

O‘zbekiston Respublikasi

Oliy va o‘rta maxsus ta’lim vazirligi

SAMARQAND DAVLAT CHET TILLAR INSTITUTI

XORIJIY FILOLOGIYA

til • adabiyot • ta’lim

ilmiy–uslubiy jurnal

Samarqand

3(76)/ 2020

**Ministry of Higher and Secondary Special
Education of the Republic of Uzbekistan**

SAMARKAND STATE INSTITUTE OF FOREIGN LANGUAGES

FOREIGN PHILOLOGY

Language • Literature • Education

Scientific-methodology journal

Samarkand



МУНДАРИЖА

МАҚОЛАЛАР

Сафаров Ш. Сўз яшаш тизимлари қиёсига когнитив ёндашув	5
Санакулов У., Нуралиев Ғ. Лексик систем сифатида сўзларни гуруҳларга ажратиш ўрганишда қўлланилган майдон атамаси ҳақида	9
Turobov A. Og‘zaki va yozma nutq xususida	15
Каримова С. Зебуннисобегим ва Моҳларойим Нодира шеърлятида тасаввуфий-ирфоний қарашлар талқини	17
Джумабаева Ж., Алаутдинова К. Особенности речевого этикета межпрофессионального сотрудничества	22
Пардаева З. Вопросы транскультурной парадигмы в мировой литературе	27
Ким О. Художественные искания социально-психологической драмы XX века	37
U Ayjun(吴爱荣) Liu Kun(刘坤). Xitoy va o‘zbekiston moddiy folklorini taqqoslash	43
Сапарова К. Рус ва ўзбек тиллари фоностилистик воситаларининг ўхшаш ва ўзига хос хусусиятлари	52
Худойбердиева Д. К вопросу о словообразовательных способах выражения субъективной оценки (на материале русской прозы)	57
Бузрукова М. Бевосита ифодаланган илтимос нутқий актининг лисоний-маданий хусусиятлари	63
Арипова Г. Мусикий терминлар луғатини тузишда лингвистик ва соҳавий ёндашув	69
Юсупова Г. Основные признаки и закономерности моделирования художественного нарратива	73

ИЛМИЙ АХБОРОТЛАР

Амриддинова Н. Оказионал номинацияларнинг асосий семантик турлари ва алмаштиришларни қабул қилишни шакллантириш механизмлари	77
To‘xtamishev A. Xitoy tili “bo‘lmoq” bog‘lamasining tahlili	82
Нуруллаева З. Форс – тожик тилидаги изоҳли луғатларнинг яратилиш сабаблари	85
Очилова Н. Замонавий илмий дискурсининг фарқли белгилари	89
Очилова Д. Реставрация даври инглиз адабиётида классицизм	94
Muxamedjanova Sh. Xitoy tilida 来[lái] va 去[qù] harakat yo‘nalishi fe’llari semantikasi	98
Йўлдошев У. Насрий таржиманинг ўзига хос муаммолари	103
Қодирова Б. Ўзбек ва қозоқ тилларидаги фонетик терминларнинг қиёсий-типологик таҳлили (мактаб дарсликлари асосида)	110

ЁШЛАР МИНБАРИ

Ахмедова Г. Чет тилини ўргатиш жараёнида мотивациянинг ўрни	117
--	-----

ТАҚРИЗ

Ҳасанов Ш. XX аср адабиёти талқинлари	122
--	-----



ВОПРОСЫ ТРАНСКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Пардаева Зульфия Джураевна,
профессор ДжГПИ*

Ключевые слова: транскультурная парадигма, художественная модель мира, магический реализм, автобиографические воспоминания, мировая литература.

Введение

Глобализация мира закономерно отражается в таких ключевых аспектах литературного процесса, как соотношение и взаимодействие мировой литературы и национальных литературных традиций, а значит и в смене художественных парадигм они сказываются. Каждая национальная литература, будучи самобытной, составляет неотъемлемую часть мировой литературы, мировая литература, в тоже время представляет совокупность национальных литератур, которые идентифицировались как самостоятельная литература. В период глобализации изменились и критерии, заявленные причастности мировой литературе.

XXI век – век глобализации, это характерно и литературоведческой науке: одностороннее изучение проблемы не удовлетворяет требования современного компетентного исследования многоуровневых вопросов отрасли, назревшие современным уровнем диалектико-логического процесса познания, трансформировавшимся в результате общемировых тенденций развития художественно-научного мышления, интеграции и глобализации научного знания. В результате назрела необходимость совершенствования системы научно-теоретических, историко-литературных и методологических направлений как целостной системы в современной науке о литературе [12. С.142].

Транскulturация - понятие, не ново для науки, кубинский антрополог Ф. Ортис [Ortiz, 1995] в 1940-х гг. вел впервые в качестве альтернативы общепринятым тогда асимметричным

концепциям аккультурации и однонаправленного перевода в зоне культурных контактов, по классификации транскulturации британского антрополога Б. Малиновского.

Важно и то, что Ортис писал о проблемах, в которых транскulturация транслирует предметы, которые изменяют образы жизни и мышления людей, исходя одновременного отношения к предметам, которые изначально изменяя и изначально использование и жизнь самих предметов.

Основная часть

Начиная с 60-х гг. прошлого века началось синтезирование художественных компонентов, интеграция методов и понятий внутри жанров, репрезентации творчества ведущих писателей, созданы художественные картины, которые транслируют некий художественный мир, который представляет мир в ракурсе реализма с синтезированием фантастики, магии, фэнтези. Транскulturация, особое значение имеет в развитии литератур, она не новое явление в истории мировой литературы, она имеет исторические эволюционные корни, образное мышление мира переплетено представлениями народов о мире, о Боге. Мифологизацию и магический реализм можно проследить в творчестве многих крупных писателей.

Характерно мнение о сущности мировом литературном процессе ученой Михайловой О.В.: «В новом понимании мировой постнациональной литературы важнейшей чертой становится переход от господствовавшей методологии, основанной на поиске сходств, схождений, к подходам, основанным на поиске различий, на тяге непонятному, чужому, незнакомому» [9. С.68].



Слияние художественного моделирования мира осуществляется с транскультурной трансформацией и унифицируются как единое целое в художественном произведении.

Изучение теоретических трудов ученых, так называемых альтернативных критических моделях современности [7. С.72], трансформация транскультурации показывает, предложенное Ортисом теория транскультурации было в значительной мере переосмыслено. На наш взгляд, рассмотрение транскультурации с наиболее очевидного аспекта глобализации, связанного с унификацией, на представляющие большие перспективы на будущее транскультурные тенденции, как результат диверсификации процессов культурного взаимодействия и воспроизводства в мировом масштабе, ограничивает культурно-эстетические стороны транскультурации. Несомненно, «само «разнообразие», как влиятельный миф постсовременности и необходимое условие успешного существования рыночных дискурсов глобализации, выработавшей более пластичные и незаметные способы самоутверждения и механизмы торможения развития разнообразия и различия, предполагает обязательно наличие транскультурных тенденций, уравнивающих, в определенной мере, унификацию»⁵ [4. С.117].

Изучение картины мира, запечатленной в произведениях литературы, является одним из наиболее актуальных тенденций в филологии. По мнению ряда ученых, первое обобщенное представление о мире возникло у человека в художественной форме, поскольку художественная картина мира входит в картину мира как главный связующий элемент всех ее частей: без нее было бы невозможно составление панорамно-

образного представления о мире, так как это представление всегда имеет характер наглядности, а наглядность и схожесть присутствуют только в художественном образе [2, с. 42-49].

Художественная модель мира представляет собой предельно обобщенную и одновременно конкретную картину действительности, и она носит индивидуальный характер воплощения, воссоздаваемую с точки зрения общечеловеческих представлений о бытии. Символика в художественном контексте всегда предстает перед читателем в специфичном изобразительно-выразительном средстве типизации явлений, отображаемых в произведении, причем, типизация способная возводить типизируемое до уровня общечеловеческого значения.

Достаточно полно исследована художественная модель мира, история развития искусства с применением комплексного подхода к истории развития искусства и методик различных научных в работах Л.П. Груниной, В.В. Иванова, Б.С. Мейлаха, Ю.М. Лотмана, и др. В результате таких общетеоретических исследований художественного опыта человечества в теории художественной модели мира появилось такое понятие, как генеральная (глобальная) художественная модель мира, которая представлена огромным фондом произведений живописи, литературы, кино, музыки, театра и т.п., которая формирует их восприятия на основе и под воздействием критических работ и искусствоведческих исследований. Системно-синергетический подход к этому культурному фонду дает возможность научно унифицировать все культурные компоненты художественного произведения.

На современном этапе возникла переосмыслить глобальную художественную картину мира с позиции транскультурной парадигмы. Так как, транскультурная парадигма художественной модели мира представляет собой результат особого способа отражения действительности,

⁵ Абдумуминова М.О., Пардаева З.Ж. Транскультурная парадигма в художественном произведении. // Молодой учёный. Международный научный журнал. № 28 (318) / 2020. С. 116-119.



которая соприкасается планетарным проблемам, что давно является объектом острых полемик филологов и философов. Художественный мир Г.Г. Маркеса, Ч. Айтматова, Х. Гойтисоло, П. Коэло, Х. Дустмухаммада, чьё творчество представляет современную модель транскультурной парадигмы в мировой литературе.

Вопросы, касающиеся романским формам транскультурной парадигмы, на наш взгляд, отчетливо трансформировались в творчестве латиноамериканских писателей, в первую очередь в прозе Габриэля Гарсии Маркеса, чьё творчество и по сей день интересует и искусных мастеров жанра романа, и читателей, и критиков. Школа художественного мастерства писателя связано и с жизненными реалиями и эволюцией художественного мышления. Если все предшествующее творчество Гарсия Маркеса «Палая листва» (1955), «Полковнику никто не пишет» (1961), сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (1962), роман «Недобрый час» (1962) получившее высокую оценку латиноамериканской критики, подготовило тот художественный подвиг, который совершил писатель, написав роман «Сто лет одиночества».

Так, стиль романа «Сто лет одиночества» (1967), который принес Габриэлю мировую славу, представил высокий «магический реализм», самым ярким примером явления стал фрагмент о том, как красивую женщину, развешивающую белье на веревке, внезапно подхватывает и уносит ветер.

Признание Габриэля Маркеса, для того чтобы воплотить все увиденное – «В моем романе приведен номер декрета, согласно которому разрешалось стрелять в рабочих, и фамилии генерала, который его подписал, а также имя его секретаря. Эти сведения взяты из Национального архива, а теперь об этом читают в романе и думают, что я преувеличил...», что в семнадцать лет он начал писать роман «Сто лет одиночества», чтобы художественно воссоздать всё это: «Не

только хотел, но и написал первый абзац – тот самый, которым открывается роман. Но я понял, что эту «ношу» мне не осилить. ... Наибольшую трудность, – признается автор, – представлял собой язык романа. Мне понадобилось прожить двадцать лет и написать четыре ученические книги, чтобы понять – решение проблемы языка лежало в самой основе. Надо было рассказывать так, как рассказывали мои деды, то есть бесстрастно, с абсолютным, неколебимым спокойствием, которое не может нарушиться, даже если мир перевернется вверх дном» [8].

Во многом художественная модель мира в романе субъективна, но она оригинальна и интересна, так как содержит ряд моментов, вызывающих несогласие, в частности применительно к той картине мира (этнокультурной, национальной), которая воссоздана писателем. Как рассказывает сам писатель, родился в маленьком колумбийском городке Аракатака. Он был старшим из шестнадцати детей, и его родители оставили Габриэля на воспитание бабушке и дедушке в Аракатаке (отождествляется с Макондо, где происходят все истории в романе); жизнь и быт в доме дедушки казалась ему каким-то таинственным, причиной которой были рассказы взрослых об усопших, духи которых заселились в этом доме. Всё увиденное и услышанное как бы художественно трансформировалось в романе «Сто лет одиночества».

Говоря о романе Маркеса, убедимся в одном, больше 20 лет живя «в романе», поэтизируя события в романном сюжете, конструируя и разрабатывая романную структуру и художественный язык, писатель шёл к вершинным достижениям в мире романного слова. Считая себя частью латиноамериканской литературы, Гарсия Маркес писал: «Я думаю, нам нужно работать над языком и средствами выразительности, с тем, чтобы фантастическая латиноамериканская реальность стала частью наших книг и чтобы латиноамериканская литература на



самом деле соответствовала латиноамериканской жизни, в которой изо дня в день случаются самые невероятные вещи» [8].

При прочтении романа «Сто лет одиночества» временной хронотоп воспринимается читателем как живой исторический герой, который сближает ему роман Чингиза Айтматова «И дольше века длится день». В романе одновременно присутствует и почти вековая история созданного воображением автора маленького, затерянного среди лесов и болот «колумбийского городка Макондо», и история основанной его семьи Буэндиа, пять поколений, которой проходят перед читателем, поражая своей жизненной продолжительностью и почти сказочной экстравагантностью взаимодействия времени и индивидуальных судеб.

Всё увиденное, слышанное превратилось в художественную модель мира в романе, и верил писатель в то, что «такая реальность, которая может дать нечто новое мировой литературе». Пророчество совершилось! Мировая литература славилась романом «Сто лет одиночества». В романе представлен личный опыт писателя и опыт культуры, то есть чтения, большая фантазия, безудержное воображение, владение техникой романа, синтезирующие фантастическую, повседневную, социально-историческую реальности.

Время становится как бы действительно живущим фоном городка, основанном патриархом семьи Хосе Аркадио Буэндиа и его женой Урсулой Игуаран, и служит не только фоном, на котором разворачивается действие (фоном с ярко выраженными национальными признаками), но и выступает как обобщенное, в высшей степени типизированное изображение латиноамериканской истории послеколониального периода. В этом смысле время в романе напоминает монументальные стенные фрески мексиканцев Риверы и Сикейроса, где художники сосредоточивают и прихотливо komponуют на сравнительно ограниченном

пространстве множество разных красочных фигур и деталей, часто утрированных и по отдельности неправдоподобных, но в целом создающих неповторимый образ латиноамериканской действительности.

Иногда при чтении романа «Сто лет одиночества» возникает впечатление, что перед нами - волшебная река времени, вернее - множество временных эпизодов, похожих на арабские сказки, старинных преданий, небылиц и притч, так органически слитых с объективно-временным историческим повествованием, что порой невозможно отделять реальный день от фантастического века, правдивую минуту от вымышленного судьбоносного десятилетия. Все временные элементы присутствуют в произведении в равной степени, как в Библии или старинных рыцарских романах, причем самые невероятные гиперболы в духе Рабле причудливо перемежаются с подчеркнутыми реалистическими эпизодами (например, расстрел мирного рабочего митинга), которые можно отнести к лучшим образцам социально-критической прозы XX века.

Тем не менее, преобладающая сказочная, «легендарная» стихия времени в романе, плод неистощимой выдумки и юмора автора, отличается от всего того, что создано в социально-критической прозе Латинской Америки до Габриэля Гарсии Маркеса.

Хронотоп служит в романе для раскрытия идеи автора, которому открыта магия чудесного в самых обычных и повседневных явлениях и вещах, Гарсия Маркес вносит собственную ноту в то широкое течение «философического отношения к времени», инициаторами которого были Астуриас и Карпентер. Гарсия Маркес так определяет свое кредо обращения со временем и пространством: «Писателю дозволено все, если он способен заставить верить в то, что им написано». При этом, в отличие от многих латиноамериканских прозаиков своего поколения, таких, например, как Варгас Льоса, смело экспериментирующих со



временем, Габриель Гарсия Маркес гораздо осторожнее, традиционнее и даже архаичнее в этом вопросе. Его отношение ко времени как бы национально. Заявляя, что «проблема времени - это меткое слово», он стремится к чрезвычайно экономному и концентрированному словесному выражению времени. Стиль Маркеса был определен как магический реализм.

Интересные суждения у самого писателя. Ещё более поражает его чистосердечное признание: «Я думаю, что мы, новые латиноамериканские романисты, в самом большом долгу перед Фолкнером. Это интересно... Мне постоянно приписывают влияние Фолкнера, а я понял, что во влиянии на меня Фолкнера меня убедили сами же критики, я готов опровергнуть это влияние, которое вполне возможно. Но меня удивляет всеобщий характер этого явления. Я только что прочел семьдесят пять неопубликованных романов латиноамериканских писателей, представленных на литературный конкурс, и нет ни одного, в котором не ощущалось бы влияния Фолкнера. Конечно, у них оно более заметно, потому что это начинающие писатели, - оно тут на поверхности. Но Фолкнер проник во всю романистику Латинской Америки, и если говорить чересчур схематично и, возможно, впадая в преувеличения, то единственное различие между нашими предшественниками и нами состоит в том, что мы знакомы с творчеством Фолкнера» [8].

Латиноамериканская литература была предвестником магического реализма. Отец магического реализма в литературе Х. Л. Борхес. Но Борхеса Маркес считает европеизированным писателем. В литературе магический реализм перерос в отдельное движение, не связанное с безмятежно загадочным магическим реализмом мира живописи. Писатель Алехо Карпентьер, кубинец по происхождению, ввел понятие «чудесная реальность» в 1948 году в статье, опубликованной в газете «El Nacional».

Карпентьер полагал, что Латинская Америка, вследствие своей драматичной истории и географического положения, приобрела в глазах остального мира ауру загадочности. В 1955 году литературный критик Анхель Флорес применил термин «волшебный реализм» (в противовес магическому реализму), чтобы описать произведения латиноамериканских авторов, которые «трансформировали обыденность и будничность в нечто удивительное и невероятное».

Через латиноамериканскую литературу транскультурировался магический реализм и в другие литературы. Город Макондо, обобщенно воспроизводит историю провинциальной Колумбии, точнее, тех областей страны, которые поначалу были отрезаны от внешнего мира, потом задеты вихрем кровавых междоусобиц, пережили эфемерный расцвет, вызванный «банановой лихорадкой», и опять погрузились в сонную одурь. В другом измерении судьба Макондо по-своему отражает некоторые особенности исторической судьбы всей Латинской Америки - падчерицы европейской цивилизации и жертвы североамериканских монополий. В романе «Сто лет одиночества» город Макондо был задуман Гарсией Маркесом, а пустыня Сарозыки был задуман Чингизом Айтматовым как символика тоталитарного управления советской властью государством и народом в романе «И дольше века длится день». Транскультура столетия из романа в роман перенес человеческие судьбы через деспотизм власти.

Среди лучших писателей XX века, несомненно, видное место принадлежит и великому кыргызскому прозаику и общественному деятелю Чингизу Айтматову. Созданные им книги буквально одна другой лучше. Они отражали наше мироощущение, со всеми его радостями и горестями, они учили жить, преодолевать препятствия жизни и делать добро людям... Главный герой романа «И дольше века длится день» -



казах Едигей, работавший на затерянном в степи полустанке. В судьбе Едигея и окружающих его людей, как в капле воды, отразилась судьба страны - с предвоенными репрессиями, Отечественной войной, тяжелым послевоенным трудом, строительством ядерного полигона близ родного дома. Земные события пересекаются с космическими; внеземные цивилизации, космические силы не остались безучастными к злым и добрым поступкам людей.

Транскультурная парадигма романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день» - это плод художественного мышления писателя, которая представляется через метафоризацию, повествование романа, органично переплетающегося с древними притчами и легендами.

«И дольше века длится день» - это не только строка из знаменитого стихотворения Бориса Пастернака «Единственные дни», а стилевая модернизация под архитектуру модерна - в течение одного дня художественно излагать события романа. Роман удивительным образом сочетает в себе черты магического реализма, глубокое повествование и философские раздумья, которые сопровождают читателя на протяжении всего произведения. Так, всего за несколько этапов, на протяжении которых читатель знакомится с мифологией средней Азии, Айтматов иллюстрирует изменение моральных нравов общества и закат народа через уход и отказ от традиционных ценностей своей культуры.

Рассмотрение метафоричности романа позволяет утверждать, что, несмотря на многообразие объектов, выступающих как главными, так и второстепенными субъектами метафорического переноса, образная система романа обнаруживает множество глубинных связей, проявляющихся в постоянном присутствии сквозных образов, общих категориях изображения реальности.

Предметный мир романа «И дольше века длится день» может быть разбит на

три большие группы. Это: 1) люди, их действия и состояния; 2) предметы и явления мира природы; 3) предметы и явления мира культуры. Рассмотрение метафоричности романа показало целостность образа мира, описываемого писателем. Прибегая к разнообразному арсеналу метафорических моделей, писатель показывает взаимопроникновение мира отдельного человека в мир других людей, человеческий мир в мир природы, неразрывную взаимосвязь мира людей и мира культуры, человеческого и предметного миров [11, С.63].

В изображении каждого мира писатель использует синтетизм. Переплетение в сюжетную канву таких «вставок», как вымысел о бескрайних, безлюдных и пустынных пространствах Сарозеки, репрессия семьи Абуталипа, «Легенда о манкурте», «рассказ о кладбище Анна бейт», сопротивление сдачи Каранара в заготскот - художественные картины советской действительности XX века. Кроме того в романе параллельно идет рассказ о совершенно ином мире, центр которого находится южнее Алеутских островов в Тихом океане, в квадрате, примерно равноудаленном от Владивостока и Сан-Франциско. Это авианосец «Конвенция» - научно-стратегический штаб Обценупра по совместной программе «Демиург».

Выше мы упомянули о временном хронотопе - в обоих романах исторический аспект времени охватывает столетие. Не умаляя художественное мастерство каждого писателя, хочется отметить умение анализировать каждым писателем время, пространство, события, власть и народ. Чем они отличаются друг от друга в романном пространстве? Стили? Манерой изложения, отношением к изображаемой действительности? Что их объединяет? Думаешь, представляют два разных континента, относятся к разным вероисповеданиям, и герои разные, изображенные временные пласты разные. Как начинаешь проникать глубоко в ткань произведения, убедишься в обратном - как они близки в романном художественном



мышлении! Техника романа, выбор художественных средств – один лучше другого. Может быть, кому-то в голову приходит мысль: «роман «Сто лет одиночества» создан на 13 лет раньше романа «И дольше века длится день». Теперь-то мы должны рассмотреть вопрос с позиции транскультурной парадигмы в мировой литературе. Магическое притягивание художественного мышления «Ста лет одиночества» продолжал свой триумф в романе «И дольше века длится день».

«Способом, образным стержнем, техникой» стяжения и сопряжения в структурное целое «Ста лет одиночества» становится метафоризация, её механизм многосоставен. Как уже было сказано, один из ее уровней - сочлененная образная цепочка «метафор-сцен» (эпизод утраты памяти, вознесение Ремедиос Прекрасной), «метафор-мотивов» (пергаменты Мелькиадеса, лейтмотивов прозрачности возносящейся на простынях Ремедиос и прозрачный город Макондо), «метафор-деталей». Каждая из этих разновидностей отмечена «силой и необычностью искусства Гарсиа Маркеса», состоящего «в его умении формулировать самые сложные проблемы языком образной плоти, которая всегда богаче одномерной рациональной идеи, полна поэтической и неокончательной многозначности» [13, С.93].

«Одиночество» в романе Гарсиа Маркеса обретает художественную конкретность, образную материальность и оформленность благодаря его метафоризации и его саморазвитию в цепочке метафор. Вбирая в себя все многочисленные смыслы повествования, метафора одиночества универсализируется, одновременно являясь общенациональным (колумбийским и латиноамериканским) и всечеловеческим символом; в романном мире «Ста лет одиночества» она становится метафорой авторского видения.

Чингиз Айтматов «И дольше века длится день» представил как роман метафорический. Как пишет научный

сотрудник института языка и литературы им. Чингиза Айтматова Национальной академии наук Киргизской Республики к.ф.н. Сырдыбаева Р. М.: «Чингиз Айтматов воспринял поэтику народных образов и по-своему передал ее в авторских легендах, притчах и сказках, включенных в общий контекст его сочинений или существующих как цельная, завершенная литературная конструкция. ...Практически все легенды в прозе Ч. Айтматова – исторические, лирико-психологические, анималистические, научно-фантастические вымышлены автором»[15, С.105].

Если в романе «Сто лет одиночества» одиночество и беспамятность явились главной идеей представления героев, то в романе «И дольше века длится день» человеческая память является стержневой глобальной проблемой, поставленной Чингизом Айтматовым в создании каждого художественного образа.

Мотив одиночества и беспамятности в романе «Сто лет одиночества» одна из творческих удач Габриэля Маркеса, благодаря которым он сумел воплотить в романе массовое убийство, колониальный режим, зло, причиненное людям, эксплуатацию, расовую дискриминацию. Вот какой представил Габриэль Маркес мировой литературе Колумбию.

Человеческая память как живая художественная ткань представлена в романе «И дольше века длится день». Как зов, как колокола звучит рефреном айтматовский крик устами Найман аны: «Вспомни имя твое! Вспомни, как тебя зовут, - умоляла мать. - Твоё имя Жоламан. Твой отец Доненбай!». Легендарные события прошлого живут в воспоминаниях Едигея, переплетаясь с днем настоящим: легенда о манкурте с судьбой Сабиджана, предание о золотом мекре с жизнью детей Абуталипа, а легенда о любви Раймалыага с переживаниями самого Едигея.

Каждый читатель понимает и признает в глубине души айтматовскую боль – боль за каждую нацию, за её судьбу,



за национальный язык, за сохранение человеческого рода. Его боль была постнациональной: его разум, его деяния, его творения, его сердце были овеяны трезвой человеческой памятью. Чингиз Айтматов, без устали переживал за судьбу ВСЕЙ планеты, в начале XXI века говорил с болью и тревогой за нас всех, за судьбы современников и следующих поколений, жизнь всех людей: «Память в нашу эпоху переживает трагедию. Распалась связь времен, и самое страшное зло наших дней - это беспамятность. То, что намечается теперь, отнюдь не ново, об этом громко трубят развалины древних царств» [5]. Чингиз Айтматов в романе писал: «Разум человека - это сгусток вечности, вобравший в себя тысячелетия истории и эволюции, наше прошлое, настоящее и конструкцию грядущего... Мы есть то, что мы помним и ждем» [2].

Транскультурная парадигма художественной модели мира в романе «И дольше века длится день» органически связана с поэтическим видением мира. Автор, создавая свое произведение, одновременно создает своеобразный, не похожий ни на какой другой, свой художественный мир.

Как проследили, транскультурная парадигма художественной модели мира в произведении – это альтернативная реальность, которую создает художник. Она имеет статус персональной, духовной реальности. В научной литературе существуют и другие определения этого многоаспектного и многогранного феномена творческой деятельности писателя, его образного видения действительности: художественная модель – «авторская модель» (М.М. Бахтин), «внутренняя модель литературного произведения» (Д.С. Лихачев), «художественная картина мира» (Б.С. Мейлах), «художественная реальность», (М.Я. Поляков), «национальные образы мира» (Г.Д. Гачев), «транскультурация» (Ф.Ортис), «постнациональная литература» (М.В. Тлостанова).

Национальная тема никогда не теряла своей актуальности ни в социуме, ни в искусстве, ни в литературе. Последнее десятилетие поменяло вектор на противоположный: официоз безмолвствует, а обыденное сознание формирует негативное отношение ко всему, сопряженному с исламом, мусульманскими традициями, культурой. А это лишь другая культура, знакомство с которой и уважение к которой непременно обогатит духовный мир любого человека. Невольно вспоминаются диалог Гарсии Маркеса с Варгасом Льосой, где писатель вспоминает поэтику «Книги тысячи и одной ночи» - памятника средневековой [арабской](#) и [персидской литературы](#), в романе присутствуют и арабские сказки из «Тысячи и одной ночи», и потомок с пороссячим хвостом, который, как рок, постоянно тяготеет над семьей в романе, даёт предположение о знании Маркесом исламскую веру.

В диалоге с Варгасом Льосой Гарсия Маркес признавался, что его творчество - «поэтическая переработка собственного опыта», частью которого является одиночество - «сокровенная материя» книг Гарсия Маркеса (по словам Варгаса Льосы). Убежденный, что каждый «человек совершенно одинок», Гарсия Маркес воспринимает эту участь и это состояние в чрезвычайно широком спектре, от метафизического, фатального, нравственно-психологического до национального и социально-политического: «...одиночество - это всеобщее свойство человеческой природы... возможно, это результат отчуждения латиноамериканского человека, и в этом случае я выступаю уже с социальных, даже политических позиций в гораздо большей степени, чем предполагал». «... а это мысль, что одиночество противоположно солидарности... И она объясняет крушение Буэндия одного за другим, крушение их среды, крушение Макондо. Я думаю, что в этом заложена политическая мысль, одиночество, рассматриваемое как отрицание солидарности, приобретает политический смысл» [14, с.5].



Заклучение

Невольно привлекает к себе финал обоих романов.

Финал романа «Сто лет одиночества» откровенно эсхатологичен. Там съеденного муравьями несчастного ребенка называют «мифологическим чудовищем», там «библейский ураган» сметает с лица земли «прозрачный (или призрачный) город». И на этот высокий мифологический пьедестал Габриэль Гарсиа Маркес водружает свою мысль, свой приговор эпохе, по форме – пророчество, по содержанию – притчу: «Тем родам человеческим, которые обречены на сто лет одиночества, не суждено появиться на земле дважды».

В финале романа «последние обитатели Макондо» – это жалкая кучка людей, лишенных памяти и жизненной энергии, свыкшихся с бездельем, растерявших нравственные устои. В этом конец Макондо, и «библейский вихрь», который сметет город, – только восклицательный знак, поставленный в конце.

И в романе «И дольше века длится день»: «Едигей вдруг почувствовал полное опустошение. Он упал на колени в снег... и зарыдал глухо и надсадно. В полном одиночестве, посреди Сары-Озек, он услышал, как движется ветер в степи...» Вместе с затерянностью человека в пространствах степей автор одновременно подчеркивает и затерянность Земли в звездной бесконечности: «И плыла Земля на кругах своих, омываемая вышними

ветрами. Плыла вокруг Солнца и, вращаясь вокруг оси своей, несла на себе в тот час человека, коленопреклоненного на снегу, посреди снежной пустыни... И плыла Земля...»

Как два писателя индивидуальны в философском романном мышлении о человеческом бытии, безусловно, близки в художественном завершении.

«Сто лет одиночества» – роман высокого художественного мастерства, как и он «И дольше века длится день» учит писателей романной технике. Стиль Маркеса как объект транскультуры, развивался в самих лучших романах мировой литературы. Таким образом, латиноамериканская романистика, представляя разнообразную синтетическую художественную модель мира в романистике XX века, создает новую эстетику реализма, рассредоточенную в художественных моделях мира разных направлений, видов искусств, авторов, таким образом, следовательно, ему присущ синтетический характер.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что транскультурная парадигма художественной модели мира в мировой романистике заключается в ее образно-эмоциональном, мифопоэтическом, магическом, этическом и эстетическом способе освоения мировой многонациональной действительности.

Литературы

1. Айтматов Ч.Т. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Алматы, 2018.
2. Айтматов Ч. И дольше века длится день. www. Электронная книга.
3. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. – Москва. Аст. 2016. 544 с.
4. Абдумуминова М.О., Пардаева З.Ж. Транскультурная парадигма в художественном произведении. // Молодой учёный. Международный научный журнал. № 28 (318) / 2020. С. 116-119.
5. Атаев Т. <http://www.islamrf.ru/news/point-of-view/analytics/3562/> ISLAMRF.RU: Идеи Чингиза Айтматова и современность.
6. Вселенная Чингиза Айтматова / Сост. З.К. Дербишева. – Бишкек: КТУ «Манас», 2012. – 192 с.