть на стул, сесть в лужу, точить лясы, точить нож, вешать нос, вешать пальто, чудесное время, убить время, втирать очки, белая бумага, белая ворона, бархатный сезон, бархатное пальто.

Анализ основных семантико – грамматических разрядов тематики достаточно полно проявляет указанную ориентацию фразеологической семантики. При этом выделяются группы фразеологических единиц, характеризующие темы:

– Социальное положение: «голубая кровь» – человек дворянского, аристократического происхождения, «Черная кость» – человек незнатного происхождения в дореволюционной России, также и в кыргызском языке: ак соок – кунары жок; кара тапан.

– Семейное положение или родственное отношение «соломенный вдовец» – мужчина, оставшийся временно без жены или не живший с ней; «старая дева» и «христова невеста» – женщина, не бывшая замужем; «карадалы» – женщина, не бывшая замужем;

– Социальное положение человека и его оценку, основанную на социально значимых качествах: человек влиятельный – «большая рука», всемогущий – «важная птица» в русском языке; «чонтогу калын», «чон муштум», «чириген бай» – в кыргызском языке; «птица низкого полета», мелкая сошка», «калиф на час» – чор таман, чонтогу тайкы, чон желке.

– Черты характера человека: хитрость, лицемерие – гусь лапчатый, волк в овечьей шкуре; робость – заячья душа; куу таким, суу журок; куу каптал, суу жукпас.

– Умственные способности: позитивные – светлая голова, «ходячая энциклопедия»; негативные – «дурья голова», «голова садовая», «козу каньгуу», «тишин чагуу», «жайдак тош».

– Внешние, физические качества и состояния человека: «коломенская верста», «каланча пожарная», «глухая тетеря», «слепая курица»; «мадыра баш», «кумурска бел», «кулагы жок».

Анализ фразеологических единиц в плане выделения параллелей необходим для решения практических вопросов лексикографического описания фразеологического материала. Установление фразеологических параллелей в разноструктурных языках осуществляется на основе факта межъязыковой соотносительности. Содержание двуязычной лексикографии, с нашей точки зрения, является описанием фразеологии одного языка при помощи другого языка.

Принадлежность фразеологических единиц к тому или иному типу соответствий находится в зависимости от количества и характера соотношения признаков их сходства и различия. Разноязычные фразеологические единицы, совпадающие по своему значению, образу, соотносимых по компонентному составу – межъязыковые фразеологические эквиваленты на основе которых выделяются фразеологические параллели.

В тексте повести «Белый пароход» Чингиза Айтматова мы можем встретить следующие группы фразеологизмов:

1) **Фразеологические сращения (идиомы):** «не боялся уронить себя в чьих-то глазах», «не было бы в живых», «сколько его ни корми», «глаза разбегались», «беду на свою голову сама кличешь», «просто от нечего делать», «сколько воды утекло», «неловкая пауза», «ухватился за эту идею», «разбирала дрема на жаре», «обижен судьбой», «жизнь пройдет без следа».

2) **Фразеологические единства:** «Об этом речь», «в заезжей автолавке», «жарким летом», «пыль клубилась следом», «тараторили все разом», «не подает о себе вестей», «и старый, и малый», «с утра до вечера»,

«держать копейку», «порылся в карманах», «покатывался со смеху», «нужный человек», «опустился на корточки».

3) **Фразеологические сочетания:** «тот год», «верные друзья», «стремглав бежать», «соблюдали очередь», «прикидываетесь бедняками», «Не так сел, не то сказал, не так ответил, не так улыбнулся», «неказистым видом», «деньгу копишь», «бог даст», «увесистая ладонь», «заплакать в голос», «пригоршнями хватал воду из реки».

Таким образом, делая выводы из этого параграфа, обязательно нужно сказать, что автором используются несколько групп фразеологизмов. Их роль состоит в том, что они своим наличием и разнообразием отражают явление субъективации образа автора.

2.4. Метафора и сравнение как приемы субъективации

Одним из важных приемов субъективации являются такие изобразительно-выразительные обороты, или тропы, как метафора и сравнение. Оба этих средства создания художественного образа представлены языковой основой своей сущностной природы.

В повести «Белый пароход» автор все время меняет ракурсы точек видения основных событий. Если вначале он повествует от третьего лица как автор-повествователь, то временами он видит мир глазами мальчика, описывая озеро Иссык-Куль, плавающий на нем Белый пароход, долины Джелесай и подножия Кунгеев. Затем он перевоплощается в мальчика и его глазами начинает видеть камни, которых он величает «Волком», «Верблюдом», «Седлом», «Танком». Особенно пронзительные и исповедальные строки звучат тогда, когда он представляет, что приплыв рыбой к отцу на Белом пароходе, он рассказывает о своей безрадостной жизни. Потом автор вроде как опять бесстрастно показывает сцены, связанные с работой Орозкула и унижения им тестя, когда тот ослушивается и бросает все, чтобы привезти из школы своего внука, затем следуют сцены сквозь болезненный бред мальчика, когда взрослые расправляются с Рогатой матерью-оленихой. В

конце повести вновь автор берет нить повествования в свои руки и разговаривает с уплывшим по реке мальчиком.

Приемы субъективации выражены разными формами повествования, которые автор искусно переплетает с использованием изобразительно-выразительных средств и выражений, среди которых метафора занимает особое место, и это особенно характерно для современной литературы.

Центральным понятием среди экспрессивной субъективации служит образность или образное восприятие художественной действительности. Метафора представляется как слова с переносным значением наименования по принципу сходства, иначе говоря, когда что-то издалека похоже на нечто.

Повесть Чингиза Айтматова «Белый пароход» богата образными художественными описаниями и лирична, на это особо указывает ряд исследований. В его произведении художественные описания всегда подробны, многословны, часто рассказчик акцентирует внимание на каких-то ярких деталях. Это природа, озеро, горы, животные, камни и др., выразить красоту и восхищение которыми помогают метафоры и сравнения. Рассмотрим отдельные примеры их использования.

Проблему использования метафор подробно рассматривала в своих работах Н.Д. Арутюнова. Метафора передает специфику, уникальность предмета или явления, подчеркивая ее неповторимость, оригинальность. Так, рассказчик художественно переосмысляет описываемый обычный предмет: *«Черный дерматиновый портфель с блестящим металлическим замочком-защелкой, проскальзывающей под скобу. С накладным кармашком для мелочей. Словом, необыкновенный самый обыкновенный школьный портфель»*. Казалось бы ничего особенного в портфеле, но в восприятии мальчика, это необыкновенный портфель, которому он даже будет вечером шепотом рассказывать дедову сказку о Рогатой матери-оленихе.

В метафоре *«говорила бабка, река давно бы уже перемыла его кости и вынесла бы их прямо в Иссык - Куль, и разглядывали бы их там рыбы и всякая водяная тварь»* можно увидеть уподобление реки (природы)

затеявшей стирку женщине, а «рыбы и всякая водяная тварь» олицетворяются с любопытными людьми.

Вот олицетворение растительного мира, который тоже одушевляется: «Колючий бодяк, например, - главный враг. Мальчик рубился с ним десятки раз на дню. Но конца этой войне не видно было - бодяк все рос и умножался. А вот полевые вьюнки, хотя они тоже сорные,- самые умные и веселые цветы. Лучшие всех встречают они утром солнце. Другие травы ничего не понимают - что утро, что вечер, им все равно. А вьюнки, только пригреют лучи, открывают глаза, смеются. Сначала один глаз, потом второй, и потом один за другим распускаются на вьюнках все закрутки цветов... И если сидеть возле них совсем тихо, то кажется, что они, проснувшись, неслышно шепчутся о чем-то».

Скучающему в одиночестве мальчику грезится, что «ширалджины - верные друзья. Особенно, если обида какая-нибудь и хочется плакать, чтобы никто не видел, в ширалджинах лучше всего укрыться. Пахнут они, как сосновый лес на опушке. Горячо и тихо в ширалджинах. И главное - они не заслоняют неба. Надо лечь на спину и смотреть в небо. Сначала сквозь слезы почти ничего не различить. А потом приплывут облака и будут выделывать наверху все, что ты задумаешь. Облака знают, что тебе не очень хорошо, что хочется тебе уйти куда-нибудь или улететь, чтобы никто тебя не нашел и чтобы все потом вздыхали и ахали - исчез, мол, мальчишка, где мы теперь его найдем?.. И чтобы этого не случилось, чтобы ты никуда не исчезал, чтобы ты тихо лежал и любовался облаками, облака будут превращаться во все, чего ты ни захочешь. Из одних и тех же облаков получают самые различные штуки. Надо только уметь узнавать, что изображают облака. А в ширалджинах тихо, и они не заслоняют небо».

В следующем отрывке можно отметить как олицетворение, так и повторы, и внутреннюю речь главного героя: «Мальчик любил разговаривать сам с собою. Но в этот раз он сказал не себе - портфелю: "Ты не верь ему, дед у меня вовсе не такой. Он совсем нехитрый, и потому над ним смеются.

Потому что он совсем не хитрый. Он нас с тобой будет возить в школу. Ты еще не знаешь, где школа? Не так уж далеко. Я тебе покажу. Мы посмотрим на нее в бинокль с Караульной горы. И еще я тебе покажу мой белый пароход. Только сперва мы забежим в сарай. Там у меня спрятан бинокль. Мне бы надо смотреть за теленком, а я каждый раз убегаю смотреть на белый пароход... Я ведь с биноклем тоже так разговариваю. Теперь нас будет трое - я, ты и бинокль"».

У мальчика немного радостей в жизни. Ему не с кем поговорить, свои мысли он доверяет неодушевленным предметам: камням в округе, биноклю, школьному портфелю. Он решил, что его отец, пропавший много лет назад, служит матросом на красивом белом пароходе, показывающемся время от времени на волнах озера. Мальчик представляет, что превращается в рыбу и плывёт навстречу белому пароходу.

В. Ю. Апресяном описывается симптоматическое выражение эмоций телесной метафоры двух типов. К первому относятся выражения, описывающие физиологическую, непосредственно наблюдаемую реакцию человека страх: *белеть <бледнеть> от страха, дрожать <трястись> от страха, сжаться от страха, цепенеть <застывать, не мочь даже пальцем пошевелить> от страха, онеметь от страха.* Ко второму относятся метафорические выражения, отражающие не реально наблюдаемые эффекты, а концептуализацию страха говорящими: *каменеть<столбенеть> от страха, Страх сковывает <парализует> кого-либо, Страх пронизал его душу, Страх леденит кровь кому-л., Кровь стынет <леденеет> в жилах от страха* и тому подобное [Апресян 1995, с. 462].

Рассмотрим описание эмоций в повести Ч. Айтматова "Белый пароход": *Страх старика перед зятем (Он испытывал страх перед будущим)* = «неприятное чувство, вызванное у Момуна Орозкулу. Описание страха исследователи описывают как ощущение опасности: "...такое чувство бывает, когда кто-то воспринимает или представляет нечто, что он оценивает или ощущает как очень опасное для себя; душа человека чувствует

нечто подобное тому, что ощущает его тело, когда ему холодно; тело реагирует на это как на холод; тому, кто испытывает такое чувство, хочется стать незаметным; если ощущение опасности усиливается, он может потерять контроль над своим поведением и побежать или закричать» [Апресян 1995, с. 462].

***Отвращение** Мальчика к Деду (Он испытывал отвращение после того как он увидел голову убитого оленя на земле);*

***Жалость** Мальчика к Тетке (Его жалость к Бекей была поистине беспредельной) у человека, когда он думает, что некто находится в плохом положении и что это положение хуже, чем он заслуживает; человеку, который испытывает такое чувство, хочется изменить положение другого существа так, чтобы оно стало менее плохим» [Апресян 1995, с. 463].*

Большая группа эмоций ярость, гнев ассоциируется с болезнью или жаром.

Например: *у мальчика был жар, он не смирился с тем, во что глубоко верила его хрупка я душа и решил уплыть.* Рассмотренные выше эмоции телесных метафор типа: страх, жалость, отвращения, гнев представляются мативированными и симптоматическими.

И если метафора обращает внимание на конкретную деталь, то сравнение дает подробное описание объекта, выстраивает наглядную ассоциативную цепочку. Не зря метафору называют «скрытое сравнение», а сравнение действительно очень похоже на метафору, но имеет всегда три составляющие: 1) то, что сравнивают, 2) то, с чем сравнивают, 3) общее основание сравнения, признак и свойство чего-либо или кого-либо.

Наиболее часто автор использует сравнение, выраженное формой сравнительного оборота с союзами «как», «как бы», «также», «будто», «точно» и др.: *«посидеть верхом, как на коне», «кланяются все как один», «весь луг, как по команде», «Хлопал он его по-хозяйски, как дед своего куцехвостого мерина», «почувствовал себя польщенным, точно сам привел автолавку», «они как бы даже устали», «шустренький, старичок, как подросток», «борода как сноп», «женам наказываете держать копейку, как*

душу перед смертью», «Гладкие, как гребнем очесанные скирды», «вода свободно втекала между камнями и также свободно вытекала», «разве я такая, как ты, неродящая», «вода будто обретала наконец голос», «Ресницы у мальчика длинные, как у телка», «было так тихо и безлюдно, точно люди покинули это место», «такого, как Орозкул, давно уже пора бросить в реку», «восседал на белой как снег кошме», «олениха белая, как молозиво первоматки, брюхо бурой шерсткой подбито, как у малого верблюжонка», «развесистые, будто сучья осенних деревьев», «вымя чистое да гладкое, как груди женщины-кормилицы», «рога саженьи, как крылья орла на взлете», «перемахивает через пропасть, точно птица в полете», «до слез дошел, точно встретил братьев родных», «была в точности такая, как Рогатая мать-олениха», «прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая», «детская совесть в человеке - как зародыш в зерне».

Еще одна форма сравнения образуется с помощью сравнительного суффикса «-е», «-ее», «-же»:

*Есть ли река шире тебя, Энесай,
Есть ли земля роднее тебя, Энесай?
Есть ли горе глубже тебя, Энесай,
Есть ли воля вольнее тебя, Энесай?
Нету реки шире тебя, Энесай,
Нету земли роднее тебя, Энесай,
Нету горя глубже тебя, Энесай,
Нету воли вольнее тебя, Энесай...*

В качестве вывода по этому параграфу можно сказать, что типичные определения метафоры и сравнения помогли нам определить эти очень важные для понимания содержательного объема повести приемы субъективации повествования. И если метафора представлена как перенос наименования по принципу сходства, то сравнение предстает как приме уподобления одного предмета или явления другому на основании схожих признаков, имеющих языковую основу.

Таким образом, все приведённые цитаты из текста произведения с метафорами и сравнениями имеют языковую основу, являясь лексическими и синтаксическими единицами, служащими субъективации образа автора повести «Белый пароход».

2.5. Колоративы, их роль в цветообозначении

Колоративная (цветовая) лексика в художественном произведении является выражением мысли автора; она указывает не только на смысловые значения, но и позволяет проникнуть в психологию писателя, понять его эмоциональное состояние в момент написания произведения. Слова – цветообозначения – становятся символами, сравнениями, метафорами, они демонстрируют отношение автора к описываемому предмету или явлению. Каждый отдельно взятый колоризм занимает своё определённое место в цветовой картине художественного произведения.

Под колоризмом, или колоративом, мы понимаем языковую или речевую единицу, в состав которой входит корневой морф, семантически или этимологически связанный с цветоименованием. Лексика, обозначающая цвет, как описательный элемент выступает в прямом значении, а также может иметь дополнительное образное значение.

В самом начале повести рисуется летнее время, цветущая пора в лесном заповеднике. Цветы, травы, деревья – все вокруг живое для мальчика: *«А вьюнки, только пригреют лучи, открывают глаза, смеются. Сначала один глаз, потом второй, и потом один за другим распускаются на вьюнках все закрутки цветов. Белые, светло-голубые, сиреневые, разные... И если сидеть возле них совсем тихо, то кажется, что они, проснувшись, неслышно шепчутся о чем-то».*

У мальчика очень впечатлительная натура, для него все вокруг красиво и так знакомо, ведь целыми днями он проводит на лоне природы: *«И еще разные разности знал он о травах. К серебристым ковылям, что росли на пойменном лугу, он относился снисходительно. Они чудачки – ковыли! Ветреные головы. Их мягкие, шелковистые метелки без ветра жить не*

могут. Только и ждут - куда дунет, туда они и клонятся. И кланяются все как один, весь луг, как по команде. А если дождь пойдет или гроза начнется, не знают ковыли, куда им приткнуться. Мечутся, падают, прижимаются к земле. Были бы ноги, убежали бы, наверное, куда глаза глядят... Но это они притворяются. Утихнет гроза, и снова легкомысленные ковыли на ветру - куда ветер, туда и они». Совсем не зря даже травы имеют свой нрав, свои субъективированные признаки, присущие людям.

При характеристике деда Момуна автор намеренно не смешивает краски. Белый колпак, который он любил носить олицетворяет его чистую и добрую душу. Черный сатин оторочки означает рамки ежедневного быта, и он несет эту жизненную ношу – крест честно, преданно и молчаливо. Младшая его дочь оставила ему своего сына и в большом городе живет с другим мужем и детьми, старшая горемычная дочь терпит побои от своего мужа-деспота, пьяницы и лентяя Орозкула, старшего объездчика по этому участку лесного заповедника. Своя жена, мать дочерей, ушла в иной мир, его старая спутница жизни горозда только шикать на него и попрекать за все его поступки. Ее сын сгинул на войне, детей она не любит, по крайней мере, мальчик этого не ощущает, наоборот, она всегда ругается и грозит ему наказанием по любому поводу. Тетке Бекей также не до него, хотя могла бы обогреть малыша, родного племянника. Потому и тянется мальчик только к деду. *«Момун не носил форменную фуражку лесного ведомства, стыдился ее. ("Что я, начальник какой-нибудь? Я свою киргизскую шапку ни на какую другую не променяю".) И летом на Момуне была допотопная войлочная шляпа, "бывший" ак – колпак – белый колпак, отороченный черным облезлым сатином по полям, а зимой – тоже допотопный - овчинный тебетей. Зеленую форменную фуражку лесного рабочего он давал носить внуку».*

Он мечтает превратиться в рыбу и добраться по Иссык – Кулю до белого (белого, а не черного!) парохода, где плавает матросом его отец: *«Мальчик долго смотрел в эту сторону. "Белый пароход не появился, – сказал он портфелю. – Давай еще раз посмотрим на нашу школу". Отсюда*

хорошо видна была вся соседняя лощина за горой. В бинокль можно было разглядеть даже пряжу в руках старушки, сидевшей подле дома, под окном. Лощина Джелесай была безлесной, лишь кое – где остались после порубок старые одинокие сосны. Когда-то был здесь лес. Теперь стояли рядами скотные дворы под шиферными крышами, виднелись большие черные кучи навоза и соломы. Здесь выращивали племенной молодняк молочной фермы. Тут же, неподалеку от скотных дворов, примостилась куцая улочка – поселок животноводов. Улочка спускалась с пологого пригорка. На самом краю ее стоял маленький дом, нежилой на вид. Это и была школа – четырехлетка. Ребята старших классов уезжали учиться в совхоз, в школу-интернат. А в этой учились малыши. Мальчик бывал в поселке с дедом у фельдшера, когда болело горло. Теперь он пристально рассматривал в бинокль маленькую школу под бурой черепицей, с одинокой покосившейся трубой, с самодельной надписью на фанерной вывеске: "Мектеп". Он не умел читать, но догадался, что написано именно это слово. В бинокль все было видно до мельчайших, неправдоподобно мелких подробностей. Белый пароход еще не показывался. Мальчик отвернулся, сел спиной к озеру и стал смотреть вниз, под гору, отложив бинокль в сторону. Внизу, прямо под горой, по дну продолговатой лощины, серебрилась бурная, порожистая река. Вместе с рекой вилась берегом дорога, и вместе с рекой дорога скрывалась за поворотом ущелья. Противоположный берег был обрывистый и лесистый. Отсюда и начинался Сан–Гаишский заповедный лес, уходящий высоко в горы, под самые снега. Выше всех взбирались сосны. Среди камней и снега топорщились они темными щеточками на гребнях горных цепей».

Как во всякой сказке, волшебный мир, в который погружается мальчик, прекрасен и справедлив. Этот мир представлен в повести целым рядом легенд и сказок, мечтами и снами ребенка. Здесь добро всегда торжествует над злом, каждое злодеяние наказывается, здесь царят красота и гармония, которых не хватает мальчику в действительной жизни. Его легенды — это единственное, что помогало мальчику жить, остаться добрым,

неиспорченным ребенком, верящим в добро и в то, что оно победит. Тот внутренний мир оберегал чистую душу ребенка от зла внешнего, окружающего мира. Но эти миры должны были столкнуться, и это было неизбежно. Внутренний мир мальчика столкнулся с миром внешним, в котором зло противостояло добру.

Очень живописно выглядят сцены, которые предшествуют появлению белого парохода – как символа чистоты и веры в добро, защитной роли отца, плавающего на этом белом судне: *«Солнце уже склонялось к закату на озерной стороне. Стало не так жарко. На восточных склонах занялись первые, короткие тени. Солнце будет теперь опускаться все ниже, а тени поползут вниз, к подножью гор. В эту пору дня обычно появлялся на Иссык-Куле белый пароход. Мальчик направил бинокль к самому дальнему видимому месту и затаил дыхание. Вот он! И все забылось сразу; там, впереди, на синей-синей кромке Иссык-Куля, появился белый пароход. Выплыл. Вот он! С трубами в ряд, длинный, мощный, красивый. Он плыл, как по струне, ровно и прямо. Мальчик поспешно протер стекла подолом рубашки, еще раз поправил окуляры. Очертания парохода стали еще четче. Теперь можно было заметить, как покачивается он на волнах, как за кормой остается светлый вспененный след. Не отрываясь, мальчик с восхищением смотрел на белый пароход. Была бы на то его воля, он упросил бы белый пароход подплыть поближе, чтобы можно было видеть людей, которые на нем плыли. Но пароход не знал об этом. Он медленно и величественно шел своей дорогой, неведомо откуда и неведомо куда. Было долго видно, как плывет пароход, и мальчик долго думал о том, как он превратится в рыбу и поплывет по реке к нему, к белому пароходу... Когда он впервые увидел однажды с Караульной горы белый пароход на синем Иссык-Куле, сердце его так загудело от красоты такой, что он сразу же решил, что его отец - иссык-кульский матрос - плавает именно на этом белом пароходе. И мальчик поверил в это, потому что ему этого очень хотелось. Он не помнил ни отца, ни матери. Он ни разу не видел их. Никто из них ни*

разу не навестил его. Но мальчик знал: отец его был матросом на Иссык-Куле, а мать, после того как они разошлись с отцом, оставила сына у деда, а сама уехала в город. Как уехала, так и сгинула. Уехала в далекий город за горами, за озером и еще за горами. Дед Момун как-то ездил в этот город продавать картошку. Целую неделю пропадал и, вернувшись, рассказывал за чаем тетке Бекей и бабке, что видел свою дочь, то есть его, мальчика, мать. Работала она на какой-то большой фабрике ткачихой. У нее новая семья - две дочери, которых она сдает в детсад и видит только раз в неделю. Живет в большом доме, но в маленькой комнатке, до того маленькой, что повернуться негде. А во дворе никто никого не знает, как на базаре. И все так живут - войдут к себе и сразу двери на замок. Взаперти постоянно сидят, как в тюрьме. А муж ее будто бы шофер, возит в автобусе народ по улицам. Уходит с четырех утра и допоздна. Тоже работа тяжелая. Дочь, рассказывал он, все плакала, прощения просила. На очереди они на новую квартиру. Когда получают - неизвестно. Но когда получают, заберет сынишку к себе, если муж позволит. И просила старика пока подождать. Дед Момун сказал ей, чтобы она не печалилась. Самое главное, чтобы с мужем в согласии жила, остальное уладится. И насчет сына пусть не убивается. "Пока я жив, мальчишку никому не отдам, а умру - бог его поведет, живой человек найдет свою судьбу..." Слушая старика, тетка Бекей и бабка то и дело вздыхали и даже всплакнули вместе.

Вот тогда как раз, за чаем, и об отце зашла у них речь. Дед прослышал, будто его бывший зять, отец мальчика, все так же матросом служит на каком-то пароходе и что у него тоже новая семья, дети, то ли двое, то ли трое. Живут возле пристани. Будто бы бросил он пить. А жена новая всякий раз выходит с ребятишками на пристань его встречать. "Стало быть, - думал мальчик, - они встречают вот этот, его пароход..." А пароход плыл, медленно удаляясь. Белый и длинный, он скользил по синей

гладь озера с дымами из труб и не знал, что к нему плыл мальчик, превратившись в рыбу-мальчика».

Итак, колоративы или цветообозначения, используемые в повести Ч. Айтматовым как раз и помогают взглянуть на привычные ситуации читательским взором и понять, что откуда берут корни зёрнышки зла. Цвета в повести служат важным приемом субъективации образа автора.

Выводы по 2 главе

Во второй главе были рассмотрены лингвистические приемы субъективации образа автора в повести Ч. Айтматова «Белый пороход»: имена собственные, фразеологизмы, метафоры, сравнения, колоративы.

В результате исследования нами были выявлены основные приемы субъективации в речи и структуре повести. Словесные приемы субъективации включают в себя: прямую речь, несобственно-прямую речь и внутреннюю речь. Другой группой приемов субъективации является композиционная группа, куда входят приемы представления, изображения и монтажа.

Вместе с этим нами было выявлено, что все имена персонажей (Момун, мальчик, бабка, Бекей, Орозкул, Сейдахмат, Гульджамал, Кулубек, Кокетай) и географические названия (озеро Иссык-куль, Сан-ташский заповедник, Караульная гора, горы Кунгей, реки Аксай, Джелесай, Енисей и Сибирь), используемые автором в тексте, являются поистине говорящими и представляют собой языковые приемы субъективации образа автора, которые помогают передать истинный смысл художественного произведения.

Касательно фразеологии, автором используются следующие группы фразеологизмов: 12 фразеологических сращений (идиом) («обижен судьбой», «жизнь пройдет без следа»), 13 фразеологических единиц («покатывался со смеху», «нужный человек»), 12 фразеологических сочетаний («бог даст», «увесистая ладонь»), роль которых заключается в том, что они своим наличием и разнообразием отражают явление субъективации образа автора.

Метафора и сравнение также служат лингвистическими приемами субъективации авторского повествования. Метафора передает специфику, уникальность предмета или явления, подчеркивая неповторимость и оригинальность. Нами были исследованы свыше 30 метафор и 35 сравнений в тексте. Мы рассмотрели и дали примеры (страх, гнев, отвращения, жалость) эмоций телесной метафоры предложенным В. Ю. Апресяном.

Если метафора обращает внимание на конкретную деталь, то сравнение дает подробное описание объекта, выстраивает наглядную ассоциативную цепочку: например олицетворение растительного мира: *«Колючий бодяк - главный враг, вьюнки самые умные и веселые цветы, только пригреют лучи, открывают глаза, смеются, ширалджины - верные друзья, другие травы ничего не понимают, камни которых он величает «Волком», «Верблюдом», «Седлом», «Танком», а также портфель и бинокль.*

Колоративная лексика в художественном произведении является выражением мысли автора. Она указывает не только на смысловые значения, но и позволяет проникнуть в психологию писателя. Каждый отдельно взятый колоратив занимает определённое место в художественном произведении: цветущая пора, цветы, травы, деревья: *белые, светло-голубые, сиреневые, серебристые, бурый, багряный, серый; одежда: белый колпак, отороченный черным облезлым сатином по полям, зеленая форменная фуражка; Иссык-Куль: голубой, синий – синий, белый пароход.* Цвета в повести служат важным приемом передачи мироощущения автора через персонажа.

Заключение

Второе название повести «Белый пароход» – «После сказки». В сказке, по определению, добро всегда побеждает зло. Но в легенде-сказке, рассказанной Айтматовым устами героя повести дедом Момуном, плачевный конец. Более того, события, разворачивающиеся вне мифологической составляющей (после сказки), почти в точности повторяют концовку грустной легенды. В этом и заключается айтматовский замысел: читатель пытается соотнести сказку и быль, но понимает, что одно вытекает из другого, и неизвестно ещё, что есть из рассказанного правда, а что – нет.

Явление субъективации образа автора рассматривается впервые на материале повести «Белый пароход» Ч. Т. Айтматова. В диссертации выявлено, что субъективация, которая является основным принципом организации текста, тем самым организует словесный материал, то есть словесные ряды, основные компоненты языковой образности. Субъективация повествования может быть условно названа средством создания индивидуального стиля писателя, а языковые средства создания субъективированного повествования всегда присутствуют в художественном тексте.

Выявленные традиционные элементы субъективации образа автора (использование словесных и композиционных приемов) указывают на роль данного явления в составе языковой композиции. В частности, словесный прием несобственно-прямой речи в повести «Белый пароход» реализует не только наличие образа рассказчика, но и динамику его развития, эволюцию, выраженную переходом от «ипостаси» рассказчика-ребенка к «ипостаси» рассказчика – взрослого. Такой переход осуществляется путем фиксации конкретных деталей и событий текстовой реальности сквозь призму восприятия ребенка и анализа этих деталей и событий, который является

результатом мыслительной деятельности взрослого. В повести наблюдается постоянная смена точек зрения героев посредством использования словесных приемов несобственно-прямой и внутренней речи.

Творчество Ч. Айтматова рассматривается в диссертации в контексте развития языка современной прозы, которая взаимосвязана с активными процессами современного русского литературного языка. Следовательно, Ч. Айтматов выступает как один из представителей современных литературных тенденций и в своей творческой манере отражает общее направление литературного развития. Широта и богатство идейного содержания, глубокое авторское проникновение в мир персонажей, яркий и точный язык повествования, позволяют видеть в произведениях автора не только материал для конкретного изучения языка, но и материал для общего изучения категории текста.

В данной магистерской работе нами были рассмотрены лингвистические приемы субъективации образа автора в повести Ч. Айтматова «Белый пороход»: имена собственные, фразеологизмы, метафоры, сравнения и колоративы.

Вместе с этим нами было выявлено, что все имена персонажей и географические названия, используемые автором в тексте, являются поистине говорящими и представляют собой языковые приемы субъективации образа автора, которые помогают передать истинный смысл художественного произведения.

Касательно фразеологии, автором используются различные типы и виды фразеологизмов, роль которых заключается в том, что они своим наличием и разнообразием отражают явление субъективации образа автора.

Метафора и сравнение также служат лингвистическими приемами субъективации образа автора. Метафора передает специфику, уникальность предмета или явления, подчеркивая неповторимость и оригинальность. Если метафора обращает внимание на конкретную деталь, то сравнение дает

подробное описание объекта, выстраивает наглядную ассоциативную цепочку.

Колоративная лексика в художественном произведении позволяет проникнуть в психологию писателя. Каждый отдельно взятый колоризм занимает определённое место в художественном произведении.

Языковые приемы субъективации образа автора в повести Ч. Т. Айтматова «Белый пароход» играют важную роль. Они передают особенности художественного мира писателя. Средства выражения субъективации образа автора служат одним из способов построения художественного текста и отражения картины мира писателя.

Список использованных источников

1. Айтматов Ч. Собрание сочинений, тт. 1–3. - М., 1982–1984; Айтматов Ч. Собрание сочинений, тт. 1–7. - М., 1999; Айтматов Ч. Статьи, выступления, диалоги, интервью. - М., АПН, 1988.
2. Аверинцев С.С. Филология // Собрание сочинений. / Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София-Логос. Словарь. – Киев, 2006. С. 452
3. Альбеткова Р.И. Русская словесность. – М.: Дрофа, 2001. – 304 с.
4. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системное лексикография. М.1995. 462 – 463 с.
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Художественная литература, 1998. – 568 с.
6. Асаналиев К. Открытие человека современности. – Фрунзе, 1968.
7. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории: Уч. для вузов. - М.: Академ. проект, 2004. – 464 с.
8. Базаров Г. Прикосновение к личности. Штрихи к портрету и образу Чингиза Айтматова. - Фрунзе, 1998.
9. Белошапкова В.А. Современный русский язык: Синтаксис. - М., 1977.
10. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учебное пособие для вузов / Н. С. Болотнова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 520 с.
11. Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория. - М.: Наука, 1986. - 264 с.
12. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. - М.: Агар, 2000. - 416 с.
13. Ван Дейк Т.А.. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. / Сост. В.В. Петрова; под ред. В.И.Герасимова / Т.А. Ван Дейк . – М., 1989. – 312 с.
14. Васильев А.Д. Историко-культурный аспект динамики личных реляционных существительных: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.Д. Васильев. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 31 с.

15. Васильева С.П. Топонимия старой сибирской деревни. // Материалы Международного съезда русистов в Красноярске. Т.1. – Красноярск: КГПУ, 1997. С. 151 – 152.
16. Васильева С.П. Рецензия на словарь: «Ю. Р. Кисловский. Почему так названы? Топонимический словарь. Топонимические очерки» / С.П. Васильева // Лингвистический ежегодник Сибири. Вып. 1. – Красноярск: КГУ, 1999. С. 145 – 148.
17. Васильева С.П., Бебриш, Н.Н., Жильцова Т.П. и др. Словарь топонимов и микротопонимов Красноярского края / С.П. Васильева, Н.Н. Бебриш, Т.П. Жильцова и др. – Красноярск: РИО КГПУ, 2000. – 175 с.
18. Васильева С.П. О культурно-исторической ценности топонимии Красноярского края / С.П. Васильева // Язык и культура: Материалы международной конференции. – М., 2003. – С. 240.
19. Васильева С.П. Категория пространства в топонимии Окладной книги 1849-1855 гг. / С.П. Васильева // XXXIII Международная филологическая конференция. Вып. «Русский язык и ментальность». Ч.1. - СПб., 2004. С.38-42.
20. Васильева С.П. Цветовые названия рек в гидронимии Приенисейской Сибири / С.П. Васильева С.П. Топонимическое поле «Человек» / С.П. Васильева // Известия УрГПУ. Лингвистика. Выпуск 16 / Урал. гос. пед. университет; отв.ред. Чудинов А.П. – Екатеринбург, 2005. - С. 123-131.
21. Васильева С.П. Об антропоцентрическом принципе картины мира / С.П. Васильева // «Воспитание исторического и национального самосознания»: Мат. рег. н-п. конф. – Канск: РИО КГПУ Филиал КГПУ им. В.П. Астафьева в г. Красноярске. – Красноярск, 2005. - С. 56 – 61.
22. Васильева С.П. Ментальный образ реки / С.П. Васильева // XXXIV Международная филологическая конференция. Выпуск 6. Ч. 1. 14-13 марта 2005г. СПб: филологический факультет СПб-университета, 2005. С. 23-28.
23. Васильева С.П. Лингвокогнитивное моделирование как способ развития когнитивной компетенции студентов-филологов. // Вестник Красноярского

- государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2012. № 1 (19). С. 244-249.
24. Васильева С.П. Лингвокультурологический аспект семантики фразеологизмов // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. - 2013. - № 1 (23). С. 161 - 165.
25. Васильева С.П. Изучение языкового сознания методом ассоциативного эксперимента: этика (в соавт. С Жильцовой Т.П.) // Вестник Красноярского государственного педагогического университет им. В.П. Астафьева. 2013. № 3 (25). С. 162 - 167.
26. Васильева С.П. Эстетические ценности в языковом сознании жителей Приенисейской Сибири // Политическая лингвистика. - УрГПУ. Екатеринбург. Вып. 4 (46), 2013. С. 172 — 177.
27. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. - М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.
28. Виноградов В.В. О языке художественной речи. - М., 1971.
29. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М.: Советская Россия, 1963. – 325 с.
30. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. - М.: Наука, 1980. – 394 с.
31. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Советская Россия, 1971. – 316 с.
32. Винокур Г.О. Поэтика. Стилистика. Язык и культура. – М.: Художественная литература, 1996. – 284 с.
33. Воронов В.Ю. Чингиз Айтматов. Очерк творчества. - М., 1976.
34. Гачев Г. Чингиз Айтматов. В свете мировой культуры. - Фрунзе, 1989.
35. Гадамер Х.Г. Истина и метод. - М., 1988. - С. 215.
36. Гальперин Г.И. Текст как объект лингвостилистического исследования. – М.: Наука, 1981. - 217 с.
37. Горшков А.И. Лекции по русской стилистике. – М.: Дрофа, 2000. – 352 с.
38. Горшков А.И. Русская словесность. 10-11 класс. - М., 2002.

39. Горшков А.И. Русская стилистика. - М., 2001.
40. Иванова А.В. Субъективация повествования (на материале прозы Владимира Маканина). - Спец. 10.02.01. АКД. – Чита, 2008. – 23 с.
41. Исенов А. Психологизм современной прозы. На материале творчества Ч. Айтматова. - Алма-Ата, 1985.
42. Катаев В.Б. К постановке проблемы образа автора. – М.: Наука, 1966. - 185 с.
43. Коркин В. Человек о человеке. О творчестве Чингиза Айтматова. – Фрунзе, 1974.
44. Лебедева Л. Повести Чингиза Айтматова. - М., 1972.
45. Левченко В. Ч. Айтматов. - М., 1983.
46. Лекант А.П. Современный русский литературный язык. – М.: Высшая школа, 1996. – 462 с.
47. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999. - С.132.
48. Мирза-Ахмедова П. Национальная эпическая традиция в творчестве Ч. Айтматова. - Ташкент, 1980.
49. Николина Н.А. Филологический анализ текста. - М., 2001.
50. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. // ЛКИ, 2007. 304 с.
51. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. Под ред. Т. Ф. Ефремовой. – М., 2000.
52. Одинцов В.О. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1973. – 217 с.
53. Одинцов В.В. Стилистика текста. - М., 2010.
54. Поляков, Эдуард Николаевич. Субъективация авторского повествования в прозе Валентина Распутина. Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – М., 2005.
55. Полякова Г. Предание о Рогатой матери-оленихе в “Белом пароходе” Чингиза Айтматова. - М., Индрик, 1999.
56. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1976. – 422 с.

57. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. - СПб., 1995.
58. Строилов Л. Творчество Чингиза Айтматова в западноевропейской критике. - Фрунзе, Кыргызстан, 1988.
59. Тимофеев Л. Проблемы стиховедения. - М., 1981.
60. Толковый словарь русского языка: В 4 т./ Под ред.Д. Н. Ушакова. - М.: Гос. ин-т "Сов. энц."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940.
61. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Советский писатель, 1970. - 224 с.
62. Фуко, М. Возвращение морали // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. - С. 284.
63. Фуко, М. Субъект и власть // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. - С. 173.
64. Цеменчук С.О. Анализ языка художественного произведения. – М.: Гослитиздат, 1971. – 238 с.
65. Шаханов М. Плач охотника над пропастью. - Алма-Ата, Совтек, 1997.
66. Шмелев И.С. Неупиваемая чаша. - М., 1960. - 340 с.
67. Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений... // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. - Л., 1974. - С. 24-39.
68. OCR: <http://textshare.da.ru>
69. <http://www.litdic.ru/intertekstualnost>
70. <http://www.lib.tsu.ru/mminfo>
71. <http://bookinist.net/books/bookid-108742.html>
72. livelib.ru: <https://www.livelib.ru/book/1000773308>

Из биографии Чингиза Айтматова

Чингиз Айтматов родился 12 декабря 1928 года в селе Шекер в Таласской области Киргизской АССР, входившей в то время в состав РСФСР (с 1930 года это место стало называться Таласским районом Ошской области Киргизской ССР). Будущий писатель воспитывался у бабушки по линии отца (видного партийного деятеля, незаконно репрессированного в 1937 году и в 1950-х гг. реабилитированного за неимением вины).

После окончания шести классов Айтматов был секретарем сельсовета, налоговым агентом, учетчиком в колхозе. Его первые жизненные впечатления связаны с национальным кыргызским образом жизни. В семье говорили на кыргызском и русском языках, что определило двуязычный характер творчества Чингиза Айтматова.

В 1948 году Айтматов окончил Джамбульский (ныне – г. Тараз) зооветеринарный техникум и поступил в сельскохозяйственный институт, который окончил в 1953 году. Будучи студентом вуза, в 1952 году он начал публиковать в периодической печати рассказы на кыргызском языке. По окончании института в течение трех лет работал в НИИ скотоводства, одновременно продолжая писать и печатать рассказы. Ведет Айтматов в студенческие годы и филологические изыскания, о чем свидетельствуют статьи “Переводы, далекие от оригинала”, “О терминологии кыргызского языка”. В 1956 году поступил на Высшие литературные курсы в Москве и окончил в 1958 году. В журнале «Октябрь» был опубликован его рассказ «Лицом к лицу» (1957) в переводе А. Дроздова.

В 1958 году были опубликованы его рассказы в журнале «Новый мир», а также вышла в свет повесть «Джамиля», принесшая Айтматову всесоюзную и европейскую известность, ввиду того, что ее перевел на французский язык писатель-коммунист Луи Арагон. В предисловии к переводу он назвал ее «самой трогательной современной повестью о любви». Повествователем в ней был 15-летний подросток, и в ней проявилась главная особенность прозы

Айтматова: сочетание напряженного драматизма в описании характеров и ситуаций с лирическим строем в описании природы и обычаев народа.

По окончании Высших литературных курсов Ч. Т. Айтматов работал журналистом в городе Фрунзе, редактором журнала «Литературный Киргизстан». В 1963 году им был издан сборник под названием «Повести гор и степей». В книгу вошли повести «Тополек мой в красной косынке», «Первый учитель», «Материнское поле», «Верблюжий глаз». После учебы в Москве Айтматов работает в республиканской печати, корреспондентом газеты «Правда». До 1965 года Чингиз Айтматов писал на кыргызском языке. Первая повесть, написанная им по-русски, называлась «Прощай, Гульсары!» (первоначальное название «Смерть иноходца», 1965). В 1970 году появилась повесть «Белый пароход».

Конспект урока на тему:

Нравственные уроки повести Ч. Айтматова «Белый пароход»

Цели урока:

- рассмотреть нравственные проблемы повести; показать, как через отношение образа-персонажа к миру раскрывается характер человека;
- раскрыть положительные и отрицательные черты характеров героев;
- объяснить значение реального и мифологического в повести для понимания идеи произведения;
- развитие навыков анализа художественного текста; понимание связей и взаимосвязей, лежащих в основе произведения;
- развитие умений классифицировать факты, делать обобщающие выводы; развитие коммуникативных свойств речи: умения грамотно и аргументированно выражать мысли, высказывать свою точку зрения;
- воспитание нравственных качеств учащихся: доброты, сострадания, милосердия, ответственности за свои поступки;
- бережного отношения к окружающему миру.

Тип урока: урок обобщения и систематизации знаний и способов деятельности.

Методы обучения:

Метод творческого чтения.

Приёмы: беседа, активизирующая впечатление от текста.

Эвристический.

Приёмы: подбор материала из художественного текста для ответа на заданный вопрос; выборочный пересказ; анализ образа героя; привлечение смежных видов искусств (эпизоды из одноимённого фильма).

Исследовательский метод.

Приёмы: проектная работа.

Репродуктивный метод: слово учителя.

Формирование ключевых компетенций:

освоение через предмет литературы представлений о мире, способствующих успешной социальной адаптации учащихся, языковой компетенции, компетентности чтения, компетентности разрешения проблем, информационной компетентности.

Оборудование: интерактивная доска, иллюстрации слайдов.

Ход урока:

Организационный этап (слайд).

– Здравствуйте, ребята! Давайте поприветствуем наших гостей. Садитесь.

Актуализация. Слово учителя: Сегодняшний урок я хочу начать с легенды. А звучит она так. Афиняне спросили философа: - Что ты ищешь, философ, днём с огнём?

– Я ищу человека, - ответил он.

– Кого? Меня? Его?

– Я ищу человека, - повторил мудрец.

Классик русской литературы 19 века Ф.М.Достоевский писал: «Человек есть тайна. Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком».

Современные писатели, поэты, художники тоже пытаются разгадать тайну человеческой души, исследуют противоречия нашего общества, ищут пути борьбы со злом и бездуховностью.

Цели урока:

Сегодня и мы поговорим о человеке, о том, что в жизни должно быть ценно, а что нет. Рассмотрим нравственные проблемы повести Ч. Айтматова «Белый пароход». Проследим, как автор изображает положительных и отрицательных героев; объясним значение реального и сказочного в повести для понимания идеи произведения; познакомимся с материалом проектной работы и, надеюсь, посмотрим на себя со стороны: добры ли мы, ответственны ли за свои поступки, бережно ли относимся к окружающему миру. Откройте тетради, запишите тему «Нравственные уроки повести Ч. Айтматова «Белый пароход» иллюстрация.

Эпиграфами нашего урока станут слова родоначальника таджикской классической поэзии, поэта IX века Абуль Хасана Рудаки и писателя 20 века, автора повести «Белый пароход». Жизнь - это море!

Плыть желаешь?

Построй корабль из добрых дел... - советовал Абуль Хасан Рудаки.

А Ч. Айтматов, понимая, что добро приходит из детства утверждал: Детская совесть в человеке как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает.

Человек со своим внутренним миром – главная фигура в литературе.

– А что вы вкладываете в понятие «человек»? Что нужно, чтобы быть человеком?

2. Чтение письменных ответов (домашнее задание).

3. Слово учителя (слайд).

Приятно было слышать ваши рассуждения. Главное, чтобы ваши слова не остались словами на бумаге. «Литература, – говорил Чингиз Айтматов, – должна самоотверженно нести свой крест, вторгаться в сложности жизни затем, чтобы человек знал, любил, тревожился за своё доброе, лучшее, достойное в себе, в людях, в обществе. В этом я вижу истинное назначение искусства». Писатель остался верен своему слову...

Давайте послушаем небольшое сообщение.

4. Индивидуальное задание (ученик).

Чингиз Торекулович Айтматов (1928-2008) родился в горном кишлаке Киргизии. Трудности не обошли его стороной. В 1937 году его отец, крупный партийный деятель, был незаконно репрессирован. Начавшаяся вскоре Великая Отечественная война тоже отложила свой отпечаток на судьбу подростка. Тема сиротства - незатухающая боль писателя, поэтому он часто обращался к ней в своих произведениях: «Первый учитель», «Ранние журавли», «После сказки» или «Белый пароход». «Белый пароход» - трагическая повесть о детстве, разрушенном жестокостью взрослых. Это одна из лучших повестей автора, написана она в 1970 году. Во всех произведениях Ч. Айтматов поднимает нравственные проблемы, а для

повести “Белый пароход”, в частности, характерна тема добра и зла как центральная тема творчества писателя.

5. Творческая работа «Мои ассоциации» (слайд).

Работа в тетради. Запишите ассоциации к слову:

– Нравственность - это... (ответы учащихся) честность, доброта, справедливость.

На доске: Нравственность – внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек, этические нормы; правила поведения, определяемые этими качествами.

Основное понятие нравственности – добро, главное противоречие – зло (Толковый словарь С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой).

6. Слово учителя.

– Проблема добра и зла – это одна из вечных тем. Она звучит в произведениях мировой литературы. Эта тема является основой многих сказок и легенд. Повесть “Белый пароход” интересна тем, что в ней одновременно сосуществуют и современная жизнь, и древняя легенда, причём проблема добра и зла решается иначе от привычного исхода.

Итак, повесть прочитана.

III. Формирование новых понятий и способов деятельности.

Беседа по содержанию повести. Давайте побеседуем: - О чём она? (Айтматов создал повесть, главным содержанием которой стала судьба подростка).

В нескольких предложениях расскажите о судьбе мальчика. (Мальчик живёт на попечении деда. И у отца, и у матери уже другие семьи. Живёт мальчик с дедом Момуном на далеком лесном кордоне, где их родственник Орозкул все время притесняет, унижает их. Дед не может защитить внука от жестокостей и несправедливостей мира. Мальчик живёт двумя сказками – своей и сказкой, рассказанной дедом. Дед разрушает собственную сказку: убивает возвратившегося марала. Мальчик уплывает рыбой к своей сказке – белому пароходу).

Кто для мальчика является самым близким человеком? (Самым близким человеком и другом, понимающим его, является дед, который всеми силами старается сделать внука счастливым).

– Что, по-вашему, является главной трагедией ребёнка? (Он никому не нужен).

– Кто разрушает сказочный мир мальчика? (Дед, столько лет проживший на свете, сохранивший свою веру в сказку о матери-оленихе, прививший ее также мальчику, обрывает все разом, убивая марала).

– Перечислите главных героев повести.

Применение. Формирование умений и навыков.

Представляем проектную работу «Система образов-персонажей повести Ч. Айтматова «Белый пароход»

А) Литературный образ-персонаж,

Б) Система образов произведения,

В) Образы главных героев.

Г) Образ Мальчика.

Главный герой повести - семилетний мальчик, живущий со своими родственниками на далёком лесном кордоне. Образ мальчика раскрывается автором – повествователем постепенно. Надо отметить, что у мальчика нет имени. Нам кажется, что это не случайно. Мальчик – символ чистоты и детского, открытого отношения к миру. Ч.Айтматов так даёт его портрет: «У мальчика были оттопыренные уши, тонкая шея и большая, круглая голова», «тощие бедра».

Один, без друзей, мальчик жил в кругу тех нехитрых вещей, которые его обступали, и разве лишь автолавка могла заставить его позабыть обо всем и стремглав бежать за ней. Что уж там говорить, автолавка – это тебе не камни и не травы какие-то. Чего там только нет, в автолавке!» Пустоту одиночества он заполняет своими образами, у него развивается свой воображаемый мир. Художественные детали, встречающиеся в тексте повести, помогают раскрыть внутренний мир героя произведения. Мальчик

любит мир, который его окружает, любит природу, одушевляет её: он обращается к камням, травам, разговаривает с ними. Его собеседники – это камни с вымышленными именами, верные друзья – бинокль и портфель, которым он доверяет свои тайные мысли и мечты.

Каждый предмет, с которым общается мальчик, олицетворяет для него добро или зло: “Среди растений – “любимые”, “смелые”, “боязливые”, “злые” и всякие другие. Колючий бодяк, например, – “главный враг”. «Ширалджины – хорошие друзья, которые могут спрятать, когда плохо и хочется плакать». Ребёнок с одними находит общий язык, а с другими борется.

Мальчик оставлен родителями на попечение деда Момуна. Дед – самый близкий человек и друг, понимающий его, стремящийся всеми силами сделать внука счастливым. Именно он внушает ребёнку веру в старую сказку о Рогатой матери – оленихе, которой мальчик и живет. У мальчика было две сказки. Одну рассказал дед Момун. Она – про Рогатую Мать-олениху. В основу её легло предание о начале рода киргизского, до сих пор бытующее в горах Прииссыккуля.

Легенда деда – это мир добра и справедливости, это свод правил: как надо жить. Вот, что слышит мальчик от деда, вот, во что верит.

Легенда о Рогатой матери – оленихе.

В давние – предавние времена жило одно киргизское племя на берегу большой и холодной реки Энесай. Теперь эта река называется Енисей. В тот день киргизское племя хоронило своего старого вождя. В великой печали пребывали все соплеменники. Как бы ни враждовали энесайцы между собой, но в дни похорон вождя не принято было идти войной на соседей. И тут случилось непредвиденное.

Полчища врагов выскочили из укрытий, так что никто не смог взяться за оружие. И началось невиданное побоище. Убивали всех подряд. Человека долго рожать и растить, а убить – скорее всего. Многие уже лежали порубленные, утопая в лужах крови, многие кинулись в реку и потонули в

волнах Энесая. Никто не успел убежать, никого не осталось в живых. С богатой добычей уходили враги и не заметили, как вернулись из леса двое детей – мальчик и девочка. Увидели дети пыль копытную и пустились вдогонку. Вслед за лютыми врагами побежали дети с плачем и криком. Только дети могли так поступить. Вместо того чтобы скрыться от убийц, они пустились их догонять.

Догнали дети убийц своих родителей, а хан – завоеватель отправил Рябую Хромую Старуху увести детей в тайгу и уничтожить их. Вывела детей старуха на высочайшую кручу Энесая и обратилась к реке: «Возьми их, Великий Энесай!» Плачут, рыдают мальчик и девочка. А рядом раздаётся голос: «Обожди, мудрая женщина, не губи безвинных детей!» Обернулась Старуха, глянула – диву далась, стоит перед ней олениха, matka маралья. – Я мать – олениха. Отпусти детей, большая мудрая женщина. Отдай их мне. Люди убили двойню мою, двух оленят. Я ищу себе детей.

– А ты хорошо подумала? Это дети человеческие. Они вырастут и будут убивать твоих оленят.

– Я буду им матерью. Разве станут они убивать своих братьев и сестёр? Я уведу их в далёкий край, где их никто не отыщет.

Привела Рогатая мать – олениха детей своих на Иссык–Куль. Так мальчик и девочка, последние из киргизского племени, обрели себе новую родину на благословенном Иссык–Куле. Быстро прошло время. Поженились они, стали мужем и женой, отцом и матерью. Назвали первенца своего Бугубаем. Когда вырос, женился на красавице из племени кипчаков и стал умножаться род бугинцев. Чтили бугинцы Рогатую мать – олениху. Так было, пока не умер один богатый человек. Захотелось его сыновьям оказать неслыханную честь отцу, послали они охотников, убили те марала, срубили его рога и велели они мастерам установить рога на гробнице. С того и пошло. Великое несчастье свалилось на потомство Рогатой матери – оленихи. Не было пощады маралам. Бежали они в недоступные горы, но и там их доставали. И не стало

маралов. Опустели горы. А Рогатая мать – олениха крепко обиделась на людей.

Поднялась она на самую высокую горную вершину, попрощалась с Иссык-Кулем и увела последних своих детей в другой край, в другие горы. А когда уходила, сказала она, что не вернётся... Это была сказка деда.

Сказка мальчика – это сказка о белом пароходе. Вот как он её рассказывает... (мальчик рассказывает свою сказку): В ней сказочная мечта мальчика - превратиться в рыбу и уплыть в Иссык-Куль, к белому пароходу, на котором плавает матросом его отец. В ней он представляет себя рыбой, плывущей вниз по реке к новой жизни, к родительской ласке.

Сказками мальчик называет их потому, что в них присутствует чудо, как в волшебной сказке: чудо в виде Рогатой Матери – оленихи и чудо превращения мальчика в рыбу. И, как во всякой сказке, волшебный мир, в который погружается мальчик, прекрасен и справедлив. Здесь добро всегда торжествует над злом, каждое злодеяние наказывается, здесь царят красота и гармония, которых не хватает мальчику в действительной жизни. Легенды - единственное, что помогает мальчику жить, оставаться добрым, неиспорченным ребёнком, верящим в добро и в то, что оно победит. Внутренний мир оберегает чистую душу ребенка от зла внешнего, окружающего мира. Но эти миры всегда сталкиваются. Происходит конфликт в семье. «Так страшно, так тревожно становилось мальчику, что и еда не шла в горло. Хуже нет, когда за обедом люди молчат и думают о чем – то своём, недобром и подозрительном».

Мальчик, свято веря в сказку, рассказанную дедом, просит мать – олениху принести колыбельку для Орозкула и тётки Бекей. Тогда всё будет хорошо. «Он заснул тревожным сном и, засыпая, умолял Рогатую мать – олениху принести березовый бешик для Орозкула и тетке Бекей. Пусть у них будут дети!»

Дед хочет решить конфликт мирным путём, но его попытка ни к чему хорошему не приводит. Дед Момун обрывает сказку сам. Побоявшись гнева Орозкула, он убивает марала ради дочери, внука. «Мальчик с ужасом глядел на эту страшную картину. Он не верил своим глазам. Перед ним лежала голова Рогатой матери-оленихи».

Но этим он убивает ребёнка, нанося ему сильнейшую душевную травму. Мальчик часто задаёт вопросы, на которые не может найти ответ: «Почему люди так живут? Почему одни злые, другие добрые? Почему есть счастливые и несчастные? Почему есть такие, которых все боятся, и такие, которых никто не боится? Почему у одних есть дети, у других нет? Почему одни люди могут не выдавать жалованье другим? Наверное, самые лучшие люди те, которые получают самое большое жалованье. А вот дед получает мало, и его все обижают. Эх, как бы сделать, чтобы деду тоже дали побольше жалованья! Может быть, тогда и Орозкул начал бы уважать деда» В итоге у мальчика остается только одна сказка – сказка про белый пароход. В трагическом финале мальчик остаётся совершенно один в этом мире: дед предал его, ушла Рогатая мать-олениха, и мальчик уплывает рыбой, отвергая не людей, а зло, жестокость в них. «Нет, я лучше буду рыбой. Я уплыву отсюда» (мальчик уплывает рыбой).

Вмиг разрушились все его мечты и надежды, а жестокость мира, от которой он долгое время прятался, предстала перед ним во всем своем обличье. Уплыв рыбой по реке, он «отверг то, с чем не мирилась его детская душа». Но вера в добро у него осталась, ведь он не умер, а ушел от действительности в свой мир сказки, он не покончил жизнь самоубийством, а «уплыл рыбой по реке».

Образ деда Момуна

Дед Момун – самый близкий человек для мальчика. О нём и об истории его жизни мы узнаём с первых страниц повести. Перед нами портрет ничем не примечательного пожилого человека: «Наружность Момуна была не аксакальская. Ростом небольшой. Нос мягкий, утиный; на голом подбородке

две – три волосинки рыжеватые – вот и вся борода». «Многомудрые люди прозвали деда Расторопным Момуном». «Прозвище такое он заслужил неизменной приветливостью, готовностью всегда услужить».

«Неизменно приветлив он был ко всем, кого он хоть мало-мальски знал». «Знали деда все в округе, и он знал всех». «Никто не относился к Момуну с тем уважением, каким пользуются люди его возраста. Он был чудачком, и относились к нему как к чудаку».

В повести, как часто и в жизни, получается так, что лучшие люди бедны, несчастливы, унижены теми, кто имеет власть и силу. Так, дед Момун “ всю жизнь с утра до вечера в работе, в хлопотах прожил, а заставить уважать себя не научился”. Он умел работать. Делал всё быстро и легко, и главное - не отлынивал, как другие. Плотничал, шорничал, скирдоправом был; в колхозе скирды ставил; трудармейцем в войну был; дома срубил на кордоне, лесом занимался; за скотом ходил и пасеку держал. На кордоне числился подсобным рабочим, а выполнял работу Орозкула, пока тот гулял и гостевал у чабанов.

Дед Момун —самый лучший дедушка, но он совсем нехитрый, и потому все смеются над ним. А у него были свои беды и горести, от которых он страдал, плакал по ночам. Об этих бедах знает мальчик: дед переживает за него, внука, тревожится за «самую несчастную» дочь – тётку Бекей. Жалко видеть мальчику деда, который, плача, обращается к богу. « Возьми меня, забери меня, горемычного! – говорил старик, упав на колени и вздевая руки к небу». Дед Момун помог создать мальчику мир легенды, рассказав ему о Рогатой матери-оленихе; научил почитать законы предков, воспитал уважение к человеку, сострадание, привил любовь к природе. Мудро и ненавязчиво учит Момун внука: « Э – э, сын мой, худо, когда, люди не умом блещут, а богатством!»

«Э – э, сын мой, худо, когда певцы состязаются в славословии, из певцов они превращаются во врагов песни!»

«Э – э, сын мой, еще в древности люди говорили, что богатство рождает гордыню, гордыня – безрассудство».

«Э – э, сын мой, а там, где деньги, слову доброму не место, красоте не место». Но дед не может защитить внука от жестокостей и несправедливостей мира, потому что сам слаб. Орозкул на него постоянно покрикивает! Единственный раз дед Момун повысил голос на Орозкула, когда надо было забирать мальчика из школы, а Орозкул, обязанный вернуть долг, ударил старика по лицу. «– Негодяй! – сказал Момун, никогда никому не прекословивший, посиневший от холода». И всё же Момун не может противостоять Орозкулу, он убивает марала, творя зло во имя добра ради своей “злосчастной дочери”, ради внука. Но его философия зла во имя добра потерпела крах. «¹⁰¹Старик бросил на мальчика какой – то далекий, странный, дикий взгляд. Лицо его было горячим и красным; оно залилось пылающей краской и тут же побледнело».

Не может дед смотреть в глаза внуку. Вот каким видит мальчик деда в последний раз: «К нему повернулось лицо пьяного старика, запятнанное грязью и пылью, с жалкой свалявшейся бородёнкой». Убив олениху, Момун обрекает на гибель мальчика, разрушает прекрасный мир легенды, которой живёт внук. “И теперь, сраженный горем и позором, старик лежал на земле лицом вниз”. Без ответа в повести остаются многие вопросы, в частности вопрос Момуна: “И почему люди бывают такими? Ты ему добро - он тебе зло?”.

Образ Орозкула

Орозкул – зять деда Момуна, мстительный и ограниченный духовно, хозяин кордона. Большую часть жизни «разъезжает по гостям», а дед Момун, хоть и числится подсобным рабочим», следит за лесом. «Только когда начальство появится – тут уж Орозкул сам и лес покажет, и охоту устроит».

Орозкул обижен на свою судьбу: «бог не дал ему собственного сына, своей крови», «жалость к себе и злоба» кипят в его душе, поэтому, возвращаясь домой, «сжимая мясистые кулаки» он заранее знает, что будет бить жену,

«одурекая от горя и злобы». Автор, давая портретную характеристику Орозкула, указывает на детали его портрета: «быкоподобный мужик», с «мрачным, хмурым взглядом», «сытый и пьяный». Орозкул относительно можно назвать несчастным человеком. Относительно, потому что для Орозкула существует своё понятие счастья – это богатство, почёт, уважение, преклонение перед ним. Мальчик видит, как «Орозкул плакал и не мог остановить рыданий. Плакал оттого, что не его сын выбежал ему навстречу, и оттого, что не нашёл в себе чего-то нужного, чтобы сказать хоть несколько человеческих слов этому мальчику с портфелем».

Он всё время притесняет, унижает своих родственников. Дед Момун ради дочери тоже оказался в его власти.

Он надеялся, что Орозкул станет добрым, если у него будут дети, если он будет знать, что оставит после себя потомство. Но в то же время понятно, что если бы в Орозкуле была хоть капля добра, то он бы дарил свое тепло мальчику, как в легенде это сделала Рогатая мать – олениха. Мальчик знает, что его дядька на самом деле наполнен только злом, ^[10]

он подсознательно боится Орозкула, как и дед Момун. Орозкул вызывает неприязнь и отвращение, когда мы читаем эпизод о том, как Орозкул «должен рассчитываться за своё хвастовство, за угощения чабанов» и нужно было отдать обещанное бревно. «Орозкул сорвал с плеча Момуна перекинутые голенищами старые кирзовые сапоги и наотмашь дважды ударил им тестя по голове и лицу».

Орозкул не уважает людей, находящихся рядом, пренебрежительно относится к тем, кого он считает ниже себя. «Да кто такая, учительница эта? Пять лет в одном пальто ходит. ^[11]

Да разве порядочная учительница пойдёт в такую школу?» или «Прибью старого дурака – и всё тут». Орозкул мечтает о городской жизни и винит сам себя: «Поторопился – а должность потянуло. Хотя маленькая, но должность. После курсов лесничих надо было в техникум податься». Послушаем его монолог (монолог Орозкула)

Именно Орозкул заставляет деда Момуна убить олениху и посягнуть на то, во что он верил всю жизнь, “на память предков”, на нравственные законы бугинцев. ¹⁰¹ Да и не существует для Орозкула нравственных законов (Орозкул рубит рога марала).

«Орозкул принялся вырубать рога из черепа.

– Ай да рога!

Это мы деду твоему. Как помрёт, так поставим ему на могилу. Пусть теперь скажет, что мы его не уважаем. Куда больше! За такие рога не грех хоть сегодня помереть!» «Орозкул с пьяным упорством продолжал четвертовать голову Рогатой матери – оленихи:

– Ах ты сволочь! Я и не такие головы могу размозжить! – рычал Орозкул в припадке дикой злобы и ненависти. ...

То были те самые рога, на которых мольбами мальчика Рогатая мать – олениха должна была принести волшебную колыбель Орозкулу и тётке Бекей.

В описании Орозкула чётко прослеживается авторское отношение к нему. Не случайно после содеянного автор пишет о нём: « ...появился Орозкул, упревший и красный, как воспалённое вымя». Ничего, кроме неприязни и неприятия к этому образу мы не испытываем.

Вывод по работе

Выполняя проектную работу, мы научились

– работать с текстом;

– на основе цитат учились давать развёрнутые характеристики образов-персонажей;

– смогли понять авторское отношение к изображаемым героям: сочувствие и сострадание к мальчику и деду Момуну и неприятие жизненной позиции Орозкула;

– также смогли понять структуру исследовательской работы.

Слово учителя

– Спасибо за работу. Через отношение героев к миру и людям мы понимаем позицию автора, но не только. Важную роль играет композиция произведения – рассказ в рассказе. Не случайно дана в повести легенда. Давайте вспомним определение.

На доске: Легенда – народное предание о выдающемся событии или поступке человека, в основе которого чудо, фантастический образ.

Беседа

Какую сюжетную роль выполняет введенная в текст повести легенда о Рогатой матери–оленихе? (Легенда – основа повести. Она объясняет зарождение племени бугу, в ней воплощены народные представления о добре и зле, в ней же предсказывается и трагический финал произведения).

Слово учителя: – Сказка про Рогатую Мать – олениху все еще живёт в памяти киргизов. Орнамент на праздничных кошмах, покрывающих юрты, передает рисунок маральных рогов, а высокий головной убор бушнок – челек – до сих пор хранит память о них. Когда–то, – говорит предание, – человек прятал под собой рога Матери – оленихи. Ч. Айтматов положил эту легенду в основу своего сказания о маралах, дал ей вторую жизнь.

Почему мальчик восторгается матерью – оленихой? (добротой по отношению к людям, прощение, сострадание, любовь к миру)

Только ли мать – олениху мы видим глазами мальчика?

– Как мы оцениваем всех героев повести? Кто даёт нравственную оценку? (Через восприятие мальчика мы видим всех героев повести. Он даёт нравственную оценку каждому персонажу: в этом особенность данного произведения автора).

– Для мальчика добро и зло конкретны. Добро –это мать–олениха и дед Момун, зло – Орозкул. Но жизнь ставит перед ребёнком неразрешимую задачу: почему дед Момун, подаривший ему чудесную сказку и научивший его верить в добро, отступает перед Орозкулом и помогает ему погубить прекрасную олениху?

Учебник (зачитать текст, конец)

– Почему такой трагический конец? (реальная жизнь жестока, и ребёнку тяжело справиться с теми, кто старше, взрослее, имеет власть).

Слово учителя

Есть такой закон мирового искусства – посылать на смерть и муки лучших своих героев для того, чтобы всколыхнуть души живых, призвать их творить добро. Первоначально повесть была задумана как небольшой рассказ. Айтматов хотел написать элегическую историю, вспомнить свою юность и тех людей, которых он знал и которых давно уже нет.

Вот как сам писатель вспоминает об этом:

Индивидуально ученик.

«Я хотел написать о том, что видел – как я еду, встречаю грузовики и разговариваю со стариком. Хотел описать, как был расстроен старик смертью марала, он пытался отговорить людей стрелять в марала. Именно в этой местности жило племя бугу, которое почитало марала как священное животное. Но когда я начал писать, я почувствовал, что за этим эпизодом скрывается нечто более важное. Появился образ мальчика. Да, я припоминаю, там бегал и мальчишка. Старик сказал, что он его водит в школу. Я спросил, где же школа, и он ответил - далеко, за лесом. Каждый день он отводил его туда и забирал. Так что в основе моей повести были реальные люди и события.

Но литература должна перерабатывать реальные факты. Когда уже была написана половина повести, я еще не знал, как поведет себя мальчик в конце. В начале работы я иначе представлял себе финал повести. Марала убивают, и мальчику очень жалко его. Рано утром он встает, видит, как падает снег. Дедушка сажает его на лошадь и едет вместе с ним в школу. Но потом решил сделать эту концовку другой, символичной: мальчик уплывает к белому пароходу, своему идеалу...»

Слово учителя. Беседа.

- Повесть имеет 2 названия «После сказки» и «Белый пароход». Понятно, что первое звучит более трагично. Второе внушает оптимизм: если человек не приемлет порока, он останется чист, как маленький семилетний ребёнок.

- Какова же главная идея произведения? (Идея повести заключается в столкновении противоположных понятий «природа» и «цивилизация» в обществе, вечная тема «добра» и «зла». Но если в сказках добро почти всегда торжествует, а зло наказывается, то в действительности не всегда бывает так).

IV. Подведение итогов урока

Закрыв книгу, мы, читатели, чувствуем ответственность за гибель ребенка. Сам писатель так говорил о себе: «Тот день, когда я перестану беспокоиться и мучиться, искать и волноваться, будет самым тяжёлым днем в моей жизни».

Повесть кажется незаконченной, потому что без ответа остаются многие вопросы.

Не написано в повести, почему, как в сказках, добро не победило зло. Право найти на них ответы предоставляется читателю.

V. Этап рефлексии (текст на доске)

Наша жизнь переменчива. Каждое поколение решает для себя, что преходяще, а что – вечно. Вечной является проблема ответственности каждого за жизнь общества, проблема нравственного выбора в условиях нарушенных традиций. Вечны честь, совесть, порядочность человека. Для того, кто имеет свой нравственный «стержень», не страшны никакие испытания. Но только время способно все расставить по своим местам. Дети лишь тогда обретают зрелость и становятся нравственными людьми, когда: – когда вбирают в себя опыт отцов; – когда они преисполняются благодарностью к подвигу самопожертвования взрослых;

– когда принимают на себя долг перед всеми, кто был до них;

– когда чувствуют свою обязанность сохранять, обогащать и передавать дальше то, что им оставило старшее поколение).

УІ. Домашнее задание. Придумать свою концовку повести «Белый пароход».

УІІ. Комментирование отметок.