# Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева

УДК 82.09-342(100) (092) На правах рукописи

**ЕРІК ГУЛНУР**

**А. Пушкин и О. Уайльд.**

**Философская проблематика и жанр литературной сказки**

8D02305 – Филология

Диссертация на соискание степени

доктора философии (PhD)

Научные консультанты

доктор филологических наук,

профессор

К.Б. Уразаева

кандидат филологических наук,

профессор

В.А. Разумовская

(Сибирский Федеральный

Университет)

Республика Казахстан

Астана, 2023

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |
| --- | --- |
| **Введение**………………………………………………………………… | 4 |
| **1 литературная сказка как объект жанрообразования и жанровосприятия**……………… | 11 |
| * 1. Парадокс в сказке А. Пушкина и О. Уайльда как инструмент жанрообразования и жанровосприятия…………………………………… | 11 |
| 1.1.1 Жанровые трансформации, теория парадокса и сюжетология как основа дескриптивной модели литературной сказки…………………… | 11 |
| 1.1.2 Духовная семантика, смеховая модальность и мениппея в литературной специфике сказки А. Пушкина ……………………….…. | 16 |
| * + 1. Литературная специфика сказки О. Уайльда в аспекте эстетизма, заглавия, аллегории и иронического парафраза………………………….. | 22 |
| * 1. Сказка А. Пушкина и О. Уайльда как объект художественного перевода и культурной трансмиссии. Методы изучения……………… | 28 |
| 1.2.1Статистический анализ и филологический подход в изучении литературной сказки……………………………………………………… | 28 |
| 1.2.2 Парадокс как объект кросс-культурного подхода и художественного перевода………………………………………………… | 38 |
| 1.2.3 Казахстанская Пушкиниана и казахстанский пушкинский текст как сверхтекст…………………………………………………………...… | 45 |
| 1.2.4 Художественный перевод в становлении казахстанского пушкинского текста как сверхтекста……………………………………… | 55 |
| Выводы по первому разделу……………………………………………… | 57 |
| **2** **ПАРАДОКС в сказке а. пушкина и о. уаЙльда.** **источники парадокса и виды ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ**... | 60 |
| 2.1 Сюжет «Соловей и Роза» в лирике А. Пушкина и сказке О. Уайльда. Типология парадокса. Внетекстовая и сюжетная парадоксальность…………………………………………………………. | 60 |
| 2.2«Сказка о рыбаке и рыбке». Внетекстовая, сюжетная, стилистическая парадоксальность ……………………………………… | 70 |
| 2.3 «Сказка о золотом петушке». Оппозиция *живого* и *мертвого* в имплицитной и эксплицитной парадоксальности ……………………… | 75 |
| 2.4 «Сказка о царе Салтане». Сюжет и композиция как способы передачи парадоксальности. Виды парадоксальности и источники…… | 79 |
| 2.5 Структура парадокса в сказке О. Уайльда и образование им нового значения……………………………………………...……………………… | 87 |
| * 1. Нарциссизм и заглавие сказки О. Уайльда: образование парадоксом нового значения ………………………..……………………….………… | 96 |
| Выводы по второму разделу……………………………………………… | 102 |
| 1. **Переводы сказки А. Пушкина и О. Уайльда. литературная специфика переводной сказки в аспекте парадокса**………………………………………….…… | 105 |
| 3.1 «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина в переводах А. Байтурсынова, З. Кабдулова, А. Асылбека. Доместикация и *остранение* как способы передачи парадоксальности и мениппейной природы сказки А. Пушкина……………………………………….……… | 105 |
| 3.2 «Сказка о золотом петушке» А. Пушкина в переводах А. Байтурсынова и С. Жиенбаева. Аутентичность художественного перевода как источник литературной спецификипереводной сказки… | 124 |
| 3.3 *Означаемое* и *означающее* в структуре парадокса в сказке О. Уайльда. Признаки фабулярного произведения в русских переводах как способ передачи парадоксальности оригинала……………………… | 138 |
| 3.4 Дескриптивная модель литературной сказки. Парадокс как инструмент жанрообразования и жанровосприятия…………………….. | 144 |
| Выводы по третьему разделу…………………………………………….. | 146 |
| **Заключение**…………………………………………………………… | 149 |
| **Список использованнЫХ ИСТОЧНИКОВ**…………………. | 155 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ А** – Парадокс в сказке А. Пушкина и О. Уайльда. Методы изучения в школе………………………………………………… | 167 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ Б** – Коммуникативные упражнения для факультативного изучения сказки А. Пушкина и О. Уайльда…….…… | 176 |

**ВВЕДЕНИЕ**

Изучение литературной сказки А. Пушкина и О. Уайльда в аспекте жанрообразования и жанровосприятия и выделение в ней парадокса ‒ как инструмента данных процессов ‒ способствует объяснению ее двойственного воздействия на читателя. Новая для науки научная проблема решается посредством разработки дескриптивной модели литературной сказки. Такой взгляд нуждается в обобщении литературной специфики рассматриваемого жанра с позиций метода работы писателя с фольклорным материалом и его новаторства. Принципы обработки фольклорного материала, структура сюжета, двоякая поэтика, испытавшие влияние авторской и национальной концептосфер, позволяют расширить представление о методе работы Пушкина и Уайлда и их жанровых открытиях. Сфокусированность парадокса вокруг вопросов философской проблематики и жанра становится при таком подходе ядром рассматриваемой темы.

Явление «банализации» Пушкина, по замечанию Е. Эткинда, началось во Франции с перевода де Рогье и усиливалось на протяжении всего XIX в. [1]. При этом долгое время оставались незамеченными слова С. Маршака, который одним из первых обратил внимание на разное восприятие сказки А. Пушкина взрослым и ребенком. Маршак заметил, что сказка русского писателя создана не для детей. Уточняющая мнение Маршака мысль о том, что причиной и фактором двойственного восприятия является парадокс, стала определяющей в концепции настоящего исследования.

Известно, что парадоксальность характерна в целом для русской народной сказки. Так, о ней в 20-е гг. ХХ в. писал Е. Трубецкой [2]. Парадоксальность формульной поэтики русской народной сказки: психология народной печали, символика, воплощение мудрости в женских образах, например, вещей старухи и вещей невесты, с одной стороны, авторский парадокс, с другой, стали источником двойственного воздействия сказки Пушкина на читателя.

**Актуальность** поставленных в работе проблем определяется разработкой дескриптивной модели литературной сказки. Данная модель на материале сказки Пушкина и Уайльда объясняет роль и место парадокса в процессах жанрообразования и жанровосприятия. Парадокс, исследованный в качестве ядра дескриптивной модели литературной сказки, ставит проблему установления основных звеньев предлагаемой модели и их соотношения. Иными словами, актуальность рассматриваемой темы заключается в описании факторов жанрообразования и жанровосприятия с позиций метода работы писателя и его новаторства в области литературной сказки. Актуально и расширение понятия пушкинской онтологии посредством изучения мениппейной природы сказки русского писателя. Вместе с тем мениппея иллюстрирует и объясняет отличия пушкинского парадокса от парадокса Уайльда.

Актуальность включения в дескриптивную модель литературной сказки художественного перевода обусловлена вниманием к его роли – как культурной трансмиссии и фактора обновления жанров принимающей культуры. Казахские переводы сказок Пушкина в диа- и синхроническом аспекте не имели жанрового прецедента. Так, в отечественной культуре ко времени появления первых казахских переводов сказки Пушкина не сформировался жанр литературной сказки. В свою очередь, казахские переводы сказки Пушкина уточняют представление о жанровом и тематическом единстве казахстанского пушкинского текста как сверхтекста. Русские переводы сказки Уайльда, рассмотренные как фабулярные произведения (Б. Томашевский) [3], показали аналогичную тенденцию в переводах сказки Пушкина на казахский язык и обозначают проблему культуроориентированных стратегий и их значение в передаче парадокса оригинального текста. Таким образом, становится возможным изучение парадокса не только как объекта художественного перевода и культурной трансмиссии, но и признака казахстанского пушкинского текста как сверхтекста.

В отечественной науке не предпринимался опыт изучения культуроориентированных стратегий в переводах русской классики на казахский язык. Между тем изучение доместикации, форенизации, *остранения* и культурной решетки способствует пониманию художественного перевода как культурной трансмиссии и фактора эффективного вхождения текста *другой* культуры в принимающую, объясняет обновление жанрового состава принимающей культуры и взаимодействие литератур.

Не становился предметом исследования и парадокс в сказке Пушкина и Уайльда. Между тем структура парадокса и образование им нового значения, а также порождаемые им виды парадоксальности влияют на процесс жанровосприятия, объясняют двойственное воздействие на адресата произведения. Приведенные задачи, требующие решения, оказали влияние на актуальность поставленных вопросов.

**Цель диссертации** ─ установление связи философской проблематики и жанра литературной сказки и ее влияния на парадокс как инструмент жанрообразования и жанровосприятия. Для достижения цели была разработана дескриптивная модель литературной сказки. Содержание и структура модели отражает последовательность поставленных в работе задач, их соотнесенность и выводы, касающиеся литературной специфики сказки Пушкина и Уайльда.

**Задачи диссертации:**

1) обобщение литературной специфики сказки Пушкина и Уайльда с позиций жанрообразования;

2) установление типологии и специфики парадокса в сказке Пушкина и Уайльда как инструмента жанрообразования;

3) выявление связи парадокса и жанра литературной сказки;

4) описание роли культуроориентированных стратегий и культурной трансмиссии во взаимодействии оригинала и перевода и воздействии на читателя;

5) классификация признаков казахстанского пушкинского текста как сверхтекста и роль в нем парадокса как признака сверхтекста;

6) объяснение двойственного воздействия литературной сказки как фактора жанровосприятия.

**Объект исследования.** Выбор объекта исследования обусловлен классическими образцами литературной сказки, жанровая стратегия которой построена на парадоксе. Так, материалом изучения стали популярные сказки Уайльда и Пушкина, иллюстрирующие трансмиссию сказок в факты массового читательского сознания. Отсюда и привлечение переводов сказок русского и английского писателей из книжных изданий, пользующихся широким культурным спросом.

**Предметом исследования** оригиналов сказки Пушкина и Уайльда является парадокс как объект философско-эстетического изображения и как метод писателя. Отсюда внимание к структуре парадокса и образованию им нового значения. Такой подход обусловил включение в область предмета исследования категорий жанрообразования (метод писателя и переводная сказка, соотношение синтагматической фабулы и парадигматического сюжета), жанровой трансформации (мениппея) и жанровосприятия. Изучение метода работы писателя с фольклорным материалом привлекло внимание к концептам христианства, в том числе Православия и католических легенд о Христе. Рассмотрение переводов сказок Пушкина и Уайльда дополнило предмет исследования понятиями культуроориентированных стратегий и культурной трансмиссии как факторов жанрообразования и жанровосприятия в принимающей культуре. Явления культурной трансмиссии и сверхтекста также стали предметом исследования. Такой пространный предметно-категориальный круг обусловлен уровнями дескриптивной модели литературной сказки.

**Методологическая база работы** характеризуется комплексным подходом к изучению литературной сказки как дескрипции. Комплексный подход обусловлен современными тенденциями трансдисциплинарного изучения и пониманием конвенциональности научной истины. Так, ученые подчеркивают, что одно из пониманий научной истины заключается в ее общезначимости (интерсубъективности): «Она становится значима не в рамках одной научной дисциплины, а в междисциплинарной, коммуникативной сфере» [4]. Приведенное представление продиктовало синтез теоретической и исторической поэтики, генеративной поэтики, системно-типологического и структурно-генетического анализа в диссертации в интеграции с филологическим анализом. Определяющими явились исследования в области эстетики художественного творчества ─ М. Бахтина [5], В. Тюпы [6]. На исследование парадокса в сказке Уайльда оказали влияние труды О. Тумбиной [7], К. Брукс [8], А. Ойяла [9]. На обоснование синтагматической фабулы и парадигматического сюжета как источника парадокса в сказке русского и английского писателя оказали труды И. Силантьева [10, 11].

Сказка Уайльда в казахстанской науке стала объектом интереса с позиций методики изучения английской литературной сказки. Это, к примеру, труды Г. Турежановой [12, 13]. Практическое применение результатов настоящей диссертации и изучение литературной сказки Пушкина и Уайльда в аспекте парадокса привело к разработке коммуникативных упражнений и методики компаративного анализа русской и английской сказки (Приложения А, Б).

Для изучения литературной специфики сказки Пушкина и установления в ней роли парадокса методологически определяющими были труды В. Непомнящего [14], Э. Вацуро [15], И. Сурат [16].

Введение в научный аппарат диссертации понятия «казахстанский пушкинский текст» обусловлено термином *сверхтекст*. Это труды о тексте в научном наследии Ю. Лотмана [17], работы о городском и петербургском тексте В. Топорова с понятием «сверх-семантичности» петербургского текста [18]. Это исследования о московском тексте [19], а также о культурно-географической парадигме, включающей в себя Мехико, Буэнос-Айрес, Нюрнберг, Мюнхен, Париж, Флоренцию, Стамбул, Амстердам, Виченц, Венецию в работах Н. Меднис [20]. Следует отметить и исследование алтайского ученого М. Гребневой о флорентийском тексте. Ученый пишет: «Флорентийский мирообраз, восходящий к персональным мифам о городе цветов, включает в себя практически все важнейшие мотивы универсального флорентийского мифа, как первичные ‒ камень, сад, цветок, цвет, так и вторичные ‒ прошлое, круг, башня, сон, звезда, семья» [21].

Для ведения в научный оборот понятия «казахстанский пушкинский текст» важными представляются труды отечественных ученых: С. Абдрахманова [22, 23] С. Ананьевой [24], К. Уразаевой [25, 26].

При использовании структурных и статистических методов в разработке дескриптивной модели литературной сказки особое значение имели труды Г. Ермоленко, работавшего в Казахстане в 60-70-е гг. ХХ в., заложившего в отечественной науке традиции статистического исследования языковых процессов. Концепция моделирующего текста и методология статистического исследования: «… моделирующий текст, с одной стороны, ─ это стационарный, то есть постоянный во времени случайный процесс, а с другой … он представляет собой последовательность независимых испытаний: иными словами, допускается отсутствие связи между языковыми элементами в потоке речи» [27] ─ оказали влияние на обработку в диссертации результатов анализа казахских переводов сказки Пушкина (в процессе описания метода работы писателя со сказкой и структуры парадокса).

Для применения филологического подхода значимым оказалось понятие «лингвистические спектры» Г. Ермоленко: «Лингвистические спектры – это графики, отражающие особенности употребления служебных слов тем или иным писателем» [27, с. 11]. Понятие лингвистического спектра определило выбор в качестве единицы измерения не только лексических единиц, но и приемов композиции, сюжета, а также языка формульной сказочной поэтики.

Внимание к кросс-культурному подходу в сочетании с компаративной риторикой опирается на труды Дж. Мёрдока, который указывал на то, что «теория определений выросла из необходимости повысить коммуникативность естественного языка» [28].

Для анализа литературной сказки ‒ как объекта художественного перевода и культурного трансфера ‒ плодотворными представляются работы о культурориентированных стратегиях Л. Венутти [29], С. Басснет и А. Лефевра [30], *остранения* В. Шкловского[31], переводческой дисперсии [32] и деривации [33] магаданской научной школы. Для установления роли культуроориентированных стратегий как фактора динамики литературного процесса значимыми являлись работы В. Разумовской [34, 35].

В современном казахстанском переводоведении доминируют исследования лингвистического плана, направленные главным образом на изучение вопросов сопоставляемых языков и этносов, представляющих богатый материал для определения переводческих закономерностей и обобщений». Это исследования Э. Ербулатовой [36], С. Талжанова [37], М. Курманова [38], А. Жусуповой [39]. Значение данных работ обусловлено применением методов филологического анализа.

**Научные подходы и методы** обусловлены разработкой дескриптивной модели литературной сказки на основе парадокса. В исследовании каждая из изученных сказок, оригинальная и переводная, стала объектом формального анализа ‒ имманентного анализа художественного произведения на уровне образной системы, стиля, тропов. Другими словами, с точки зрения фабулы, сюжета, аллегории и т.д. Применение герменевтического подхода способствовало толкованию сказки с позиций современной концепции сюжета.

Особо следует выделить компаративный подход. Значимость его применения определяется выявлением факторов эволюции и жанрообразования литературной сказки. В компаративное исследование входит и решение таких теоретических вопросов, как установление типологических схождений и специфики парадокса, жанровых трансформаций, когда одна и та же сказка становится сказкой и для взрослого, и для ребенка. Становится возможным установление типологических схождений и специфики в трактовке парадокса, анализ жанровых трансформаций для понимания жанровых конвенций и межродового взаимодействия. Отсюда внимание к таксономическому методу, позволившему установить закономерности в структуре литературной сказки, путях отхода от формульной поэтики и влияния стиля писателей.

Лингвоконцетологический и лингвокультурологический методыиспользовались при аксиологическом подходе, когда предметом изучения стали концепты Православия и их духовная семантика. Использование данных методов подчинено анализу мениппеи, онтологического реализма Пушкина.

Лингвопрагматический подход применялся при описании культуроориентированных переводческих стратегий для понимания аутентичности художественного перевода и новаторства переводчиков, а также для разработки рекомендаций по обновлению переводов.

Узкие и специализированные лингвистические термины не объясняют процессы жанрообразования и жанровосприятия. Поэтому ориентация на парадокс ‒ как инструмент жанрообразования и жанровосприятия ‒ рассматривается как уровень изучения поэтики текста, с более крупными лексическими единицами, а именно единицами стиля писателя. Расширение границ примененных подходов и методов ‒ от лингвистических до филологических ‒ посредством применения статистических методов, обеспечивающих достоверность полученных результатов, имеет предпосылки в трудах Ермоленко. Ученый объяснял причины недостоверности выводов следующим образом: «Едва ли правильно при определении авторства текста опираться на подсчеты наиболее употребительных частей речи, безразличных не только к теме и жанру произведения какого-нибудь автора, но, по-видимому, и стилю этого автора» [27, с. 12].

Лингвистические и литературоведческие методы, культурологический и кросс-культурный подходы применены под интегрирующим знаком филологической парадигмы. Такой системный подход направлен на установление связи между языковыми и стилистическими единицами с понятиями и представлениями культурного свойства, характеризующими национальную и авторскую концептосферу, обусловлен разработкой дескриптивной модели литературной сказки.

В настоящей диссертации гипотеза исследования и предполагаемые допущения подтверждаются обработкой в программе Microsoft Excel 2016 для Windows версия 1.0.

**Термины и понятия, определения.** Применение категорий и терминов культурологии, философии, лингвистики, литературоведения для изучения парадокса обусловлено природой исследуемого феномена. Гипотетическая природа высказанных в диссертации допущений о мениппее как жанре сказки Пушкина, парадоксе как определяющем инструменте жанрообразования и жанровосприятия ставит вопрос о проверке гипотезы при помощи методов и терминов статистики. Способность верифицировать достоверность полученных результатов, быть убежденными в их логической непротиворечивости требует точного употребления терминов разных наук. Это термины переводоведения (доместикация, форенизация, дисперсия и деривация), социологии (культурная трансмиссия). Их точность и корректность употребления подтверждается в диссертации приведенными диаграммами, гистограммами и таблицами. В работе учитывается и современная тенденция пересмотра теоретических категорий, относящихся к области целостного анализа поэтического произведения (жанр, род, стиль, авторство, эстетический модус художественности), а также уяснение их взаимных отношений и роли в алгоритме целостного анализа художественного произведения. Выделение предмета исследования и терминологического аппарата обусловлено систематизацией научного тезаруса, релевантного для анализа и интерпретации литературного материала и научных источников.

**Новизна диссертации** заключается в изучении парадокса в сказке Пушкина и Уайльда как инструмента жанрообразования и жанровоприятия, классификации видов парадоксальности, во введении в научный оборот казахских переводов сказки Пушкина, сближении переводов сказки Пушкина и Уайльда на основе признаков фабулярного произведения, а также разработке понятия «казахстанский пушкинский текст» как сверхтекста и установления роли парадокса как признака сверхтекста.

**Теоретическая значимость** работы обусловлена расширением теории парадокса, методики его анализа и изучения, установлением связи философской проблематики литературной сказки и жанра с процессами жанрообразования и жанровосприятия, обобщением признаков сверхтекста в казахстанском пушкинском тексте, выявлением функции парадокса как признака сверхтекста.

**Практическая значимость** диссертации обусловлена применением полученных результатов исследования при изучении сказки Пушкина и Уайльда в вузе и школе с позиций парадокса, разработкой методики компаративного изучения, созданием новых переводов сказки русского и английского писателей.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. связь философской проблематики литературной сказки Пушкина и Уайльда и жанра заключается в парадоксе как инструменте жанрообразования и жанровосприятия;
2. специфика парадокса в сказке русского и английского писателей обусловлена методом работы писателя с фольклором и авторской концептосферой, структурой парадокса и образованием им нового значения;
3. связь философской проблематики литературной сказки Пушкина и Уайльда и жанра заключается в источниках парадокса и создаваемых им видах парадоксальности;
4. роль культуроориентированных стратегий в передаче парадокса оригинала и культурной трансмиссии заключается в жанровом обновлении принимающей культуры и интеграции культур оригинала и перевода;
5. место казахских переводов сказки Пушкина в казахстанском пушкинском тексте определяется ролью парадокса в создании сверхтекста;
6. процессы жанровосприятия литературной сказки обусловлены соотношением синтагматической фабулы и парадигматического сюжета, что объясняет двойственное воздействие на читателя;
7. роль парадокса как фактора жанрообразования и жанровосприятия и отношение к казахстанскому пушкинскому тексту как сверхтексту отражает дескриптивная модель литературной сказки.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты диссертационного исследования были изложены в 16 публикациях, 3 из которых – в изданиях, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, 2 – в журналах, входящих в базу Scopus и Web of Science, 6 – в сборниках международных конференций, 5 – в международных журналах РИНЦ.

**Структура диссертации.** Работа состоит из введения, трех разделов, заключения, двух списков использованных источников на русском, казахском и английском языках, двух приложений. Работа включает 17 рисунков. Приведенные графические изображениявоплощают содержание и структуру дескриптивной модели литературной сказки, отражают процессы жанрообразования и жанровосприятия и центральное место парадокса в разработанной модели.

1. **литературная сказка как объект жанрообразования и жанровосприятия**
   1. **Парадокс в сказке А. Пушкина и О. Уайльда как инструмент жанрообразования и жанровосприятия**

1.1.1 Жанровые трансформации, теория парадокса и сюжетология как основа дескриптивной модели литературной сказки

Изучение парадокса ‒ как инструмента жанрообразования и жанровосприятия ‒ предполагает обобщение трансформационных процессов, актуальных для понимания жанровой трансформации литературной сказки. Понятие жанровой трансформации появляется в связи с двойственным восприятием сказки. Соответственно, обзор и анализ изучения современной наукой жанровых тенденций, иллюстрирующих жанровые трансформации, способствуют пониманию типологии и своеобразия парадокса в сказке Пушкина и Уайльда, и его роли в процессах жанрообразования и жанровосприятия.

Первая тенденция, обусловленная стихотворной формой написания сказки Пушкиным, и которая обращает на себя внимание, ‒ это жанровая парадигма и особый тип жанрового мышления в лирике первой половины ХIХ в. Данная тенденция характеризуется недостаточной изученностью жанровых трансформаций в русской лирике конца ХIХ – начала ХХ в. и связана с эволюцией жанрового универсализма в принцип жанровой интерференции. Это предмет изучения А. Боровской [40]. Боровская обратила внимание на спектр обозначений эстетических новаций: «атрофия жанровой системы» (В. Сквозников), «эволюция жанрового сознания» (О. Зырянов), «переориентация жанра» и появление «неканонических жанров» (С. Бройтман), развитие авторских жанровых форм. Охарактеризовав приведенные обозначения как признаки и свидетельство кризиса традиционной жанровой системы, исследователь указывает на «некий общий знаменатель, основанный на признании в качестве жанрообразующего фактора доминирования индивидуально-авторского начала» [40, с. 3]. По мнению ученого, усиление жанровой рефлексии сопровождает основные изменения художественного сознания эпохи и отражает кардинальную трансформацию всей традиционной жанровой системы. При этом нельзя, считает ученый, усматривать в этом процессе переход от господства жанровых канонов к внежанровым формам художественного мышления. Возражая Ю. Стеннику, который оценил данный процесс как процесс скрещивания известных ранее традиционных жанров и их взаимной диффузии, Боровская видит здесь формирование новых художественных принципов, новаций в области жанра.

Разработанная Боровской на материале русской лирики конца XIX – начала ХХ в. классификация процессов обновления и видоизменения традиционных жанровых форм построена на таких признаках, как диалогизация, эксплификация авторского голоса, лиризация, драматизация, модернизация ритмического репертуара, интенсификация интертекстуальных и интермедиальных связей, жанровый синтез и др. Такой подход представляется плодотворным в настоящей диссертации для исследования литературной специфики сказки Пушкина и динамики жанра. Разработанная в диссертации концепция сказки Пушкина как мениппеи охватывает установленные Боровской признаки жанровых форм лирики, которые стали основой трансформационных процессов.

Вторая тенденция в изучении жанровых процессов в лирике, которая также направлена на раскрытие литературной специфики сказки Пушкина и связь парадокса с жанрообразованием, рассмотрена на материале русской поэзии рубежа XVIII-ХХ столетий в трудах О. Зырянова [41]. Анализ «важнейших тектонических сдвигов», характерных для онтологических основ художественного сознания, дополняет картину пушкинской картины мира в сказке. Зырянов под тектоническими сдвигами подразумевал вытеснение традиционно-рефлективной художественной формации эстетикой «рефлективного антитрадиционализма» (С. Аверинцев), или «поэтикой художественной модальности» (С. Бройтман). Отсюда, по мнению ученого, внутренние изменения в концептуальной парадигме *автор – стиль – жанр*. Обоснованное Зыряновым положение о потребности науки в новой динамической концепции жанра позволило ему показать преимущества эстетико-феноменологического и историко-эволюционного подходов. Ценность названной работы заключается в перекличке с идеей В. Непомнящего об изучении любого пушкинского произведения в контексте всей его поэтики. Синтез этих подходов позволяет выработать дескриптивную модель сказки в аспекте механизма жанровых «смещений» и природы жанрового синтеза. Научная новизна диссертации Зырянова состоит в выявлении границ и эволюционных возможностей жанра элегии в лирике А. Пушкина, сравнительном анализе элегии в творчестве А. Пушкина и Е. Баратынского, описании жанровой модели сонета и жанрообразовательных процессов в истории сонета от М. Муравьева до И. Бродского. Такой подход представляется плодотворным для выработки методологических принципов настоящей работы, а также для анализа генезиса и функционирования сказки Пушкина и Уайльда, контекста казахских переводов сказки Пушкина в соотношении жанровых форм и метажанровых контекстов, корреляции комической и драматической модальности.

Третья тенденция касается возникновения синтетических жанровых форм. Эта идея восходит к работам В. Сквозникова [42]. Ученому принадлежит гипотеза о логике жанровых процессов, которая объясняет «затаптывание жанровых межей» наиболее «решительными» романтиками. В качестве таких художников Сквозников называет Дж.-Г. Байрона, раннего Г. Гейне, А. Пушкина периода южной ссылки, М. Лермонтова. Полученные результаты анализа сказки Уайльда и Пушкина и компаративное их изучение позволяют подтвердить тезис Сквозникова об исчезновении «былой жанровой определенности», «прежних жанровых границ». Ученый считал, что «параллельно с обветшанием традиционной, “старой” жанровой системы в лирике не возникает новых жанров» [42, c. 208].

Четвертая тенденция обусловлена связью процессов жанрообразования и жанровосприятия с сюжетологией. Принципы и методы современной сюжетологии и сюжетологического подхода обобщены в трудах И. Силантьева [10, с. 9-17; 11, с. 3-12; 43, 44]. Исследователем обосновано изучение сюжета как способа повествования, его элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения. Новаторство подхода ученого состоит в анализе уровней функционирования текста, наиболее последовательно иллюстрирующих его дискурсивный характер. Выявление разносторонних смысловых отношений между фабулой и сюжетом стало источником представления о синтагматичности фабулы и парадигматичности сюжета. Выводы исследователя, касающиеся отношений сюжета и жанра, примененные к сказке Пушкина, дополняют современную теорию повествования, позволяют охарактеризовать функцию смехового на границе с драматическим и описать корреляцию фабулы и сюжета. Предмет исследования Силантьева ‒ формальная структура повествования. Она связана со способом подачи и распределением повествуемых событий. Другими словами, появляется возможность исследования пушкинской диалогичности с позиции прямого или косвенного диалога автора с читателем, что способствует выявлению формальных признаков присутствия писателя и адресата текста внутри сказки. Такой подход позволяет разграничить установку автора на читателя-ребенка и читателя-взрослого. Актуальной в этом плане представляется мысль Силантьева о том, что «… мотивы репрезентированы в нарративе посредством событий» [44, c. 73]. Различение Силантьевым фабульной синтагмы событий и парадигматического сюжета перекликается с зарубежной нарратологией. Имеются в виду определение события П. Рикером как неслучившегося, но возможного: «то, что могло произойти по-другому» [45] и характеристика сюжета в терминах повествовательной идентичности [46].

Развитие идей нарратологии и структурной поэтики разворачивается в пространство генеративной поэтики. Возникшая в России в конце 1960-х гг. под влиянием генеративной лингвистики, а также теоретических идей С. Эйзенштейна и морфологии сюжета В. Проппа, генеративная поэтика в трудах А. Жолковского и Ю. Щеглова, в отличие от традиционного литературоведения, сосредоточенного на описании текста, открыла возможности моделирования процесса порождения текста. Такой подход связан с убеждением ученых в том, что художественный текст можно представить, как сумму некой абстрактной «темы» и приемов выразительности (ПВ), при помощи которых тема трансформируется в реальный текст [47]. Применение приемов генеративной поэтики создает возможность реконструирования жанра сказки Пушкина по линии отступления от сказочного канона и позволяет выявить факторы жанровой трансформации, создавшей два текста в одной сказке, для взрослого и ребенка.

Приведенные направления позволяют обособить место парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. Отсюда направленность дескриптивной модели литературной сказки на парадокс. При этом понимание парадокса в диссертации опирается на представление Д. Лихачёва как «борьбе заданного и данного» при творческом соучастии реципиента [48].

Развертывание приведенной трактовки парадокса в пространстве современной сюжетологии и апелляция к мысли Силантьева о сюжете как способе повествования, изучению им элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения [11, с. 2] переносит корреляцию *заданного* и *данного* в поле соотношения фабулы и сюжета. Так, Силантьев, сопоставляя фабулу и сюжет, обращает внимание на сюжет повествования как «изложение события в плане со ‒ и противопоставления, т.е. в отношениях сходства, и в необходимом отвлечении от фабульных связей» [11, c. 3]. Для разработки концепции парадокса методологически определяющими стали в нашей диссертации разработанные ученым понятия о том, что фабула синтагматична, сюжет парадигматичен, а также понятие предикативной природы мотива. Особую ценность имеют мысли ученого о семантической структуре мотива, когда выделение в ней действия-предиката и актантов позволяет исследовать его воплощение в повествовании в форме события. Апелляция к трудам Силантьева проливает свет на разграничение *заданного* и *данного* не только в структуре сюжета, но и системе образов.

Установление роли парадокса ‒ как инструмента жанрообразования и жанровосприятия в дескриптивной модели литературной сказки ‒ ориентировано на обобщение результатов изучения теории парадокса. Здесь также выделяется ряд направлений. Обычно превалируют философская трактовка, обращенная к онтологическому смыслу, и интерпретация житейского функционирования (в быту). Между тем актуальными представляются трактовки, получившие отражение в литературе, посвященной исключительно данной проблеме. Например, это сборник, объединивший усилия российских и немецких ученых «Парадоксы русской литературы» [49]. Сборник объединен общим для авторов пониманием парадокса как разнообразных форм проявления парадоксальности (внутрисюжетная и внетекстовая, типы авторства и картина мира, характеры литературных героев, особенности читательского восприятия и т.д.). Такой подход стал основой систематизации особенностей парадокса в русской литературе от позднего средневековья до новейшего времени.

Следует выделить концепцию В. Шмида, обособившего семь основных принципов проявления парадокса. Во-первых, ученый-нарратолог обозначил проблему парадокса как проблему наблюдателя, установив в качестве исходного индикатора парадокса применяемые к действительности точки зрения. Во-вторых, заключенное в парадоксе противоречие позволяет обнаружить скрытую в тексте истину. В-третьих, правомерность направленности парадокса на истину состоит в ощибочном восприятии его как иллюзорного, ошибочного мнения. В-четвертых, скрытая в парадоксе истина не подается в произведении в непосредственной форме, она расположена между взаимоисключающими истинами. Отсюда необходимость разгадки истины и вместе с тем сопротивление ей. В-пятых, парадокс сопряжен с «опрокидыванием понимания», резкой сменой точки зрения. Отсюда как разрушительные действие парадокса, так и конструктивное. Оно, как правило, обусловлено религиозным сознанием. В-шестых, доминирование парадокса в переходные эпохи. В-седьмых, парадокс сопротивляется ложному, иллюзорному его толкованию.

В числе русских писателей, чья поэтика характеризуется в русле парадокса ‒ Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого ‒ исследователи называют и А.Пушкина. В. Шмид заметил: «Александр Пушкин … как личность, и как герой пушкинского мифа … представляет собой один из крупнейших парадоксов русской литературы» [49, с. 132]. Ученый выделил ряд пушкинской парадоксальности: Пушкин как парадокс; парадоксы чувствования; парадоксы характера; парадоксы действия; парадоксы судьбы; парадоксы онтологии; парадоксы жанра; парадоксы интертекстуальности; парадокс литературы. Парадоксу Пушкина посвящены в упоминаемом сборнике работы «Парадокс жертвы в «Выстреле» О. Заславского и «Парадокс Пушкина в русском культурном сознании второй половины ХIХ - начала ХХ века» А. Муратова.

В числе проблем, влияющих на понимание парадокса как инструмента жанровосприятия, следует выделить категорию фасцинации. Под фасцинацией [50] – воздействием на реципиента имеющим целью вызвать глубокое впечатление, ученые понимают эмоциональное переживание, способствующее некритичному, зачастую бессознательному усвоению предлагаемой информации [51]. Отсюда функционирование категории «фасцинативность» – способности текста оказать воздействие в согласии с внутренним миром адресата, его эмоциональным состоянием и личным опытом [52]. Изучение парадокса в сказке Пушкина и Уайльда становится сигналом фасцинации, проявляя себя в духовной семантике и концептах Православия, ритме, техниках манипуляции и т.д.

Термин «фасцинация» был впервые введен в научный дискурс Ю. Кнорозовым в 1959 году во время доклада на тему «Об изучении фасцинации» [53]. В интерпретации ученого данный термин понимался как некое воздействие раздражающего сигнала, которое приводит к затормаживанию анализатора адресата. Одним из состояний, которые провоцирует такого рода сигнал, является состояние шарма, при котором «анализатор перестает воспринимать поступающие сигналы в рецепторы раздражители, за исключением сигналов индуктора (*адресанта, прим. А.З.*)» [54]. Фасцинативность определяется как способность порождать живой интерес или притягивать к себе внимание [55].

Понятие фасцинации и фасцинативности стало предметом изучения в работах М. Поварницыной [56]. Феномен фасцинации анализируется ученым как коммуникативное явление, а фасцинативность как характеристика креолизованных текстов, функционирующих в массовой интернет-коммуникации. Работа интересна для анализа парадокса в формировании жанровосприятия обобщением приемов фасцинативного воздействия на реципиентов. Примечательно, что ученые противопоставляют фасцинации такую категорию текста, как рецепция ‒ индивидуальное восприятие текста читателем. Открытия немецкой рецептивной эстетики, например, выявленная В. Изером связь текста с другими написанными текстами, особенно воплощающими архетипы, была описана как предпосылка для «образцового», то есть предполагаемого автором понимания текста (идея ‘implied reader’ – подразумеваемый читатель [57].

Полемика внутри рецептивной эстетики между Г. Яуссом и В. Изером пролегала, как известно, по линии эстетической реакции. Отсюда связь фасцинативности текста с другой категорией рецептивной эстетики – эстетической дистанцией, которая является пространством между «горизонтом ожидания» читателя и новыми смыслами, нового произведения, которые раздвигают читательские горизонты. То есть, «в отличие от предсказуемого «горизонта ожидания» произведения (‘implied reader’), «горизонт ожидания» читателя весьма подвижен и расширяется с увеличением числа прочитанных текстов» [58].

Итак, изучение литературной сказки Пушкина и Уайльда в аспекте парадокса возвращает к эпохе кризиса традиционных жанровых форм. Типология литературной сказки в таких условиях усиливает роль авторского голоса. Происходящие изменения художественного сознания эпохи становятся источником жанровой трансформации. Признаки обновления и видоизменения жанров: диалогизация, эксплификация авторского голоса, лиризация, драматизация, модернизация ритмического репертуара, интертекстуальные и интермедиальные связи, жанровый синтез и др. ‒ характеризуют источники и виды парадоксальности как факторы жанрообразования и жанровосприятия в русской и английской сказке.

Выявленная учеными, характерная для периода кризиса жанровых форм трансформация онтологических основ художественного сознания указывает на связь картины мира и преобразования жанра. Двоякая поэтика и двойственное восприятие сказки Пушкина и Уайльда не в малой степени обусловлено процессами жанрообразования, связанными с формами выражения авторской позиции и знаками адресата. Возможность реконструкции метода писателей скрыта в процессах порождения текста. Моделировать эти процессы жанрообразования и жанровосприятия можно при помощи анализа формирования двух сказок внутри одной. Так создается дескриптивная модель литературной сказки, которая опирается на корреляцию сюжета и фабулы, с одной стороны. С другой стороны, роль парадокса в двойственном воздействии сказки на читателя рассматривается в диссертации как «борьба заданного и данного», вслед за представлением Д. Лихачева.

1.1.2 Духовная семантика, смеховая модальность и мениппея в литературной специфике сказки А. Пушкина

Жанровая специфика сказки Пушкина определяется стихотворной формой, которая не обусловливает тем нее менее ее принадлежность лирике. Своеобразие смеховой поэтики, объекты и формулы пародирования, которые являются результатами метода работы писателя с русской народной сказкой и своеобразия стиля, выводят исследование в поле жанровой трансформации. В настоящем подразделе приведен обзор работ, посвященных литературной специфике сказки Пушкина с позиций жанрообразования и жанровосприятия, характеризующих новаторство писателя и его метод работы с изучаемым жанром.

Во-первых, это понятие «программной фольклорности», которое обосновал С. Сапожков [59]. Данное понятие подразумевает установку на раскрытие национально-характерного в его жанрово-художественной специфике. С этой точки зрения ученый оценивает творческие искания писателя в жанре литературной сказки. В числе таких исканий названа найденная Пушкиным модель, охарактеризованная исследователем как «логика (антилогика) поведения героя-дурака или шута бытовой сказки»: она имеет мировоззренческий характер и направлена на осмеяние общепринятой нормы миропорядка [59, c. 400]. Идея мировоззренческой природы смеха в сказке Пушкина перекликается с работой Д. Лихачева, А. Панченко, Н. Понырко [60] позволяя установить преемственность сказки писателя с древнерусской традицией, обосновать значимость изучения национальной и авторской концептосферы в аспекте смеховой традиции.

Правомерность исследования фольклорности сказки Пушкина в русле древнерусской традиции подтверждает концепция П. Бицилли о символизме и иерархизме мышления как идеале средневекового мира [61]. Здесь можно привести невключенный Пушкиным фрагмент о желании старухи стать римским папой в «Сказке о рыбаке и рыбке», который отражает мистическую агиографию. Систематика архетипов К.-Г. Юнга и символика Средневековья привела ученых к выявлению в сказке Пушкина элементов плутовского и рыцарского романа, испанской темы («Сказка о золотом петушке»), Фауста («Сказка о попе»). Однако применение «закона остановки в размышлении» (П. Бицилли) делает спорной западную средневековую рецепцию в «Сказке о попе и работнике его Балде». В настоящей работе (в разделе 2) этому положению противопоставлена мысль о русской фольклорной рецепции. В числе неосуществленных замыслов Пушкина Ф. Раскольников назвал попытку «пересадить французскую легкую комедию на русскую почву» [62]. Сатира, юмор и ирония как приемы комической модальности также являются признаками литературной специфики сказки Пушкина.

Во-вторых, понятие литературной специфики сказки Пушкина. Литературная специфика сказки Пушкина рассматривалась В. Вацуро с позиций построения сюжета и его связи со структурой конфликта [15, с. 123]. В таком подходе ученый просматривается установка на жанровые законы литературной сказки, которая традиционно ориентирована на фольклорный первоисточник.

Компаративный опыт изучения И. Сурат сказки А. Пушкина и В. Жуковского позволил обобщить идеологические и эстетические основы жанра. На фоне доминировавшей в науке тенденции противопоставления сказок двух писателей Сурат поставила задачей установление общих черт в их содержании и поэтике. Хронологический охват исследователем истории жанра 30-ми годами, способствовал объяснению угасания сказки к 1840-м гг. В литературной специфике сказки Пушкина Сурат выделяет признаки личностного лиризма способы воспроизведения эстетических и идеологических проблем, связь народности и фольклоризма [16, с. 3-10].

В-третьих, понятие метода Пушкина ‒ автора сказки. Это метод работы работы с русской народной сказкой и шире ‒ над фольклором. В таком широком контексте проблема была исследована М. Азадовским [63, 64]. Анализ передачи Пушкиным чужих сюжетов, трактовка и восприятие их как «подлинно национальных» поставила проблему адаптации заимствованных сюжетов к сознанию русского читателя и пути «обработки» национальной концептосферы авторской. Так решался ученым вопрос национального своеобразия сказки Пушкина и его новаторства, обусловленного принципами отбора и обработки фольклорного материала.

В-четвертых, метод работы со сказкой поднимает проблему пушкинской онтологии, связанной с картиной мира. Поэтика Пушкина, охарактеризованная в терминах онтологического реализма, представлена в трудах В. Непомнящего [14, с. 88; 65]. Здесь следует обобщить несколько принципов исследовательской стратегии ученого: а) ;то изучение любого произведения писателя в контексте всего его творчества с учетом таких особенностей поэтики, как диалогичностъ пушкинского контекста, тема пушкинской точности, аутентичность пушкинской картины мира, положение об «обратной перспективе». В числе констант художественного мира Пушкина, выделенных исследователем, следует отметить лаконическую точность, тождественную исчерпывающей функциональности, телеологичность, особую роль финалов; б) описание творческой методологии Пушкина привело Непомнящего к обоснованию понятия «методология "отсчета сверху" ‒ "от идеала". Такой подход основан на представлении о пушкинской картине мира, уподобленной иконе, «на которой бытие представлено во всем величии божественного Замысла и во всей искаженности его человеческим грехом» [14, с. 164]. Отсюда представление о роли «отрицательных» героев Пушкина, в которых «злодейства и пороки не заслоняют человеческой крупности и обаяния». Трактовка героя как замысла Богом человека дает основание исследователю охарактеризовать методологию Пушкина как «методологию веры». Концепция ученого о вере как «побудителе» и «модусе пушкинского высказывания» построена на духовном основании пушкинской картины мира. Плодотворность взглядов исследователя для разработки концепции диссертации заключается в выделенных им аксиологических основаниях пушкинской картины мира, что способствует объяснению национально-духовного начала сказок Пушкина. Так, ученый выделил и описал такие характерные качества пушкинской картины мира, как «аутентичность, сакральность и солнечность». Их ученый объединил под знаком показателей пушкинского единства. Определение Непомнящим метода Пушкина как «онтологического реализма» подтверждено на материале сказки, рассмотренной в контексте творчества писателя [65, с. 124-150]. Понятие «онтологического реализма» опирается на выявление ученым в качестве конституирующей особенности Пушкина духовной семантики, а в качестве главной особенности поэтики, играющей методологическую роль, ‒ контекстуальности. Непомнящий противопоставил контекстуальность вербальности и дискурсивности [65, с. 126-130].

Выявленная Непомнящим контекстуальность Пушкина конкретизирована в анализе его сказки архетипическими и аксиологическими представлениями, формирующими корреляцию фабульной линии событий и парадигматического сюжета. Ученый обратил внимание и на пушкинский характер назидания: «В частности, важно то, что Пушкин, прибегая к назиданию, шел вразрез с традициями фольклора» [65, с. 125].

Непомнящий развил понятие симметричности композиции, которая является объектом исследования Е. Эткинда [1, с. 253-261; 66], О. Гринбаума [67]. Если понятие симметричности композиции традиционно ассоциируется с представлением о божественной гармонии, то Непомнящий уточняет ее с позиции пушкинского сюжета, событийного или лирического, когда «все гармонически (телеологически) обусловлено и, в общем, объяснимо, притом ‒ в пределах внутритекстовых связей» [14, с. 218]. Интересно, что сказки Пушкина Непомнящий относит к одному из трех циклов наряду с «Повестями покойного Ивана Петровича Белкина» и «Маленькими трагедиями». Мысли Непомнящего о духовной семантике в качестве «конституирующей особенности Пушкина» ставят проблему влияния православно-аксиологических концептов на онтологию сказки писателя.

В-четвертых, понятие литературной специфики сказки Пушкина связано с таким инструментом жанрообразования и жанровосприятия, как парадокс. Автором работ о пушкинском парадоксе является М Ваняшова. Ученым написан цикл статей «Загадки пушкинских парадоксов о природе и назначении искусства». В статье «Поэзия должна быть глуповатой» [68] ученый рассматривает такой пушкинский парадокс, как «глуповатость». М. Ваняшова ссылается на К. Станиславского, который под маской «глуповатости» сказочного Ивана-дурака «подразумевал не только наивность, но десятки отнюдь не выставленных напоказ первейших человеческих свойств – благородство, доверчивость, мудрость, бескорыстие, бесстрашие, самоотверженность…» [68, с. 257]. Истоки пушкинского парадокса глуповатости восходят к переписке писателя [68, с. 258]. Ваняшова пишет о «глуповатости» как «маске юродивого» и «антитезе рационалистического дискурса» [68, с. 259]. Исследователь уточняет: «Это была, так сказать», неизмятая скатерть» русского национального характера, как выявилась она в народных сказках» и добавляет: «Диапазон пушкинского парадокса о “глуповатости” имеет множество иных аспектов» [68, с. 257]. Обращая внимание на связь глубинного смысла с контекстом пушкинских размышлений, которая позволяет «расширить смысловые уровни понимания отдельного, обособленного выражения, выхваченного прихотливой читательской фантазией из цельного текста» [68, с. 257], ученый говорит о связи читательской рецепции и жанровосприятия, когда парадокс содержит в себе истоки разного прочтения одной и той же сказки.

В-пятых, литературная специфика сказки Пушкина заключается в смысловой и ритмической завершенности, цельности пушкинской строфики (двустишиий, четверостиший, восьмистиший), на что указывал С. Маршак [69].

Философская проблематика и жанр сказки Пушкина подразумевает анализ метода работы писателя со сказкой. Применение Пушкиным формульной поэтики и отступления от сказочного канона составляет одну сторону. Между тем смеховая поэтика, объекты и формулы пародирования, речевые техники манипуляции позволяют понять новаторство Пушкина, своеобразие его метода и жанровые открытия с позиций мениппеи.

Жанровая специфика сказки Пушкина в части смеховой поэтики обнаруживает новые аспекты исследования с позиций теории М. Бахтина, а именно теории мениппеи. Идеи М. Бахтина о мениппее и ее признаках в творчестве Н. Гоголя и Ф. Достоевского основаны на внимании к античному низовому театру с мимезисом и зрелищностью, средневековым шутовским обрядом. В разрезе рассматриваемой темы установление единства жанра сказки Пушкина, связи сюжета и структуры конфликта сохраняют актуальность следующих выводов Бахтина. Ученый выделил среди отличительных особенностей мениппеи карнавальный фольклор [70]. Цель мениппеи исследователь определил так: «… создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи» [70, c. 129]. Описывая морально-психологическое экспериментирование и «маниакальную тематику» мениппеи, ученый усматривал здесь разрушение эпической и трагической целостности человека и его судьбы» [70, c. 121]. Так, ученый выявляет в мениппее систему синкриз как источник смехового начала. Для понимания пушкинской природы смеха значима проведенная Бахтиным граница между смехом средневекового и ренессансного гротеска и буржуазным ХIХ в. с «несмеющимся риторическим смехом».

Опорным для анализа сказки Пушкина является представление Бахтина об амбивалентном смехе в мениппее: он «оперирует» серьезностью: его оборотной стороной является страх. Вместе с тем для смеха мениппеи типичен утверждающий характер: «этот смех направлен и на самих смеющихся» [71]. Фольклорный смех, противопоставленный средневековой серьезности, которая «изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия» [71, c. 108], отражает в смеховой поэтике Пушкина границу между фольклорной и литературной традициями.

Для анализа смехового начала Пушкина и понимания двойственной его природы сохраняют актуальность труды О. Фрейденберг [72, 73] Так, плодотворными идеями, объясняющими синтез трагического и комического в смеховой поэтике Пушкина, апелляцию к читателю посредством зрелищной символики, являются идеи ученого о зрелищной семантике античного низового театра, отражающие солидарность с Аристотелем: «трагедия имела сперва мелкие (небольшие) сюжеты и вышла “из смешного“ (смехового)» [72, с. 509].

Танатологический мотив в трактовке Бахтина («веселая смерть у Рабле») осложняется в интерпретации Фрейденберг следующими уточнениями. «Смерть и глупость идут рядом» [72, c. 211]. Они дополняются описанием античной этики и эсхатологии с ритуальными приготовлениями к смерти с испытываемым героем «раскаянием». Внимание к теме смерти в сказке Пушкина, рассмотренное в аспекте исследований Бахтина и Фрейденберг, делает предметом исследования аксиологическую стратегию героя и гротескную образность мениппеи. Отношение к сюжету розыгрыша как наиболее яркому признаку мениппеи укрепляет правомерность рассмотрения сказки Пушкина как мениппеи.

Идеи Бахтина и Фрейденберг оказали влияние на трактовку рассказов А. Чехова 80-х гг. о чинопочитании в статье К. Уразаевой [74]. В данной работе предпринят анализ полифонической природы мениппеи с позиций смеховой культуры и карнавальной образности (жеста и слова), а также двоякой событийности.

Жанровые признаки мениппеи (М. Бахтин): розыгрыш и провокация, испытание трагического комическим ‒ проводят линию разлома в восприятии сказки Пушкина ребенком и взрослым.

Выявление базовых мениппейных признаков (синкриз, розыгрыша, провокации, синтеза комического с драматическим) осуществляется в работе наряду с бахтинскими идеями, концепцией онтологического реализма В. Непомнящего, идеями В. Вацуро о связи сюжета и конфликта, а также сюжетологией.

Комплексный анализ новаторства сказки Пушкина включает в себя не только изучение метода автора, национальной специфики, но и природы ее восприятия. Разное восприятие ребенком и взрослым иллюстрируются разным отношением к пародированию Пушкиным бытового православия, особенностям народной смеховой культуры, комической модальности дьяволиады. Восприятие сказки сквозь призму фабулы (фабульная синтагма, по определению И.В. Силантьева) характерно для ребенка. Восприятие сказки сквозь призму сюжета, его парадигматики типично для взрослого. Отсюда разное понимание причинно-следственной связи событий в сказке Пушкина ребенком и взрослым. С точки зрения психологии восприятия это понятие феномена *противочувствования* (Л. Выготский). Он предполагает анализ способов развития сюжета сказки.

Таким образом, исследование литературной специфики сказки Пушкина в аспекте парадокса ‒ как инструмента жанрообразования и жанровосприятия ‒ опирается на следующие принципы. Это духовная семантика сказки, оперирующая концептами Православия и характеризующая пушкинскую онтологию, картину мира. Во-вторых, это признаки смеховой культуры, комической модальности, рассмотренные в том числе, с позиций жанровых признаков мениппеи в сказке Пушкина. Предпринятый подход позволяет исследовать метод работы писателя с народной сказкой. Это, с одной стороны, сохранение формульной поэтики народной сказки, с другой ‒ отступления от сказочного канона. Метод Пушкина, основанный на парадоксе, помогает понять и сюжетологический подход, который посредством анализа корреляции фабулы и сюжета объясняет причины двоякого восприятия сказки Пушкина взрослым и ребенком.

1.1.3 Литературная специфика сказки О. Уайльда в аспекте эстетизма, заглавия, аллегории и иронического парафраза

Доминирующим направлением изучения сказки О. Уайльда, оказавшим влияние на исследование поэтики, явился анализ философско-эстетических взглядов автора ‒ на задачи литературы, искусства, положение писателя в буржуазном обществе Англии ХIХ в. Аллегория сказки позволяет выявить в излюбленном приеме писателя ‒ сюжетном параллелизме историй ‒ специфику художественного метода Уайльда: она заключается в ироническом парафразе бытующих в обществе представлений о художнике, его роли в обществе.

Изучение эстетизма писателя поставило в науке проблему метода Уайльда. В работе финского ученого А. Ойяла [9, р. 13-36] дифференцирование понятий «художественный эстетизм» («artistic aestheticism») и «практический эстетизм» («practical aestheticism») позволяет усмотреть в парадоксе Уайльда корреляцию *заданного* и *данного* с позиций способа познания и изображения действительности. Мысли Ойяла о своеобразии метода писателя созвучны работы других зарубежных ученых: «The Paradox of Oscar Wilde» (1949) Дж. Вудкока [75], «Oscar Wilde. Revalued» (1993) Я. Смолла [76], «А Long and Lovely Suicide» (1994) М. Нокс [77], «Oscar Wilde» (1987, 2000) Р. Эллманна [78].

Преимущественно объектом научных интересов явились драматургия Уайльда (том числе драма «Саломея»), проза (роман «Портрет Дориана Грея»), поэма «Баллада Рэдингской тюрьмы». В этом отношении следует назвать работы ученых ‒ А. Берда [79], Дж. Агейта [80], Э. Жуана [81], А. Образцовой [82] и др.

Неслучайно наиболее распространенным вопросом исследования теоретико-литературного наследия писателя является эстетизм Уайльда. Ч. Нассар [83] рассматривал эстетизм с точки зрения падения персонажей из первоначального мира чистоты в мир греха, ошибок и унижения с последующим искуплением и приобретением нового, более высокого уровня невинности. Внимание таких исследователей, как Р. Пайн [84], Л. Инглби [85], Д. Эриксен [86] привлекли особенности стиля и художественного метода О. Уайльда.

Среди трудов, посвященных изучению метода работы О. Уайльда со сказкой, следует выделить диссертацию Э. Марки [87]. Марки исследует исторический, культурный и литературный контекст двух сборников литературных сказок Уайльда «Счастливый принц и другие сказки» (1888) и «Гранатовый дом» (1891). С одной стороны, Марки подчеркивает, что фольклор для Уайльда «was valuable, not for its embodiment of spiritual truth or national identity, but for its contribution to the development of higher art form» (был ценен не за его воплощение духовной истины или национальной идентичности, а за его вклад в развитие высших форм искусства) [87, р. 52]. Ученый скрупулезно ссылается на литературные, фольклорные и художественные источники, особенно на французский, датский, английский, ирландский и немецкий языки, на которых написаны исследования о сказке Уайльда. Так, в качестве научного и критического контекста исследуемой ею проблемы Марки называет Дж. Зайпса, М. Люти, Р. Боттигхаймер, С. Суонна Джонса, Й. Тисмара и М. Татар. Марки выделила общую для этих критиков тенденцию противопоставления литературного и народного стиля. Приводит ссылки на критиков на особенности ирландских религиозных сказок, в том числе в изображении ирландских великанов на материале фольклорных сборников Йейтс, Хайад, Т. Крокера и П. Кеннеди. В этом ряду следует выделить «Рецензию Уайльда на "Волшебные и народные сказки ирландского крестьянства"» Йейтса (1888), в которой приведены акты хорошего знакомства Уайльда с ирландской народной повествовательной традицией, духовными ценностями, которые были очевидны на фоне грубых нравов и материализма лондонского общества.

Внимание Марки к лингвистическим деталям и тонкостям стиля писателя построено на интеграции в сказке Уайльда разных фольклорных источников. Марки пишет о важности изучения первичных и вторичных источников на английском и французском языках: «As Wilde’s stories are examples of the literary fairy tale, the thesis moves on to consider the development of that genre, through an examination of primary and secondary sources, in English and French» [88]. В использованной писателем в сказке «Великан-эгоист» (1888) фразе: «Years went over» (прошли годы) она видит буквальный перевод ирландской фразы” Chuaigh blianta thart“. Более того: она в точности соответствует типу фразы, которая была вполне типичны для Мэри Берк, служанки Уайльдов, или привычна в устах любого рассказчика, воспитанного на ирландском языке, но позже овладевшего английским языком. Марки ссылается на такие ирландские народные сказки и песни, которые оказали влияние на сюжет и образую систему сказки Уайльда. Это, например, «Легенда о Марии, святом Иосифе и вишневом дереве», тексты которых Д. Хайд популяризировал в переводе 1906 г., и Марки подчеркивает сходство между некоторыми из этих текстов и фразировкой и деталями сюжета в «Великан-эгоист», связывая автобиографизм Уайльда с географическими приметами народного повествования: «the distribution of prose and song versions of the story, collected in both Irish and English during the twentieth century, reveal that its hold was strongest in Connacht, where Oscar Wilde spent time as a child and young man» (распространение версий этой истории в прозе и песнях, собранных как на ирландском, так и на английском языках в течение двадцатого века, показывает, что ее влияние было самым сильным в Коннахте, где Оскар Уайльд провел время ребенком и юношей) [88, р. 117].

Метод работы Уайльда с фольклорной сказкой, как у Пушкина, также, помимо формульной поэтики, допускает отклонения от сказочных канонов, однако в большей степени. Так, Марки, сопоставив сказки Уайльда с такими произведениями западноевропейской литературы, как поэма В. Гюго «Портрет Марии Маргариты» Диего Веласкеса, «Красавица и чудовище» Ж.-М. Лепринс де Бомон (1756), «Дофин» М.-К. Д'ольнуа (1697) и «Гадкий утенок» Г.-Х. Андерсена” (1843), устанавливает отличие литературной сказки Уайльда. Оно заключается в поразительном по силе воздействия эстетическом воплощении жестокости и бессердечия. Так, контраст между прекрасным и добрым писатель передал в сказке «День рождения Инфанты» в портрете физически красивой Инфанты и вместе с тем как морального чудовища и чудовищного Карлика как олицетворения невинности.

Отступления от сказочной поэтики Уайльда обусловлены влиянием эстетизма. Марки описала место ценности страдания и роли искусства в жизни общества, в контексте сказки с другими произведениями писателя. Такое сопоставление позволило ученому обобщить стилистические и тематические различия и сходства в поэтике Уайльда. Вместе с тем центральным объектом исследования Марки стало хотя и выборочное, но тесное взаимодействие сказки Уайльда с элементами ирландской народной повествовательной традиции. По мнению ученого, это главный жанровый индикатор европейской литературной сказки.

Установив жанровые признаки литературной сказки и описав метод Уайльда на материале сборников «Счастливый принц» и «Гранатовый домик», Марки проводит границу между различными литературными и нелитературными повествовательными традициями. Ученый пишет: «Within that space, Wilde attains the summit of Parnassus and descends to the depths of human misery in the valleys below.» (в пределах этого пространства Уайльд достигает вершины Парнаса и спускается в глубины человеческих страданий в долинах внизу). Важным для понимания метода работы английского писателя в аспекте парадокса как инструмента жанровосприятия является наблюдение Марки об адресованности сказки Уайльда детям и взрослым. Данное направление изучение поэтики Уайльда представляют труды таких исследователей, как Р. Гарньер [89], П. Акройд [90], В. Холланд [91], А. Зверев [92], А. Аствацуров [93], Н Пальцев [94, 95] и др.

Эстетизм ‒ как ядро научного изучения жанра сказки Уайльда ‒ определил интерес ученых к центральному положению теории писателя ‒ соотношению Искусства с Жизнью и Природой, трактовке категории Красоты и *бесполезности* Искусства и их корреляции с идеей совершенства человека и постижения Бога. В письме к Томасу Хатчинсону (1888) Уайльд объяснял вариативность восприятия своих сказочных историй эстетическими взглядами. Более того, как замечает Куприянова: «Установка на подвижность точки зрения определяется и одним из центральных положений эстетической теории Уайльда (Искусство ‒ «зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь») [96].

Самостоятельным объектом уайльдоведения остается жанр его сказки. До настоящего времени сказочная проза писателя привлекла внимание Е. Куприяновой с позиций ее поэтологических особенностей и значения для романа «Портрет Дориана Грея» [96, с. 29-30]. Материалом анализа стали сборники сказок Уайльда «Счастливый Принц и другие истории» и «Гранатовый Домик». Исследователь обозначила целью работы наличие сказочных аллюзий, сказочной образности и отражения сказочно-мифологической поэтики в указанном романе. Предпринятый Куприяновой системный анализ основных художественных особенностей сказок Уайльда построен на понимании единства и творческой оригинальности их стиля, с учетом межжанрового взаимодействия. Изучение внутренней логики и динамики сказочного творчества писателя способствовало выявлению эстетических, фольклорно-мифологических, литературно-аллюзивных кодов (ключей) в поэтике сказки. Предметом интереса ученого стало также своеобразие пространственной структуры сказок. Отсюда внимание к авторской литературно-критической рефлексии сказочно-мифологических концептов и мотивов. Куприянова выделяет общие особенности сказок писателя: «Сказки Уайльда философичны, ироничны, пародийны, парадоксальны» [96, с. 7], однако в сферу ее диссертации не входит парадокс как философско-эстетическая категория и метод писателя.

Выделить несколько научных направлений позволил анализ влияния эстетизма Уайльда на семиотику заглавия сказки. Это, во-первых, мнение С. Кржижановского о заглавии как «свернутом тексте», «кратчайшем из кратких рассказов о книге» [97]. Во-вторых, исследования О.И. Новикова. Так, В.И. Новиков и В. Каверин обратили внимание на формирование заглавия после оформления произведения, что объясняется созданной писателем картиной мира, в которой происходят те или иные действия по сюжету его повествования [98]. Отсюда, по мнению ученого, особенность пространства и времени в сказке ‒ зашифрованность в заглавии сказки. Данное представление поддержано исследованием Л. Кольцова об особом значении заглавия, выявляющемся после прочтения художественного текста [99] Отсюда обоснование Л. Кольцова мысли о том, что некоторые заголовки могут быть интерпретированы только ретроспективно, когда осмысление читателем происходит по прочтении всего произведения [99, с. 6-10]. В-третьих, это классификация заглавий сказок Уайльда по их функциям. Опыт выделения информативной и ретроспективной функций принадлежит Г. Винокуру, который отмечает, что задача заглавий «не просто указать на событие и название его, но еще и разрешить проблему внешней занимательности, увлечь читателя заманчивой сюжетностью» [100]. Другой пример классификации заглавий привел А. Домашева к обоснованию трех типов: заглавия, представляющие основную тему или проблему произведения, заглавия, которые задают сюжетную перспективу произведения, разделяемые на фабульные или кульминационные; персональные заглавия, которые говорят о национальности, статусе, профессии главного героя [101].

В лоне влияния эстетизма на основные особенности поэтики сказки Уайльда находится и проблема парадокса, изучение которого сформировало в науке отдельное направление со сложившимися традициями. Импульсом к изучению парадокса Уайльда, пронизывающего всю его поэтику ‒ лирику и прозу, но сказку прежде всего, явились знаменитые афоризмы писателя и положения его теории эстетизма. Афоризм писателя: «Ложь – правда других людей» – объясняет парадокс как философско-эстетическую стратегию писателя, основанного на пересмотре устоявшихся, ставших стереотипными представлений. Из этой же серии утверждение: «… poor, probable, uninteresting human life…But you don't mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality?» (жизнь, бедная, правдоподобная, неинтересная... есть, на самом-то деле, зеркало, а искусство – настоящая действительность» (перевод К. Чуковского) [102]. Иными словами, теория эстетизма Уайльда была сформирована взглядами писателя на способы познания и изображения действительности. Так, в комментарии к сказке «Соловей и Роза» автор заметил: «The Nightingale and the Rose is the most elaborate...I like to fancy that there may be many meanings in the tale, for in writing it I did not start with an idea and clothed it in form, but began with a form and strove to make it beautiful enough to have many secrets and many answers» [103] («“Соловей и Роза” отличается сложностью... Мне нравится, когда сказка несёт множество смыслов и значений, потому что мне дороже всего форма, а не содержание. Когда я начинал писать сказку, я не задумывался над содержанием; я всеми силами старался придать очарование форме, скрывающей множество тайн и разгадок», в переводе О. Тумбиной) [7, c. 39]. Сказка «Соловей и Роза» стала манифестом английского писателя и программой основного принципа ‒ превосходства искусства над жизнью, выраженного в формуле «искусство для искусства».

Вопросы теории парадокса актуализируют взгляды К. Брукса. Ученый писал о парадоксе: «Paradox is the lanuage of sophistry, hard, bright, witty» (это язык софистики, жесткий, яркий, остроумный), «Our preiudices force us to regard paradox as intellectual rather than emotinal, elever ratlher than profound, rational rather than divinely irrational» (парадокс скорее, как интеллектуальный, чем эмоциональный, эмоциональный, а не глубокий, рациональный, а не божественно иррациональный) [8, р. 3]. Возможность проецирования мыслей Брукса на парадокс как метод Уайльда подтверждает и понимание большой роли коннотаций и денотаций в английском языке и стиле писателя: «it is a language in which the connotations play as great a part as the denotations» (это язык, в котором коннотации играют такую же большую роль, как и денотации). Мысли Брукса о парадоксе сказки Уайльда позволяют охарактеризовать их в терминах критической интерпретации [8, р. 58-70]. Важно отметить и взгляд Брукса на типичность парадокса для поэзии. Применимость теории Брукса к романтической сказке Уайльда, написанной под влиянием эстетизма, заключается в ее поэтике, близкой к поэзии и лиризмом сюжета, и возвышенным изображением героев, и способами выражения их чувств, и приемами стиля. По словам критика Л. Сирла, использование Бруксом парадокса подчеркивало неопределенные границы между формой и содержанием: «The form of the poem uniquely embodies its meaning» (форма стихотворения уникально воплощает его смысл”, а язык стихотворения “способствует примирению противоположностей”) [8, р. 124]. Такая подвижность границ характеризует своеобразие стиля Уайльда, ставшего воплощением теории эстетизма.

Еще один довод в пользу трансполяции теории парадокса Брукса на сказку Уайльда заключается в широком применении писателем метафоры. Брукс заметил: «If the fact of difference in metaphor forces the reader to make his interpretation, it also introduces into that interpretation an element of paradox. Because the terms of a metaphor are not equivalent ‒ because eyes are not really much like stars or love (whether the beloved woman or the state of emotion) really like a rose ‒ the assertion that they are always has an element of paradox in it: truth is being got at through a form of absurdity» (Если факт различия в метафоре заставляет читателя осуществить свою интерпретацию, он также вносит в эту интерпретацию элемент парадокса. Поскольку значения метафоры не эквивалентны ‒ поскольку глаза на самом деле не очень похожи на звезды или любовь (будь то любимая женщина или состояние эмоций), и она, действительно, похожа на розу ‒ то (справедливо) утверждение, что они всегда содержат элемент парадокса: истина достигается через форму абсурда) [8, р. 320].

Из российских работ, посвященных теории парадокса Уайльда, следует выделить книги М. Соколянского [104], Н. Шпекторовой [105]. Для этих работ характерно внимание к парадоксу как объекту структурно-семантического анализа и его влиянию на стилистические эффекты. Проблема логико-речевых парадоксов в стиле Уайльда составила область интересов Б. Танеева [106]. С позиций жанровых признаков афоризма рассматривают парадокс Уайльда Н. Федоренко и Л. Сокольская [107].

На фоне приведенных работ, объединенных пониманием парадокса ─ как воплощения теоретических установок писателя в поэтике Уайльда ─ выделяется исследование О. Тумбиной [7, с. 13-35]. В центре исследования ученого контраст и парадокс, связь эмоционально-эстетической функции стилистических приёмов с содержанием художественного произведения и с эстетическими воззрениями писателя. Анализ эстетико-философской сущности контраста и парадокса в сказках Уайльда позволил исследователю обосновать понимание парадокса, полемическое по отношению к традиции. Так, ученый пишет: «… парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим, приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечёт за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова» [7, c. 20]. Цель ученого заключается в выявлении и описании логико-речевых и языковых парадоксов в сказках, а также функции религиозных мотивов сказок в синтезе эстетики и этики. Предложенный Тумбиной подход получил развитие в работе ученых, которые акцентируют внимание на парадоксе как стилеобразующем факторе и изучают его в корреляции с антитезой [7, с. 63-69].

Среди казахстанских исследований, посвященных творчеству О. Уайльда, следует назвать работы Г. Турежановой ‒ монографию и учебник. Безусловной практической ценностью отличается учебное пособие Турежановой «Читаем Оскара Уайльда». Помимо описания биографии, творческого пути писателя, предметом анализа стали социальные контрасты, гиперболизм, вопросы стиля. Основное содержание составила методическая часть: задания по сказкам Оскара Уайльда с приложением оригинального текста «The happy Prince commentary». Предназначенное для студентов иностранного факультета, а также для желающих самостоятельно овладеть навыками чтения и перевода зарубежной литературы, пособие может быть адресовано и изучающим зарубежную литературу студентам-русистам. Следует отметить, что широкий охват литературного и эпистолярного наследия писателя: поэзия, письма (De Profundis (лат. «Из глубины», или «Тюремная исповедь»; 1897), стилизованные псевдоработы «Телени, или Оборотная сторона медали» (Teleny, or The Reverse of the Medal), завещание Оскара Уайльда (The Last Testament of Oscar Wilde; 1983; написана книга Питером Акройдом) – способствуют не только целостному восприятию творчества писателя, но и пониманию стиля в аспекте влияния теории эстетизма. Ценностью обладает и составленная Турежановой библиография Уайльда на разных языках. Выбранный автором пособия подход стал основой изучения традиций и новаторства писателя в тематике, проблематике, образах и стиле сказок Уайльда. Философская проблематика сказок Уайльда исследована в контексте этической системы. Упоминаемая работа близка настоящей диссертации объектом исследования.

Таким образом, актуальным для разработки дескриптивной модели сказки Уайльда, построенной на парадоксе ‒ как инструменте жанрообразования и жанровосприятия, является воздействие эстетизма Уайльда на семиотику заглавия сказки и влияние на читателя. Отсюда необходимость изучения соотношения способа познания и изображения действительности как сюжетной и поэтической основы парадокса Уайльда.

Описание структуры парадокса сказки Уайльда в системе *заданного* и *данного* объясняет особенности парадокса как метода писателя с позиций приемов повествования, аксиологически маркированных единиц в стиле писателя, что обращает нас к духовной семантике сказки.

Центральная для сказки писателя мысль о художнике, его роли в обществе раскрывает в сюжетном параллелизме ‒ источнике парадокса ‒ своеобразие аллегории и иронического парафраза Уайльда. В этом отношении анализ соотношения синтагматической фабулы и парадигматического сюжета становится источником изучения парадокса, а именно ‒ образования им нового значения.

* 1. **Сказка А. Пушкина и О. Уайльда как объекта художественного перевода и культурной трансмиссии. Методы изучения**
     1. Статистический анализ и филологический подход в изучении литературной сказки

Изучение жанровой трансформации сказок А. Пушкина обусловлено не только приведенными в предыдущем подразделе диссертации процессами в лирике первой половины ХIХ в., но и метрической системой сказок, с одной стороны, разными уровнями текста ‒ лексическим, грамматическим, звуковым, характеризующим стиль автора и его жанровые открытия, с другой. Отсюда применение в диссертации статистических методов и филологического анализа художественного произведения. Такой синтез методов и подходов, использование таксономии служат подтверждением достоверности полученных результатов, позволяет установить закономерности жанрообразования. Так достигается описание стиля Пушкина, его открытий в области литературной сказки как результата связи философской проблематики и жанра и ее влияния на жанрообразование и жанровосприятие. При подобной трактовке вопросы исторической семантики, языковой и поэтической фразеологии обособляют значимость филологического подхода. Предметом исследования становятся грамматический уровень текста и семантика грамматических категорий. Сочетание трансдисциплинарного и аналитического подхода, распространенное в лингвистике и стиховедении, делает описание модели сказки Пушкина объективным, точным и способствует расширению представления об основах и принципах разработки дескриптивной модели литературной сказки, основанной на парадоксе.

Статистическая обработка данных в гуманитарных науках восходит еще к ХIХ в. В России впервые возможность статистики в языковедении впервые была обоснована математиком В. Буняковским в 1847 г. Первые русские исследователи пользовались статистикой для характеристики, главным образом, звукового строя языков: В. Петро (1911), П. Александров (1911), В. Богородицкий (1913), А. Пешковский (1925), В. Чистяков и Б. Крамаренко (1929) и др. В советской лингвостатистике первыми методы математической обработки материала стали использовать В. Чистяков и Б. Крамаренко.

История применения статистических методов, направленных на выявление определенных закономерностей, в том числе в лингвистике предполагает допущение о системности языка, «ибо только в системе могут существовать закономерности. Иными словами, язык для нас – это объективно существующая реальность со многими измерениями, организованная определенным образом, а не хаотичное схождение явлений, оторванных друг от друга» [108].

Применению статистики лингвистами посвящены работы Г. Ермоленко, который преподавал в 60-70-е гг. ХХ в. в КазГУ им. С.М. Кирова, институте иностранных языков в Алма-Ате и защитил кандидатскую диссертацию под научным руководством тогда еще кандидата филологических наук М. Сергалиева. Это и библиографический указатель работ описываемого периода, и кандидатская диссертация Ермоленко [109]. Это и книга Ермоленко «Лингвистическая статистика. Краткий очерк и библиографический указатель». Ко времени защиты диссертации Ермоленко лингвостатистическое направление сформировалось как научное течение и в зарубежном, и отечественном языкознании.

Ермоленко заметил: «При решении лингвистических проблем графические способы изображения статистических данных помогают не только отчетливо представить себе изучаемое языковое явление или процесс, но подчас сделать некоторые теоретические обобщения» [109, с. 3]. Значимость программной обработки результатов в диссертации объясняется выработкой критериев, подтверждающих не только «объективность высказанного предположения» [109, с. 10] в противовес неизбежному интуитивному, субъективному, но и позволяет установить закономерности, обобщить их и разработать классификацию, которая и является сущностью метода таксономии.

При применении и описании методов обработки статистических данных мы опирались на упомянутую здесь книгу Ермоленко. Плодотворным является замечание ученого о недостатках метода. Так, ссылаясь на Н. Морозова, который в 1915 г. назвал свой метод исследования «стилеметрический этюд» [109, c. 11], исследователь пишет следующее: «Тексты должны быть по возможности стилистически однородными, а выборка случайной» [109, c. 12].

Апелляция к фактам использования математического аппарата в лингвостатистике обнаруживает изучение фактов языка и речи в синхроническом и диахроническом разрезе. Его применение для установления взаимосвязей между явлениями с помощью корреляционного метода, а также и некоторых вероятностно-статистических приемов исследования делает актуальным обращение к современным методам обработки художественного текста для понимания не только метода писателя, его новаторства, но в русле заявленной задачи диссертационного исследования – структуры парадокса и образования им нового значения.

Применение математических методов затронуло стиховедение начала ХХ в. Первые идеи о важности статистического анализа стиха были высказаны А. Белым в его книгах «Символизм» и «Ритм и диалектика». Белый обосновал принципы морфологического подхода к теории стиха. Книги поэта-символиста и теоретика стиха и литературы, Белого запечатлели первый опыт обращения к статистическим методам. Гринбаум в докладе ссылается на следующие основные положения теории ритма Белого.

С возвращением в культурный и научный оборот книг Белого его представления о ритме легли в основу современных исследований. Представление о ритме как «симметрии в отступлении от метра», ритме как «некотором единстве в сумме отступлений от данной метрической формы» позволяет классифицировать формы отступлений, указывает на важность методики подсчета: «…имея под руками графические и статистические таблицы ритмических особенностей поэта, можно установить морфологию по родственности или различию поэтического ритма данного поэта…» [110]. Уже тогда поэтом были высказаны предположения об объективных основаниях его метода. Они сводились к следующему: 1) ритм есть отношение правильного чередования ускорений и замедлений к неправильному, то есть, ритм есть норма свободы в пределах версификации; 2) сумма замедлений против метра (спондей) так относится к сумме ускорений, как “1” к “10”, то есть, упуская замедления, я в сущности отвлекаюсь от подлинного ритма крайне мало; 3) богатство ритма прямо пропорционально богатству комбинаций ускорений, их сумм и т.д.” [110, c. 394].

Известно, что позднее Белый отказался от статического метода в изучении центральной проблемы стиховедения – «метр и ритм» – в связи с поворотом к диалектике. Так, в книге «Ритм как диалектика», ознаменовавшей эволюцию взглядов на структуру стиха, автор писал: «Метр… возникает при статистическом анализе элементов восприятия для каких угодно статистических целей, но целей, не имеющих никаких отношений к стиху, как художественной форме...» [111].

Пересмотру подверглись и стиховедческие взгляды В. Жирмунского в книге «Композиция лирических стихотворений» (1921). Автор рассматривал художественную симметрию как принцип закономерной организации поэтического текста, а в 70-е гг. ХХ столетия в статье «К вопросу о стихотворном ритме» он критикует метод морфологического описания ритмической структуры, что означает отношение к статистическим методам.

Полемика А. Белого с В. Жирмунским в середине 10-20-х гг. ХХ в. продолжилась в 70-80-е гг. между М. Гаспаровым и В. Холшевниковым, М. Гаспаровым и Б. Гончаровым. Вопрос о силлабо-тонической системе русского стиха был сфокусирован в русле проблемы «метр и смысл». Спор между классическим и структурным стиховедением проходил по линии вопросов о природе русского классического стиха, отражал разные подходы к пониманию художественного творчества, речевой деятельности и текста как источников языковой нормы. По замечанию Е. Хворостьяновой, стиховедение начала ХХ в. развивалось под знаком исследования таких вопросов: семантика ритмической структуры текста, законов порождения и функционирования стиховых форм [112].

Поднятая в 1910-1920-е гг. А. Белым, В. Томашевским, Г. Шенгели, С. Бобровым, В. Жирмунским, Ю. Тыняновым, Р. Якобсоном проблема композиции ритмического целого стихотворного текста была продолжена 1960-е гг. Л. Тимофеевым, Н. Трубецким, К. Тарановским, А. Колмогоровым, В. Холшевниковым, К. Вишневским, М. Гаспаровым, Ю. Лотманом, Е. Эткиндом, П. Рудневым, А. Прохоровым, В. Баевским, Т. Шоу, Дж. Бейли, Б. Шерром, О. И. Федотовым, С. Кормиловым, М. Лотманом, М. Шапиром, Ю. Орлицким и мн. др.

В 1966 г. известный представитель структурного направления в стиховедении К. Тарановский разрушил, по существу, воспринимавшийся постулатом догмат о симметрической природе ритмики русского стиха. Гарвардский ученый, Тарановский разоблачил ложность основной аксиомы формального стиховедения, которую Якобсон сформулировал в 1960 г. так: «…структуру стиха можно полностью описать и интерпретировать в терминах условных вероятностей» [113].

На этом фоне заметна и кардинальная переоценка статистических методов в стиховедении И. Ревзина, апологета теоретико-множественных концепций в исследованиях художественных текстов. В 1977 г. он писал: «… статистические методы дают лишь общую оценку информации, а не ее качественный анализ… и поэтому произведения большой литературы не могут еще изучаться структурными методами». Здесь Гринбаум справедливо указывает, что на том этапе науки не было выработано понятие информации применительно к произведениям искусства. Между тем точное представление о базовых понятиях структурного стиховедения обеспечивает объективную оценку и надежность его методологических основ.

Значительная роль в укреплении позиций вероятностно-статистического подхода к изучению ритмики и метрики стиха принадлежит группе А. Колмогорова. Для понимания роли группы Колмогорова для развития стиховедения важен историко-научный контекст проблемы метра и ритма, симметричности русского стиха, применения статистических методов. Основным тезисом ученого было: в стихе «звуковое строение речи подчинено простым статистическим закономерностям, которые могут быть рассчитаны с помощью теории вероятностей» [114]. Вл. А. Успенский, ученик Колмогорова, считал, что «эти закономерности реализуются под давлением потребности передачи смысловой информации, если только этому давлению не противоречит систематически проводимая художественная тенденция» [115]. Но Колмогоров при этом признавал, что «искусство по своему существу и по причинам <своего> возникновения связано с необходимостью согласованной деятельности сознательного и бессознательного ‒ этих двух пластов человеческой психики» [116].

В конце 1970-х - начале 1980-х гг. ХХ в. М. Лотманом и С. Шахвердовым был написан материал, который, по замыслу авторов, должен был стать составной частью «Метрики и строфики Пушкина» [117]. Его предполагалось опубликовать во втором выпуске «Материалов по стихосложению А.С. Пушкина» в качестве приложения к «Примечаниям к алфавитному метрическому и строфическому индексу». Это издание не состоялось. Но в 2011 г. была опубликована статья названных авторов, посвященная вольному ямбу Пушкина [118]. Авторы указали на доминирование в современном им стиховедении аналитического метода, основанного на описании метрической формы. Значение статьи, опубликованной М. Лотманом после кончины соавтора, С. Шахвердова, определяется для современной науки предпринятым опытом разграничения пушкинского вольного ямба как целого, рассматриваемого аналитически. Ученые также показали важность анализа структурного образа каждого вольно-ямбического текста с использованием синтетического подхода, что способствовало дифференцированному описанию различных типов вольного ямба. Здесь в плане изучения вольного ямба следует назвать работы С. Матяш, посвященные генезису русского вольного ямба и его типологических связей, а также жанровых характеристик этого размера на материале лирики Жуковского [119, 120]. Применение вольного ямба Пушкиным характеризует созданием им литературной сказки.

Новые подходы к изучению природы и материи русского классического (пушкинского) стиха представляют работы Н. Гринбаума [121, 122]. С трудами Гринбаума связано становление эстетико-формального стиховедения – направления в изучении русского классического стиха. В основе данного направления лежат тезисы о гармонических философско-феноменологических принципах саморазвития поэтической мысли. Впервые в качестве метода стиховедческого анализа был применен закон «золотого сечения» и числовые последовательности Фибоначчи. Использование в литературоведении математического анализа привело к изучению ритма посредством установления соотношения значимых в речевом потоке элементов движения (в данном случае ударных и безударных слогов). Концепция ритмики стиха О. Гринбаума опирается на учение о ритме и метре А. Белого, труды Е. Эткинда о связи ритма и гармонии, мысль А. Лосева о том, что закон «золотого сечения» есть «универсальный закон художественной формы».

Открытое Гринбаумом эстетико-формальное направление стиховедения развивает основные идеи и подходы философско-феноменологического знания и естественных наук. Анализ гармонической архитектоники русского классического стиха построен на использовании метода ритмико-гармонической точности, в основе которого закон “золотого сечения” как универсальный закон художественной формы. Для Гринбаума был принципиальным возврат к «имманентной, художественной, эстетически значимой природе стихотворного текста, т.е. переход к методологии, опирающейся на базовые принципы философско-феноменологического и эстетико-формального знаний» [122, c. 2]. При этом для ученого очевидна необходимость синтеза традиционного (литературоведческого), и структурного направлений. Такое представление способствует, по мнению исследователя, практическому изучению материи русского стиха. Данный взгляд на методы изучения стиха стал актуальным для концепции жанра сказки Пушкина, в которой прием божественной гармонии подтверждается результатами статистического анализа приемов формульной поэтики и отступления от сказочного канона.

При выработке базовых принципов подхода к применению закона «золотого сечения» Гринбаум не только придерживался сочетания результатов и методов, известных в традиционном и структурном стиховедении, но и осуществил сопоставительный анализ недостатков и преимуществ в области изучения метра и ритма. С одной стороны, ученый убежден в том, что «выявленные в стихе статистические закономерности, на которые опираются структуралисты в своем научно-познавательном движении от формы к смыслу поэтического текста, весьма приблизительно и весьма односторонне представляют природу изучаемых явлений» [122, c. 6]. Причину обусловленной односторонности исследователь усматривает, ссылаясь на Колмогорова, в том, что разброс теоретических частот исходных ритмико-лингвистических данных, влияющих на все последующие фактические измерения и выводы, может достигать 10-20%. Представители традиционного стиховедения «не обходятся без и не находятся вне того круга идей и результатов, которыми оперирует структурная (лингвистическая) поэтика». В качестве аргумента Гринбаум приводит книгу Е. Эткинда «Материя стиха», где в разделе «Поэзия как система конфликтов» предметом анализа стал вопрос о «конфликте ‘метр – ритм”». Для Эткинда метр – это «схема, а не реальная последовательность слогов», «разумеется, ритм богаче метра». О соотношении понятий метр и ритм, ритм и слово Эткинд пишет как соотношении содержания и формы, смысла и звука. Таким образом, для Гринбаума, с одной стороны, очевидно то, что традиционное стиховедение не предложило принципиально отличного от структуралистов подхода к проблеме «ритм и метр», которая является центральной проблемой теории стиха, им не был выработан формальный аналитический аппарат, в котором целостность стиха могла бы быть представлена и описана на языке математики. Для структурного стиховедения, который использует вероятностно-статистический метод как инструмент, обеспечивающий объективность результатов исследований, фундаментальным принципом является принцип симметрии. Структуралисты утверждают, что из трех возможных и «наиболее естественных форм членения ритменного текста (строки, части строки и последовательности строк) исходной единицей ритмики является, по видимому, ритмическая строка» (М. Красноперова). Вместе с тем традиционное стиховедение в лице В. Холшевникова уверено в том, что «самое короткое стихотворение – двустишие”, значительно чаще – четверостишие, и, следовательно, ритм «как стержневой, конструктивный фактор стиха» включен в это строфическое единство как «заданность» (Ю. Тынянов), а не как повторение ритмической схемы строки.

Применение статистических методов сделало возможными открытия структурного стиховедения: были разработаны формальные правила расстановки ударений, претендующие на всеобщность охвата поэтического материала; одним из основных приемов изучения ритмики был выбран «профиль ударности» стиха, определяемый на основе ритмических форм среднестатистической строки поэтического текста; взаимодействие ритма и синтаксиса исследуется в рамках отдельно взятой строки и, более того, в пределах той же отдельной строки изучается даже такое понятие, как «плавность» ритма.

Гринбаум обосновал мысль о том, что использование морфологического подхода к ритмической организации стихотворной речи «является следствием ошибочного, хотя и весьма распространенного тезиса о применимости законов симметрии (статики) к динамическим процессам порождения и восприятия эстетических объектов, к которым, безусловно, относится стихотворная речь» [122, c. 8]. На основании изложенного ученый пришел к выводу: «…принцип конструкции стиха» (Ю. Тынянов), в котором были бы отражены как эстетически значимые, художественные, качественные стороны стиха, так и его формальные, текстовые, количественные характеристики, «не может быть найден вне философско-феноменологического понимания природы поэтического текста, вне единого эстетико-формального критерия, отражающего симметрично-асимметричную структуру эстетических объектов» [122, c. 8]. Понимание структуры пушкинского стиха Гринбаумом важно для понимания образования парадоксом нового значения, формирования его структуры и значимости для описания парадокса и дескриптивной модели литературной сказки статистических и вероятностных методов. Исследователь пишет: «Структура есть имманентное свойство системы, структура должна и рассматривается нами (в рамках философской проблемы “часть – целое”) как формально представленная количественность, выражающая определенную качественность объекта наблюдения, причем (что принципиально важно) под системой мы понимаем такой комплекс избирательно вовлеченных компонентов (структурных элементов), у которых взаимодействие и взаимоотношения носят характер взаимосодействия, направленного на получение определенного эстетически значимого результата» [122, c. 8]. Установив отсутствие диалектического подхода к природе стиха, единого эстетико-формального критерия как причину методологических и практических слабостей и традиционного, и структурного стиховедения, Гринбаум разработал аксиоматику эстетико-формального стиховедения.

Среди современных работ, продолжающих традиции формального стиховедения, следует назвать работу М. Мухина и Н. Мухина, посвященную изучению индивидуально-авторской лексической сочетаемости в классической русской прозе с применением формализованного анализа [123]. Авторы при помощи лексико-статистических методов выявили идиостилевые синтагматические характеристики романов Л. Толстого в сопоставлении с творчеством современных ему писателей. Привлечение в качестве объекта исследования 4 млн. текстоформ стало основой сопоставления контекстов слов, которые часто используют писатели. В качестве единицы анализа ученые использовали биграмму — пару слов, употребленных в одной фразе. Так были установлены идиостилевые особенности авторской лексической синтагматики в творчестве Толстого. Анализ количественного и качественного значения контекстов позволил обосновать и описать статистическим образом идиостилевой фрагмент индивидуально-авторской лексической синтагматики.

Преимущество применения статистических методов в современном стиховедении показывает опыт Е. Гончаренко [124]. На материале поэзии и переводов С. Гончаренко, проанализировав 217 произведений, ученый Е. Гончаренко при помощи статистических измерений показала и объяснила изменения в характере использования метро-ритмических приемов и выявила факторы становление стиля автора, его внутреннего мира, отражение в нем происшедших в мире внешнем изменений.

Приведенные работы показывают не только преимущества, но и широкие возможности применения статистического анализа для описания структуры парадокса как инструмента жанровообразования, причины разного восприятия одного и того же текста разным адресатом, а также позволяют описать парадокс как метод работы писателя со сказкой.

Линию, полемическую по отношению к формально-экспериментальному стиховедению, убеждающую в возможностях традиционного литературоведения, представляют труды Е. Хворостьяновой [112, с. 4-45]. Ученый считает, что «методологический солипсизм, стремление вывести законы стиха из законов языка или отвлеченных законов симметрии кажется нам занятием хотя и увлекательным.., но не имеющим перспектив выхода к выработке общих герменевтических принципов, позволяющих корректно интерпретировать текст, понять как функцию его ритмической организации, так и характер ее взаимосвязи с другими уровнями художественной структуры» [112, с. 5]. Е. Хворостьянова подчеркнула, что поставленные еще в 30-е гг. ХХ в. Б. Томашевским, Ю. Тыняновым, В. Жирмунским вопросы герменевтики стиха были прерваны как научная традиция. И современная наука стоит перед задачей изучения ритмической композиции, что позволяет исследователям перейти от «изучения корреляций отдельных ритмических уровней к корректной интерпретации смыслового целого стихотворного текста» [112, с. 5]. В таком подходе к анализу стиховедческих проблем ученый видит актуальное направление. Для нас актуальность приведенной работы заключается в изучении связи философской проблематики и жанра сквозь призму структуры парадокса и создания им нового значения, а также своеобразия художественной стратегии автора сказки.

Использование в настоящей работе статистических методов обработки результатов анализа и таксономического метода на материале сказки Пушкина и казахских переводов поддерживается рядом научных публикаций. Например, работами М. Ваняшовой [68, с. 256-260; 125]. Ученым написан цикл статей «Загадки пушкинских парадоксов о природе и назначении искусства». Интерес для настоящей диссертации представляет статья исследователя, посвященная взаимосвязям Пушкина и неевклидовой геометрии Лобачевского [125, с. 356-360]. Согласно гипотезе автора, Пушкин поверял вдохновение не алгеброй, а неевклидоввой геометрией. Основанием для гипотезы стала связь между открытиями Лобачевского и поэзией и прозой Пушкина, которая, по мнению Ваняшовой, с 1830-х гг. строилась на основаниях неевклидовой геометрии.

М. Ваняшова в упомянутой статье [125, с. 358] анализирует известное мнение В. Набокова о трехмерности прозы А. Пушкина и четырехмерности – Н. Гоголя [126], созвучность точки зрения Ю. Лотмана о дихотомии «человека пути» и «человека степи», перекликающейся с набоковской версией [127, 128]. Интересна приведенная современным ученым точка зрения В. Виноградова, который, по существу, первым в пушкинистике ХХ в. открыл неевклидово пространство в творчестве поэта. Анализ художественной действительности у Пушкина как системы движущихся и пересекающихся плоскостей, смысл структурного единства, который состоит не в точной схеме линейных очертаний, но постоянно «меняет формы своей связи и своего понимания» [129], позволил Виноградову установить на материале повестей Пушкина сложное переплетение разных точек зрения, пересечение разных субъектных планов. М. Ваняшова отмечает общность подходов в изучении Ю. Лотманом, С. Бочаровым, В. Непомнящим, Ю. Чумаковым, Л. Вольперт: это изучение связей, перемещений и взаимоотношений разных отрезков времени в пушкинской лирике и прозе как источника разорванной, субъектно-прерывистой, многопланной сферы пространства. В качестве объекта исследования, подтверждающего данное допущение, приводятся произведения «Бесы», в «Повестях Белкина» – «Гробовщик», «Метель», «Выстрел», «Станционный смотритель», «Пиковая дама», «Маленькие трагедии». Ученый показывает, как «вместо движения по линеарной траектории Пушкин избирает для своих героев свободную и неподконтрольную рациональному сознанию сферу движения, герои переходят границы, невозможные для других, их движение не сводимо к локальным характеристикам реального бытового ландшафта, а связано с воплощением и реализацией внутренних возможностей и потенций личности» [125, с. 356]. Описание пушкинской гармонии ученым подтверждается и развитием поэзии ХХ в. Отсюда отсылка к своего рода «измерителям»: «постоянство геометра» (А. Блок), «хищный глазомер простого столяра» (О. Мандельштам), «живейшее принятие впечатлений» [125, с. 360]. Поэтический принцип Пушкина охарактеризован ученым как «преображение действительности в высший симфонизм». Приведенный взгляд на пушкинский хронотоп открывает перспективу изучения связи структуры пространства и времени как признака парадокса в сказке русского писателя.

Интеграция лингвистических и литературоведческих методов под знаком филологического подхода обусловлено проведением исследования по линии элементарных уровней ритмической организации стихотворного целого (размера, ритма в узком смысле, рифмы, строфического строения) для объяснения формализации семантики. В этом отношении следует привести ставшую практически классической работу Д. Магомедовой «Филологический анализ текста» [130]. Интегрируя использованные нами исследовательские стратегии под знаком филологического подхода как основного, мы придерживаемся опыта Магомедовой в сочетании лингвистических и литературоведческих методов изучения и интерпретации лирического стихотворения. Методика филологического анализа в упоминаемой работе охватывает звуковой уровень текста, лексический уровень текста (в котором значимы доминирующие части речи, тематические (семантические) поля, поэтическая многозначность). Уровни анализа текста, выделенные Магомедовой, охватившие область филологического анализа, это историческая семантика и традиционная поэтическая фразеология, основные метафорические архетипы, «чужое слово» в поэтическом тексте. Объектом филологического анализа в рассматриваемой книге являются также композиционно-речевое единство текста, речевые жанры, риторические структуры, способы развития темы. Преимущество филологического подхода объясняется достигнутыми лингвистическим стиховедением результатами. Так, даже изучение наиболее элементарных уровней ритмической организации стихотворного целого (размера, ритма в узком смысле, рифмы, строфического строения) изначально, с начала ХХ в. до настоящего времени выработало устойчивую традицию формализации семантики.

Итак, применение статистических методов обработки анализа художественного произведения делает возможным объективное прочтение текста в отличие от интуитивного, субъективного, что способствует обобщению закономерностей, разработке классификации признаков, характеризующих литературную специфику сказки Пушкина и Уайльда. Опыт изучения фактов языка и речи при помощи математических методов в стиховедении является плодотворным для осуществления синхронического и диахронического анализа сказки, а также жанровой трансформации сказки русского и английского писателей. Использование корреляционного метода позволяет подойти с новой точки зрения к изучению метода работы писателя со сказкой, общности и специфики парадокса в сказке Пушкина и Уайльда. Преимущества филологического подхода определяются целостным описанием парадокса.

1.2.2 Парадокс как объект кросс-культурного подхода и художественного перевода

Изучение парадокса в литературной сказке Пушкина и Уайльда обретает целостность подхода при привлечении ее перевода на другие языки. Анализ способов передачи парадокса в переводе позволяет убедиться в правомерности исследования парадокса ‒ как инструмента жанрообразования и жанровосприятия ‒ и объясняет важность включения в дескриптивную модель литературной сказки художественного перевода, рассмотренного в диссертации с позиции культурной трансмиссии.

Заметное место в казахстанском переводоведении занимают лингвистические подходы. Они традиционно связаны с «изучением сходств и расхождений национально-культурного кода сопоставляемых языков и этносов, представляющих богатый материал для определения переводческих закономерностей и обобщений» [36, с. 3]. В отличие от филологических и литературоведческих подходов, лингвистические вопросы перевода направлены на понимание процесса перевода как «операции, производимой над двумя языками, а именно установления определенного отношения между двумя текстами (исходным и воссозданным) на разных языках, проявляющегося во взаимосвязи лексических средств языка оригинала и языка перевода» [36, c. 3]. Показательна в этом плане работа, отражающая тенденции современного переводоведения, посвященная особенностям казахских национально-культурных реалий и способам передачи в русских переводах стиля Дукенбая Досжана. Осуществленный автором исследования сравнительный анализ лексических элементов языка-источника и языка-реципиента привел к установлению денотативных и коннотативных соответствий между различными языковыми системами, способствовал описанию степени семантических и прагматических соответствий. Здесь мы видим реализацию лингвопрагматического подхода при изучении явлений переводческой дисперсии. Представляет интерес и опыт зарубежного ученого, касающийся переводческой идентичности и передачи этнокультурных реалий на материале исторической прозы [19, с. 3-5].

В настоящей работе предпринято изучение художественного перевода не только как части принимающей культуры, но и как объекта культурного трансфера. Такой взгляд обращает внимание на функцию художественного перевода как культурной трансмиссии, иллюстрирующей взаимодействие и взаимовлияние культу, показывающей эффективность их интеграции.

В связи с отсутствием литературной сказки в отечественной культуре, изучение казахских переводов сказок Пушкина ставит вопрос о влиянии казахского несказочного фольклора на становление рассматриваемого жанра. В этом отношении следует выделить труды С. Каскабасова, посвященные изучению фольклорных жанров в аспекте функции, происхождения, классификации и трансформации [131, 132]. Каскабасовым были установлены и описаны источники сказки-басни. Во-первых, это образцы восточного фольклора «Панчантра», «Хитопедаша», «Шукасаптати», «Калила и Димна», «Тотынама». Их широкая популярность среди казахского народа и интеграция в принимающую культуру определялась адаптацией к сознанию казахского читателя. Такой же адаптации подверглись русские сказки. Так, доместикация стала преобладающей стратегией художественного перевода уже в период бытования устного народного творчества. Каскабасов, характеризуя особенности национальной окраски заимствованных сюжетов в казахском фольклоре, обращает внимание и на сохранение структурных черт, мотивов заимствованных сюжетов, рамочного обрамления восточных элементов [132, с. 204-207]. Отмечает исследователь и такие области изменений, как идейное содержание апологов. Апологу ученым было уделено особое внимание. Установление отличия апологов про животных от классических сказок касается прежде всего характеров персонажей и назидательного смысла. Содержание и структура сказки определяются раскрытием афоризма, заключенного в аллегорической форме в идее сказки. При преобладании прозаической формы аполога встречаются и стихотворные обработки сказочных сюжетов.

Отечественная несказочная проза выводит переводы сказки Пушкина в поле «казахстанского пушкинского текста». Классификация несказочной прозы на основе принадлежности жанру, диахронической и типологической характеристики, путей развития стала почвой исследования типологии и специфики несказочных жанров и их места в казахском фольклоре Каскабасовым [131, с. 4-15; 132, с. 204-207]. В круг интересов ученого вошло также рассмотрение несказочной прозы казахов в свете общей теории жанров и теории фольклорных жанров, что способствовало разработке научных принципов жанровой классификации казахской устной прозы, а также установлению общих и особенных признаков определенного жанра, выяснению путей эволюции, трансформации и синтеза несказочных жанров [132, с. 205-206].

Изучение художественного перевода в аспекте жанрообразования и жанровосприятия синтезировано в диссертации с понятием культурной трансмиссии. Понятие «культурной трансмиссии» активно применяется в культурологии, социологии, экономике, этнопсихологии, социальной антропологии и т.д. Ядром использования данного понятия является понимание «культурной трансмиссии» как формы трансляции социального опыта.

Изучение художественного перевода ‒ как вида культурной трансмиссии ‒ обусловлено в рамках заявленной темы структурой парадокса (его формированием между данным и заданным) и образованием парадоксом нового значения. Такое понимание парадокса и изучение его в переводах сказки Пушкина и Уайльда позволяет исследовать связь между культурной трансмиссией и способами эффективной интеграции отдельно взятой литературы в мировой процесс, влиянием переводов на жанровую динамику принимающей культуры. Предметом изучения при таком подходе становятся источники парадокса и создаваемые им виды парадоксальности.

Термин «культурная трансмиссия» был введен в науку американским ученым Дж.В. Берри. Ученый осуществил классификацию культурной трансмиссии, выделив и описав ее вертикальную и горизонтальную, непрямую разновидности [133]. Так началось активное применение термина гуманитарными и естественными науками. Теория Дж. В. Берри охватывает социальный опыт внутри одного этноса, семьи, родовой общности, социальных связей (соседи, организации образования и т.д.). Новый этап изучения культурной трансмиссии связан с именем Дж. Мёрдока, который выделил более 60 культурных универсалий [134], присущих всем обществам: это спорт, подарки, религия, язык и многое другое.

Применение культурной трансмиссии для изучения проблем художественного перевода ‒ как фактора интеграции другой культуры в принимающую, развития диалога культур на основе культурного взаимодействия и взаимовлияния ‒ основано и на разработке Дж. Мердоком кросс-культурного исследования, его семи основных положений [133, с. 13-28]. Актуальность кросс-культурного подхода обусловлена также представлением о том, что все культуры мира, независимо от их специфики, имеют в основе определенную общность, которая поддается научному анализу. Поскольку любая культурная модель, разновидностями которой является английская, русская, казахская литературная сказка, подразумевает выделение культурного паттерна, то в такой роли на настоящей стадии исследования нами определен парадокс. Правомерность такого подхода поддержана и понятием культургена как основной единицы культуры [135]. Новизну описания парадокса литературной сказки в ее переводах подтверждает и достижение переводческой эквивалентности с помощью «текстовых микроединиц» [136].

Осуществленная Ч. Ламсденом и Э. Уилсон систематизация моделей культурной трансмиссии направила наше исследование на сравнение культуроориентированных стратегий перевода в литературном наследии разных казахских переводчиков Пушкина, оригинала и русских переводов сказок Уайльда для установления парадокса как паттерна/культургена литературной сказки. Примером активного применения культурной трансмиссии в междисциплинарном подходе является работа А. Череповой [137].

Понятие культурной трансмиссии обусловлено коммуникативным контекстом, которым окружены как оригинал, так и переводной текст. Изменение социального и коммуникативного контекста, в который попадает текст *другой* культуры в принимающей, связан с проблемой частных контекстов. Совокупность частных контекстов в работе В. Мыркина приняла следующий вид: 1) языковой контекст; 2) параязыковой контекст; 3) ситуативный контекст; 4) контекст культуры; 5) личностный контекст [138]. Экстраполяция упомянутых видов контекста на переводческие стратегии в передаче парадокса способствует изучению приемов воздействия автора на адресата перевода. Наблюдение В. Непомнящего о том, что язык контекста определяет «язык образов», так как «само бытие есть контекст, и притом сплошной контекст» [14, с. 166], также создает аргумент для изучения художественного перевода как культурной трансмиссии и выделения в литературной сказке парадокса как паттерна.

Анализ парадокса ‒ как культурного паттерна литературной сказки (культургена) ‒ делает возможным вовлечение в дескриптитивную модель литературной сказки художественного перевода, рассматриваемого как, пример культурной трансмиссии, с одной стороны. Рассмотрение парадокса ‒ культурной универсалии ‒ для сопоставления литературной сказки в различных национальных культурах делает описание художественного перевода, являющегося одной из форм социальной трансляции, культурной трансмиссии фактором жанровой динамики принимающей культуры. Культуртрегерская миссия художественного перевода состоит в популяризации новой «неизвестной» культуры. При этом по мере глубокого постижения *другой* культуры, усложнения функций и задач художественного перевода наблюдается изменение связи между философской проблематикой и жанром литературной сказки в принимающей культуре. С другой стороны, парадокс ‒ как инструмент жанрообразования и жанровосприятия ‒ соотносим с понятием метатипа, универсальный характер которого также очевиден в сказке Пушкина и Уайльда. Внимание к культурной трансмиссии обусловлено и ее связью с восприятием текста. Например, философско-эстетические взгляды Уайльда и его высказывания об эстетизме сформировали наиболее разработанное направление в изучении вариативности восприятия сказок английского писателя [96, с. 7].

Аргумент в пользу исследования парадокса ‒ паттерна литературной сказки ‒ дает приведенное в подразделе 1.1.1 понятие «фасцинация». Именно эта категория проясняет роль парадокса в жанровосприятии и объясняет включение переводов сказки Пушкина и Уайльда в дескриптивную модель литературной сказки. Фасцинативность, как это показано в разделе 2 «Парадокс в сказке А. Пушкина и О. Уайльда. Источники парадокса и виды парадоксальности», обусловлена определенной культуроориентированной стратегией, адаптацией к восприятию текста *другой* культуры. С позиции художественного перевода как культурной трансмиссии фасцинативность ‒ условие успешной интеграции исходящей культуры в принимающую. Отсюда внимание при анализе переводов к воспроизведению переводчиком национальной и авторской концептосферы ‒ сигналов узнавания *своего* в *чужом*.

Изучение художественного перевода ‒ культурной трансмиссии ‒ и выделение парадокса ‒ паттерна литературной сказки Пушкина и Уайльда ‒ опирается в настоящей работе на различение современными учеными «переводоведения» и «транслатологии», что позволяет, по мнению А. Жеребина, «точнее описать смысловую структуру как научных текстов, так и  тех художественных произведений, которым они посвящены» [139]. Исследователь определяет предметом транслатологии ‒ в противовес способам создания эквивалентного текста ‒ «изучение коммуникативного поведения и социального контекста, его обусловливающего» [139, c. 263]. В отличие от переводоведения, направленного на поэтику перевода и его эстетические критерии, транслатология, по мнению ученого, сосредоточена на психологии творчества, психологии переводческого труда, изменении социальной, социокультурной функции переводной литературы по сравнению с оригинальной [139, c. 263].

Приведенные мнения представляются плодотворными для изучения художественного перевода и его роли в процессах жанрообразования и жанровосприятия литературной сказки, в том числе переводной сказки. Во-первых, с позиций переводоведения анализ аутентичности перевода позволяет ответить на вопрос: сохраняется ли парадокс сказки Пушкина и Уайльда в переводе, и как это влияет на жанр литературной сказки в принимающей культуре? Во-вторых, с позиций транслатологии, природа жанровосприятия перекликается с культурной трансмиссией, поскольку объектом исследования становится новый социокультурный климат переводной сказки, что объясняется выбором стратегий перевода и способами адаптации текста другой культуры к сознанию реципиента.

Изучение художественного перевода ‒ культурной трансмиссии ‒ обусловлено переводческими стратегиями и понятием культуроориентированных стратегий. И. Алексеева отмечает, что в практике перевода понятие переводческой стратегии утвердилось давно, и под ним обычно понимают порядок и суть действий переводчика при переводе конкретного текста (применяется в качестве синонима понятие «действия переводчика»). Вместе с тем, по мнению ученого: «… в поле зрения переводоведов понятие переводческой стратегии попало сравнительно недавно» [140]. К разработчикам данного термина относят таких ученых, как Д. Селескович и М. Ледерер, С.Басснетт-Макгайр и X. Крингс, среди первых исследователей, начавших анализ переводческих действий, Ю. Хольц-Мянттяри [140, с. 321].

Введение в научный оборот такого термина определяется пониманием стратегии перевода как решения, которое должен принять переводчик, его опорой на жанр переводимого текста и целевую аудиторию. Названный подход стал импульсом к изучению А. Hurtado [141] таких культуроориентированных стратегий, как форенизация (сознательное пренебрежение лингвистическими и культуро-ориентированными нормами принимающего языка и культуры) и доместикация (ориентированность текста перевода на систему языка и ценности принимающей культуры) [29, р. 5]. Исследование доместикации подразумевает анализ явлений ограниченной и полной деконкретизации, применения смыслового эквивалента, свободного перевода и текстуального пояснения [142]. Для изучения форенизации используются выявленные ученым техники перевода: транслитерация, лингвистический перевод, примечания переводчика, внетекстовые примечания [142, р. 62].

Анализу стратегий доместикации и форенизации на материале сравнения, *остранения* и культуроориентированных стратегий посвящена работа В. Разумовской и Ю. Вальковой. Внимание к форенизации и ее усиление заметны в эпоху романтизма, что связано с признанием значимости «другого». Ученые выделяют среди культуроориентированных стратегий *остранение* ‒ термин, восходящий к трудам В. Шкловского (1929). Ученые отмечают роль остранения как адаптивного приема, дополняющего названные стратегии. Исследователи определяют *остранение* в переводе как «комплекс стилистических приемов, направленных на создание остраненного, очужденного восприятия у читателя; актуализация вещи или события и деконтекстуализация» [31, c. 120]. Создание обновленной рецепции как цель *остранения* отличает ее от локализации как вида адаптивного транскодирования и апроприации, сопровождающейся в переводе нормализацией нарушений языковой нормы оригинала. Ценным является наблюдение ученых, отметивших два типа *остранения*: «первый связан с употреблением тропов и нарушением когнитивных ожиданий, второй – с созданием цельного образа и использованием в качестве композиционного приема» [31, c. 118].

Оправданность исследования художественного перевода ‒ культурной трансмиссии ‒ и рассмотрение парадокса ‒ паттерна литературной сказки Пушкина и Уайльда ‒ актуально и в свете переводческой дисперсии. Это факты художественного перевода, когда оригинал и переводной текст не созданы на родственных языках, соответственно, наблюдается расхождение лексических систем языков-партнеров. Данное явление изучено магаданской школой перевода, в том числе Р. Чайковским и Е. Лысенковой, подразумевает «закон меры отклонения перевода от оригинала на разных уровнях, базирующийся на универсальном законе языковой и межъязыковой синонимии» [143].

Внимание к парадоксу ‒ паттерну литературной сказки ‒ в ее переводах поднимает проблему аутентичности художественного перевода. Это относительно новое понятие науки. Между тем потребность научного знания в выработке понятия *аутентичность* появилась в результате осознания таких свойств обыденного языка, как неясность (vagueness), неопределенность (indefiniteness), полисемия. О них писал в 40-е гг. ХХ в. Дж. Мёрдок. При этом ученый указал на то, что правильнее было бы говорить о полисемичном слове как о двусмысленном (ambiguous), если при его использовании вкладываемый в него специфический смысл не становится ясным из контекста. В этом смысле он различает понятие двусмысленности слов и двусмысленного словоупотребления. Ученый писал о двусмысленности как «самом распространенном препятствии» на пути эффективной коммуникации и обобщил наиболее типичные ее формы и концептуальные методы их устранения. Так, исследователь выделил три наиболее часто встречающихся типа таких смещений: это «слово-референт» (word-referent shifts), коннотация-денотат» (connotation-denotation shifts) и «процесс-результат» (process-product shifts) [28, с. 111-132].

С понятием аутентичности художественного перевода перекликается обоснованное В. Непомнящим понятие аутентичности пушкинской картины мира. Передача жанровой специфики сказки Пушкина в переводе осложняет переводческое понимание аутентичности признаками национальной и авторской концептосферы.

Место художественного перевода в дескриптивной модели литературной сказки показано на рисунке 1.



Рисунок 1 ‒ Художественный перевод в дескриптивной модели литературной сказки

Итак, применение кросс-культурного подхода в сочетании с переводческим и компаративным обусловлено, с одной стороны, предметом исследования ─ художественным переводом как частью принимающей культуры и культурной трансмиссии. С другой стороны, рассмотрение парадокса ‒ паттерна ‒ способствует изучению его роли как индикатора и катализатора интеграции текста *другой* культурыв принимающую. Так, парадокс в сказке русского и английского писателей и в их переводах приобретает в дескриптивной модели литературной сказки новую функцию ‒ паттерна. Использование кросс-культурного подхода в сочетании с переводоведением и компаративистикой обусловлено изучением художественного перевода как части принимающей культуры и фактора появления новых жанров. Например, русские переводы сказки Уайльда привели к появлению новых форм романтического стиля в культуре языка перевода. Актуальным является исследование связи между казахскими переводами сказки Пушкина и становление литературной сказки в отечественной культуре. Изучение жанрового и стилистического обновления литературы при помощи филологического подхода способствует анализу языковых факторов явлений как компонентов стиля изучаемого писателя.

Применение категории *культурная трансмиссия* и описание восприятия текста» при помощи понятий «фасцинации»/«фасцинативности» и рецепции подтверждают правомерность исследования парадокса ‒ инструмента жанрообразования и жанровоприятия ‒ на материале художественного перевода.

1.2.3 Казахстанская Пушкиниана и казахстанский пушкинский текст как сверхтекст

Представление о культурной трансмиссии включает в себя понятие казахстанского пушкинского текста как сверхтекста и в его составе переводы сказки Пушкина и Уайльда. Разработка признаков казахстанского пушкинского текста как сверхтекста опирается на приведенные в предыдущем подразделе культурологические понятия, в том числе парадокса ‒ паттерна/культургена литературной сказки. В свою очередь можно привести понятия «концепт» и «метатип». На близость двух понятий обратили, в частности, внимание ученые новосибирской школы Н. Меднис и Т. Печерская [144]. Так, упомянув выделенные Ю. Степановым концепты Баба Яга, Кащей Бессмертный, Буратино и им подобные, ученые установили применимость концепта Степанова к метатипу: «… концепт, как и метатип, представляет собой некую ячейку национальной или мировой памяти культуры. Однако их различие состоит в доминировании дифференциальных тенденций в первом и интегративных во втором: в случае с метатипом для нас оказывается более важной не вариативность, а устойчивость, неизменность, узнаваемость, знаково закрепленные за персоной и именем» [144, с. 12].

В свою очередь понятие метатипа стало предпосыллкой изучения сверхтекста. Изучение сверхтекста восходит к трудам Н. Меднис. Формирование теории сверхтекста Меднис отметила второй половиной 90-х гг. ХХ в, назревшей потребностью в выработке «нового миро- и самосознания, что невозможно было сделать без опоры на некие важные точки, связанные с памятью культуры» [144, с. 8-15]. По определению исследователя, это сверхтексты, которые представляют собой «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [145]. Теория сверхтекста исходит из представления о закрытости/открытости текста, принципиальной множественности интерпретации, понимания мира как единого текста культуры. Здесь безусловной осознается роль Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова и др.

Ученые выделяют внутри сверхтекста центральное смысловое ядро, которое стало источником классификации текстов-компонентов, входящих в их состав. Отсюда разновидности сверхтекстов: «городские» («петербургский текст», «московский текст», «венецианский текст», «флорентийский текст», «вильнюсский текст», «пермский текст» и проч.), «событийные» (в основе которых ‒ событие, оставившее след в истории, культуре, литературе), «перрсональные» («пушкинский текст», «булгаковский текст» и т. д.) [145].

Теория городского текста обоснована в трудах К. Линча, специалиста по теории зрительного восприятия города. Наиболее известна его работа «Образ города» [146], в которой рассмотрен комплекс психологических, социально-психологических и социальных проблем градостроения и архитектуры.

Известно, что более всего изучены петербургский и московский тексты русской литературы. Их различение и противопоставление основано на специфике культурных кодов. В основе дефинирования лежат типичные для каждого из них темы, мотивы, типы героев и языковые особенности. Идеи В. Топорова о субстратных элементах города, относящихся уже к материально–культурной сфере, стало почвой для обоснования изоморфности города и его природного пространства [18, с. 7-30]. Такой подход позволил ученому выделить в петербургском тексте метафизические реальности. В качестве отличительного признака петербургского текста была обозначена категория «ужас жизни». Учёным приводится ряд других критериев рассмотренного текста как сверхтекста: коэффициент «прямизны», «кривизны», «ломаности» улиц; коэффициент «организованности» пространства, коэффициент «открытости» – «закрытости», коэффициент «прерывности» – «непрерывности», или «разъединенности» – «слитности». Использование Топоровым понятия «сверх-семантичность» петербургского текста составило один из основных результатов его исследования.

Петербургскому тексту посвящена книга А. Эткинда «Хлыст» [147]. Концепция исследователя сфокусирована вокруг народной религиозности, охватившей Петербурге XVIII-ХХ вв. Примером системного изучения петербургского текста явился сборник «Moscow and Petersburg. The city in Russian culture» [148].

В рецензии Меднис к данному сборнику представлен обзор следующих работ. Это статья Дж. Е. Манро «Петербург Екатерины II: официальное просвещение и народные верования», охарактеризованная как историческая работа о соотношении в Петербурге последней трети XVIII в. нескольких культурных пластов: официальной культуры, официального и народного мифотворчества, официального и народного православия и проявлений неканонического христианства ‒ сектанства. Отсюда трактовка исследователем Петербурга как поликультурного локуса.

Петербургу в литературе и филологической науке начала ХХ в. посвящены статьи М. Баньянин, Е. Юдиной и Э. Джонсон. В статье Баньянин «Поэтика улицы в творчестве Блока и Гуро» улица исследована как репрезентант Петербурга в целом. Три аспекта поэтики Блока ‒ визуальный, аудиальный и по-своему выраженный кинестетический (walking), поэтика улицы в творчестве Е. Гуро ("a female flаneur") явили новые подходы к изучению сверьехкста.

В статье Е. Юдиной «"В тоске предельной поглядим назад": Санкт-Петербург в автобиографической и коллективной памяти 1920-х годов» внимание ученого привлечено к рецепции города в один из самых драматических моментов истории. Тезис ученого: уничтожение в 1920-х гг. петербургской «вещественности» опустошает мир и порождает в памяти и во времени разрывы, подталкивающие культуру к движению вспять, ко временам доисторическим, к периоду оледенения, грозящего бывшей имперской столице полным уничтожением ‒ предлагает новый взгляд на переоценку истории и, соответственно, способствует разработке новых критериев сверхтекста.

Расширением теории свертхекста понятием «мета-метатекст» отмечена работа Э. Джонсон «Трансценденция и город: "Душа Петербурга" Николая Анциферова как эстетическая утопия».

Понятие «московский текст» стало объектом исследования таких ученых, как Ю. Лотман, И. Веселова, Е. Левкиевская, Н. Меднис, С. Небольсин, И. Нечипоров, Т. Николаева, Н. Анциферов, С. Бурини, С. Диккинсон. В этом ряду Меднис выделяет работы Ю. Лотмана и Б. Успенского «Отзвуки концепции «Москва ‒ третий Рим» в идеологии Петра Первого» [149], С. Бурини «От кабаре к городу как к тексту» [150]. Научная рецепция «московского текста» представлена таким трудами: Р. Казари ‒ «Московские маргиналии к Петербургскому тексту», С. Диккинсон ‒ «Москва 1812 года: Сентименталистское эхо в повествовании о наполеоновской оккупации» [151], Иэн К. Лилли ‒ «Женская сексуальность в предреволюционном "Московском тексте" русской литературы».

Место работ С. Диккинсон в этом ряду обособлено исследованиями о путевых записках и сюжетах-путешествиях, в том числе и в русской литературе. Ее статья «Москва 1812 года: Сентименталистское эхо в повествовании о наполеоновской оккупации» [151, р. 7-29] о московском тексте и творчестве Л. Толстого открыла новые линии в изучении толстовского повествования. По мнению Меднис, Диккинсон показала формирование нового интерпретирующего кода, обусловленного наполеоновским походом на Россию [145].

В статье И.К. Лилли «Женская сексуальность в предреволюционном "Московском тексте" русской литературы» [148, р. 4-29] Москва осмыслена как носитель и выразитель женского начала. Меднис констатировала типологический подход к решение темы городского текста и вместе с тем план «индивидуальных писательских воплощений». Изучение «женских ипостасей Москвы» в творчестве писателей начала ХХ в. ‒ И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева, построенное на единстве женского и религиозного начал, подразумевает соотношение двух женских локусов. Это общегородской и церковный локусы. Признаками московского текста становятся и три разновидности героинь: 1) защитница семейных ценностей, не вступающая в конфликт с принятыми социальными нормами и, более того, эти нормы поддерживающая и укрепляющая; 2) героиня, обретающая себя и устраивающая свою жизнь вне замужества, но в границах принятых и одобряемых, либо, как минимум, не отвергаемых структур; 3) роковая женщина, социальный аутсайдер, каковым она становится по своей воле или по воле обстоятельств. Для Москвы также характерны типы персонификации: Москва-вдова, Москва-дева, Москва-блудница и т.д.

В изучении московского текста как сверхтекста следует выделить цикл «Московский текст» русской культуры в «Лотмановском сборнике», сборник статей «Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре» [152]; сборник «Москва-Петербург: Pro et contra» [153]; статью Ю. Манна «Москва в творческом сознании Гоголя» [154]; Н. Великановой ‒ «Москва в книге «Война и мир» [155].

На примере эмигрантской прозы И. Шмелева понятие «московского текста» исследовано в диссертации Е.А. Андрюковой [19, с. 3-24]. Диссертация Андрюковой посвящена анализу структуры «московского текста» И. Шмелева (как комплекса отдельных тем, мотивов, образов), особенностям развития «московской» темы в творчестве поэта, установлению ее роли в творческом процессе как смысло- и мифообразующего компонента. Плодотворность данной работы для изучения казахстанской Пушкинианы как явления казахстанского пушкинского текста с признаками сверхтекста определяется решением Андрюковой ряда задач. Актуальными для настоящей диссертации являются установление признаков «сверхтекста» в произведениях Шмелева эмигрантского периода (повестях «Лето Господне» и «Богомолье», романах «Няня из Москвы», «Пути небесные», цикле очерков «Сидя на берегу», отдельных рассказов («Как мы открывали Пушкина», «Рождество в Москве»), публицистика («Душа Москвы. Памятка»). Рещение обозначенных в диссертации задач: описание феномена города как архетипического объекта культуры и смысловые характеристики Московского предтекста в русской литературе, способы создания Московского текста в произведениях писателя эмигрантского периода, исследование хронотопа, знаковых локусов и типов персонажей Московского текста И. Шмелева ‒ позволило раскрыть метафизический смысл Московского текста Шмелева, тесно связанный с религиозно-нравственными исканиями писателя. Своего рода обобщением изучения московского текста явился сборник «Москва и московский текст в русской литературе и фольклоре» [156]. Следует отметить и исследование алтайского ученого М. Гребневой о флорентийском тексте [157].

Вклад казахстанского литературоведения в рассматриваемую проблему обусловлен направлениями, касающимися прежде всего перевода в контексте восприятия читателя. Например, это диссертация Е. Адильгазинова [158]. Значение данной работы обусловлено попыткой в начале 90-х гг. ХХ в. решить поставленные задачи в онтологическом и аксиологическом ключе. Внимание ученого привлечено к пересказам, переложениям, интерпретациям, переводам, разным переводам одного и того же произведения. Предметом анализа стали и критическая оценка переводов, соотнесение их с исходными текстами, выработка критериев сопоставления нескольких переводов одного произведения. Значимость труда определяется и установлением места прозы Пушкина в становлении и развитии казахской литературы, что позволило охарактеризовать закономерности взаимодействия казахской и русской литератур. Объектом анализа исследователя стали переводы произведений А. Пушкина Абаем, Шакаримом, М. Бекимовым (1903). Отдельное внимание уделено анализу оценок произведений Пушкина в казахстанской критике. Здесь обобщены историография вопроса, а именно изучения казахстанскими учеными и критиками восприятия творчества Пушкина в казахской литературе.

Второе направление связано с опытом разработки сверхтекста в качестве «алматинского текста» и обозначено работами Н. Исиной [159]. На примере романа Д. Накипова «Круг пепла» исследователь обосновала понятие «алматинский» текст (по аналогии с «московским» и «петербургским» текстом русской литературы) как признак традиционализма в казахской литературе. Аргументами в пользу выделения алматинского текста как сверхтекста для ученого стали также выявление рефлексии как проявления мифологической поэтики и изучение семантики *круга* как центрального в рефлексии явления. Для ведения в научный оборот понятия «казахстанский пушкинский текст» важны труды казахстанских ученых: С. Абдрахманова, С. Ананьевой.

Разработка критериев казахстанского пушкинского текста как свертехкста обособила труды, которые были методологически значимы для установления роли парадокса как инструмента жанрообразованием и жанровосприятия. В качестве теоретических источников важными стали труды об иллокутивном воздействии автора на адресата речи. Это труды зарубежных и российских ученых, таких как Дж. Остин [160, 161], П. Стросон [162], В. Василина [163]. Вторая группа трудов связана с вопросами риторики и риторического идеала: Г. Хазагерова [164], А. Сковородникова [165], А. Михальской [166], И. Анненковой [167]. В связи с исследованием иллокутивного воздействия автора перевода на реципиента это труды, посвященные риторической аргументации, А. Колмогоровой [168]. С позиций изучения казахской риторики это труды отечественных ученых: Г. Гиздатова [169], А. Кажигалиевой [170], С. Кенжегалиевой и А. Карташевой [171].

Связь риторической задачи и риторического анализа, выработка риторической концепции жанра, анализ коммуникативной модели риторики как основы обучения текстовой деятельности (поскольку исследование казахстанского пушкинского текста серьезным образом влияет на обновление филологического образования в республике), стала импульсом к написанию К. Уразаевой работ о риторической модели художественного перевода [172].

Национальная концептосфера и риторическая коммуникация на материале художественного перевода является предметом исследования, расширяющим горизонты литературных связей русской и казахской литературы. С учетом национального риториковедения и влияния казахской риторики на переводы сказки Пушкина перспективной для отечественной науки становится задача классификации репертуара коммуникативных стратегий и риторического мастерства переводчиков в создании единого сверхтекста.

В настоящей работе внимание к казахстанской Пушкиниане привлечено как примеру культурной трансмиссии, с одной стороны, и как типу сверхтекста, представленного казахстанским пушкинским текстом, с другой. Такое утверждение нуждается в систематизации признаков казахстанского сверхтекста. Еще в 90-х гг. ХХ в. ученые констатировали роль Пушкина как героя казахского фольклорного сознания еще ХIХ столетия. Вместе с тем обзор советской беллетристики о Пушкине свидетельствует о роли поэта как «героя» массового казахстанского читательского сознания, отличного, например, от деконструкции его в русском литературном постмодернизме. Вместе с тем казахстанская Пушкиниана характеризуется системой контактно-типологических, историко-культурных, переводческих и других связей. В жанровом отношении казахстанская Пушкиниана включает в себя переводы (вольные, точные, переводы-переложения, эквидуховные, контекстуальные), научную и беллетристическую Пушкиниану, посвящения русскому классику.

Допуская возможность множественной трактовки понятия «казахстанский пушкинский текст», выделим следующие перспективные для отечественной науки направления:

* биографический, мировоззренческий и историко-культурный контекст проблемы, связанный с поездкой писателя в степи казахского Приуралья;
* роль песенного фольклора оренбургских казаков как источника эпиграфики в «Капитанской дочке»;
* «диалог» Пушкина и Абая как коранический текст русской и казахской культур;
* перевод «Евгения Онегина» Абаем и его роль в казахской литературе, музыке, театре;
* «возвращенная» казахстанская Пушкиниана: переводы русского поэта репрессированными казахскими поэтами – Ш. Кудайбердиевым, И. Жансугуровым, Ж. Аймауытовым, К. Аманжоловым;
* посвящения Пушкину как литературно-поэтическое направление;
* «пушкинский текст» П. Васильева.

Предлагаемый подход представляет собой рассмотрение казахстанской Пушкинианы как культурной трансмиссии. Содержание и функцию культурной трансмиссии отражают основные этапы становления и истории отечественной Пушкинианы, ее жанровый состав, связь между историко-культурными фактами Пушкинианы и теоретическим е осмыслением. Часть приведенных направлений рассмотрена в данном подразделе и позволяет описать казахстанскую Пушкиниану как системное и цельное единство. Это биографический, мировоззренческий и историко-культурный контекст проблемы, связанный с поездкой писателя в степи казахского Приуралья; перевод «Евгения Онегина» Абаем и его роль в казахской литературе, музыке, театре; «возвращенная» казахстанская Пушкиниана: переводы русского поэта репрессированными казахскими поэтами – Ш. Кудайбердиевым, И. Жансугуровым, Ж. Аймауытовым, К. Аманжоловым; посвящения Пушкину как литературно-поэтическое направление. Остальные направления в качестве признаков сверхтекста обоснованы в следующем подразделе и разработаны с целью показать роль переводов сказки Пушкина на казахский язык как тематического и жанрового единства, позволяющего изучить становление нового для отечественной культуры жанра ‒ литературной сказки со своей темой, типологией героев, особенностями жанрообразования и жанровосприятия.

Казахстанская Пушкиниана сформировалась в хронологическом отношении как факт массовой читательской культуры и обусловила прежде всего появление беллетристической Пушкинианы. Заслуга принадлежит прежде всего дилогии  Н. Раевского «Если заговорят портреты», «Портреты заговорили», завоевавшей статус научно-популярного бестселлера [173]. Изданные миллионными тиражами, эти книги привлекали внимание и необычной судьбой автора, для которого находки в замке Бродяны стали опытом выживания в казахстанских лагерях. Именно вокруг этих книг сосредоточена научная, философская, критическая, художественная, переводческая литература о Пушкине в Казахстане. Здесь надо назвать книги К. Кешина ‒ «Пушкинская тетрадь» [174], В. Гундарева ‒ «Метель на Пушкинской площади» [175], К. Гайворонского ‒ «Поговори мне о себе» [176], Е. Гуслярова ‒ «Суеверный Пушкин» [177]. В этом направлении следует выделить и историко-биографическую линию, представленную очерком Н  Щербанова «Поехал я в Уральск. А.С. Пушкин и Приуралье» [178]. Несмотря на преимущественно краеведческий характер работы, материал интересен полемикой и обоснованием мысли о совместной поездке русского писателя с В. Далем в Приуралье, влиянием этой поездки на переосмысление в сознании русского классика сложившихся в русском дворянском обществе представлений о народном бунте 1773-1775 гг. под предводительством Е. Пугачева. Второе направление казахстанской Пушкинианы составили научные и критические изыскания отечественных ученых: В. Бадикова, Г. Камбарбаевой, С. Каскабасова, О. Видовой, Г. Лукпановой, Т. Чаплышкиной, В. Мищенко, Л. Сафроновой, З. Поляк, Р. Нуртазиной, С. Мансуровой и многих других. Обобщением научной и художественной казахстанской Пушкинианы стала книга С. Ананьевой «Казахстанская пушкиниана. Последняя четверть ХХ века ‒ первое десятилетие ХХI».

Научная рецепция в составе казахстанской Пушкинианы характеризуется вниманием к методологии исследовaния творчествa писателя. О важности новых подходов к изучению казахской литературы как истории рецепций, когда «кaждaя последующaя из которых должнa учитывaть опыт всех предыдущих», пишут современные ученые [179]. Третье направление казахстанской Пушкинианы представляют труды, посвященные переводам наследия писателя на казахский язык. Здесь следует выделить два направления. Первое направление представляет собой переводную казахстанскую Пушкиниану, литературную ветвь и включает переводы репрессированных поэтов. Второе направление представлено диссертациями казахстанских ученых о проблемах перевода Пушкина на казахский язык.

Жизнь Пушкина в казахских переводах ‒ история, имеющая периодизацию и повороты в осмыслении. Первое знaкомство кaзaхского нaродa с произведениями A.С. Пушкинa состоялось благодаря переводам Aбaя, Молдaниязa Бекимовa, Шaкaримa, Aхметa Бaйтурсыновa, Миржaкыпa Дулaтовa, Бекетa Отетилеуовa, Кошке Кеменгерулы, Берниязa Кулеевa [180]. Наиболее известные переводчики Пушкина на казахский язык советского периода, периода расцвета художественного перевода литератур народов СССР на русский язык ‒ А. Найманбаев, К. Шангытбаев, Т. Жароков, А. Тажибаев, А. Оразакын, Ж. Молдагалиев, К. Жармагамбетов, Б. Алдамжаров. Это также Г. Орманов, С. Жиенбаев, К. Бекхожин, К. Сатыбалдин, Б. Булкышев, М. Алимбаев, С. Мауленов, Г. Каирбеков, И. Мамбетов. История переводов Пушкина на казахский язык восходит к 1880-м гг. ХIХ. Историю казахских переводов русского поэта ХХ столетия можно дифферинцировать на два периода: до 1918 г. и начиная с 30-х гг. ХХ в.

Отбор произведений Пушкина для перевода и хронологию переводов отражает таблица 1.

Таблица 1 – Периодизация переводов А. Пушкина на казахский язык. 1880-1918 годы

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Произведение А. Пушкина | Переводчик | Время перевода |
| «Евгений Онегин» | Абай | 1887-1889 |
| «Капитанская дочка» | М. Бекимов | 1903 |
| «Дубровский», «Метель» | Шакарим  (в жанре поэм) | 1903-1909 |
| «Конь», «Песнь о вещем Олеге», «Вольтер» и скaзки «Золотой петушок», «Скaзкa о рыбaке и рыбке» | А. Байтурсынов | 1903-1909 |
| «Цветок» | М. Дулатов | 1903-1909 |
| Часть строф седьмой глaвы «Евгения Онегинa» | Б. Отителеуов | 1903-1909 |
| «Пророк» | Б. Кеменгеров | 1915 |
| «Соловей и розa», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» | Б. Кулев | 1918 |

Как видно из таблицы 1, отбор произведений Пушкина для перевода отражает личные, эстетические и книжные предпочтения переводчика. Основной переводческой установкой, объединяющей приведенные переводы, является популяризация творчества А. Пушкина, интерес к философской лирике и литературной сказке. Философская лирика близка поэтам онтологическим реализмом, метафизической направленностью.

Переводы произведений Пушкина в 30-е гг. ХХ в. ‒ в преддверии празднования 100-летия русского писателя ‒ отражены в таблице 2.

Таблица 2 – Периодизация переводов А. Пушкина на казахский язык. 30-е гг. ХХ в.

|  |  |
| --- | --- |
| Произведение Пушкина | Переводчики |
| «Евгений Онегин», поэмa «Гaвриилиaдa», стихотворения «Желaние», «Узник», «Смерть поэтa» | И. Жaнсугуров |
| «Кaвкaзский пленник», поэмы «Цыгaны», «Брaтья – рaзбойники», «Грaф Нулин», «Домик в Коломне», «Прощaние». | Т. Жароков |
| «К морю», «Деревня», «К Керн», «Соловей» и поэма «Бaхчисaрaйский фонтaн» | К. Тогызаков |
| «Медный всaдник» | М. Даулетбаев |
| «Руслaн и Людмилa», «Скaзкa о мертвой цaревне и о семи богaтырях» | А. Тажибаев |
| «Полтaвa» | С. Талжанов |

Следует отметить практически единственный до настоящего времени перевод «Скупого рыцаря» в 1926 году Ж. Аймаутовым. Возвращение перевода стало возможным благодаря реабилитации писателя. По таблице можно судить о расширении круга пушкинского чтения, стремлении переводчиков к созданию целостного портрета Пушкина ‒ автора поэм, сказок.

Активные переводчики Пушкина ‒ репрессированные писатели, чье творчество вернулось к читателю во 2-ой половине 80-х гг. ХХ в., были в советское время по понятным причинам вне упоминаний. И поэтому сложилась парадоксальная ситуация: переводы конца 40-х гг. ХХ в., напр., перевод З. Кабдуловым «Сказки о рыбаке и рыбке» (1949) [181] или С. Жиенбаевым в 70-80-е гг. «Сказки о золотом петушке» [182] воспринимались читателем как первые переводы сказки Пушкина. Между тем еще в 30-е гг. первым их перевел А. Байтурсынов [183]. Также существует перевод сказки «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Асылбека (2016) [184].

По-прежнему сохраняет характер острой научной проблемы издание критически выверенных изданий Пушкина на казахском языке. Значимость проведения текстологической работы очевидна. Приведем в сравнение обновление изданий Абая на казахском языке, в том числе его переводов М. Лермонтова, которое позволило разграничить (хотя проблема не решена до конца) оригинальные произведения и переводы русского и казахского поэтов.

Одним из этапных для «пушкинского текста» является издaние произведений А. Пушкина в 3 томах нa кaзaхском языке под общей редaкцией С. Сейфуллинa (таблица 3).

Таблица 3 – Издaние произведений А. Пушкина в 3 томах нa кaзaхском языке

|  |  |
| --- | --- |
| Том | Произведения А. Пушкина |
| 1 (1936) | Стихи и поэмы. «Руслaн и Людмилa» (перевод A. Тaжибaевa), «Кaвкaзский пленник» (перевод Т. Жaроковa), «Гaвриилиaдa» (перевод И. Джaнсугуровa), «Брaтья – рaзбойники» (перевод Т. Жaроковa), «Бaхчисaрaйский фонтaн» (перевод К. Тогызaковa), «Цыгaны», «Грaф Нулин», «Домик в Коломне» (все – в переводе Т. Жaроковa), «Медный всaдник» (перевод М. Дaулетбaевa) |
| 2 (1937) | Стихи и поэмы. «Руслaн и Людмилa» (перевод A. Тaжибaевa), «Кaвкaзский пленник» (перевод Т. Жaроковa), «Гaвриилиaдa» (перевод И. Джaнсугуровa), «Брaтья – рaзбойники» (перевод Т. Жaроковa), «Бaхчисaрaйский фонтaн» (перевод К. Тогызaковa), «Цыгaны», «Грaф Нулин», «Домик в Коломне» (все – в переводе Т. Жaроковa), «Медный всaдник» (перевод М. Дaулетбaевa) |
| 3 (1937) | Вaриaнты переводa повести «Дубровский».  Г. Бельгер: «В третьем томе, посвященном прозе Пушкинa, – уточняет Г. Бельгер, – «Дубровский» – переводчик зaчеркнут; «Кaпитaнскaя дочь» – переводчик К. Тaйшaнов; «Стaнционный смотритель», «История селa Горюхинa», «Пиковaя дaмa» – переводчик К. Сaгындыков, из членов редколлегии уцелел один Т. Aрыстaнбеков – остaльные две фaмилии вымaрaны. Зaмaзaн тушью и ответственный редaктор» // Бельгер Г. Этюды о переводaх Ильясa Джaнсугуровa. – Aлмaты: Ғaлым, 2001. – 258 с |

В 2000-е гг. писатель и известный общественный деятель, Г. Бельгер написал о фактах замазывания чернилами в памятном юбилейном издании имен переводчиков, ставших жертвами репрессий [185]. В 1-м томе собрaния сочинений Пушкинa нa кaзaхском языке сохранены имена всех переводчиков, в том числе попавших под каток репрессий И. Джaнсугурова, С. Тaйжaнова, ответственного редaктора С. Сейфуллина. Во втором томе (1937) уже через год была «вымaрaнa», по словам Бельгера, фaмилия редaкторa, ответственного секретaря редaкции И. Джaнсугуровa, переводчикa «Евгения Онегинa» и 29 стихотворений. Было зачеркнуто имя переводчика «Дубровского» и «Кaпитaнской дочки» К. Тaйшaнова, «Стaнционного смотрителя», «Истории селa Горюхинa», «Пиковой дaмы» – К. Сaгындыкова [185, с. 83]. Другой вехой «пушкинского текста» с позиции издательской судьбы явился выпуск в 1949 г. к 150-летию поэта антологии в Алма-Ате под редакцией М. Ауезова.

Третье направление в казахстанской Пушкиниане представляет жанр посвящений русскому поэту. Влияние национальной картины мира на жанр выделило группу стихотворений, авторами которых явились Т. Айбергенов, Ш. Сариев, М. Макатаев, М. Еримбетов, Д. Абилев, Ж. Кожабергенов, К. Сатыбалдин. Образцами жанра являются «Ақынның ескреткіші» (Памятник поэту) К. Аманжолова (также репрессированного) и «Асқан бұлбұл» (Пушкинге) (Превзошедший соловья) (Пушкину) Дж. Джабаева.

В стихотворении К. Аманжолова, посвященном 100-летию со дня рождения А. Пушкина, система параллелизмов: сад, в котором стоит памятник поэту, образы соловья и розы; душа, волнение которой подобно океану и цветущему в мае саду ‒ становятся инструментами передачи не только охватывающего лирического героя вдохновения, но и откровения, когда олицетворена каждая встреча с памятником [186].

На слова стихотворения Джамбула Джабаева в 30-е гг. ХХ в. Рамазан Елебаев написал песню. Лейтмотивом песни являются слова: «*Мәңгі өлмес, асыл сөзді асқан бұлбұл*» (дословно: не умрет, победив навсегда вечность, соловей, превзошедший пением соловья). Эти слова и признание поэта народным заступником, его близости и башкиру, и туркмену, и белорусу, и казаху создают перекличку со словами пушкинского «Памятника»: «И назовет всяк сущий в ней язык». Продолжение казахским народным поэтом, акыном Джамбулом этнического ряда: «дикого тунгуса», «друга степей калмыка» ‒ тюркскими народами придает жанру посвящения не только пафос, но и проникновенность и лирически осознанную причастность.

Итак, обзор казахстанской Пушкинианы позволил установить ее особенность как системного единства, которое образуется контактно-типологическими, историко-культурными связями, с одной стороны, научной и беллетристической Пушкинианой и посвящениями, с другой. Известные науке прецеденты в виде московского и петербургского текста, и здесь следует отметить новосибирскую школу Н. Меднис ‒ Т. Печерской, могут быть дополнены новым понятием «казахстанский пушкинский текст» и рассмотрением в его составе казахских переводов произведений А. Пушкина.

Обобщение исследовательских подходов к изучению казахстанской Пушкинианы позволяет рассмотреть его как «казахстанский пушкинский текст» с признаками сверхтекста. Такое представление дополняет содержание дескриптивной модели литературной сказки переводами сказки Пушкина на казахский язык, рассмотренными как часть казахстанского пушкинского текста. Однако такое утверждение требует обоснования понятия «казахстанский пушкинский текст» и обобщения признаков сверхтекста. В этом отношении в работе систематизированы следующие методологические принципы казахстанского пушкинского текста как сверхтекста. Во-первых, это центральное положение Пушкина, его личности, биографии и творчества как героя, объекта и предмета культурного и общественного сознания в Казахстане. Во-вторых, это единство содержания, определяющегося образом и судьбой Пушкина, пушкинской картиной мира. В-третьих, разные направления и формы бытования «пушкинского текста» сформировали диалог русской и казахстанской культур. Этот диалог способствует постановке такой проблемы, как обновление литературного процесса в Казахстане новыми героями, жанрами, стилями. Здесь очевидны результаты собирательской, био-библиографической и текстологической работы. Проследить становление и историю казахстанского пушкинского текста в хронологическом и жанровом составе становится возможным в процессе обобщения фактов историко-культурного значения и систематизации теоретических вопросов его осмысления.

1.2.4 Художественный перевод в истории казахстанского пушкинского текста как сверхтекста

Разработка понятия «казахстанский пушкинский текст» как сверхтекста подразумевает и включение в него переводов произведений русского писателя. Такой подход дополняет понятие сверхтекста как тематического и структурного единства переводческими связями и жанровыми группами переводов, такими как ‒ вольные, точные, эквидуховные, контекстуальные, а также переводами-переложениями.

Обобщая результаты отечественного переводоведения, заметим, что среди научных трудов наблюдается преимущественное внимание к переводам поэм Пушкина [187], романа «Евгений Онегин» [188], воздействию национальной и авторской концептосферы на результаты перевода [189]. На восприятие казахских переводов Пушкина, в том числе Абая, длительное время оказывала влияние точка зрения М. Ауэзова. Писатель и академик, М. Ауезов назвал Абая «не переводчиком, а вольным толкователем» [190] и противопоставил ему перевод И. Джансугурова, явившийся результатом исследовательского подхода. Мнение переломил академик З. Ахметов, посвятивший переводу «Евгения Онегина» Абаем статью «Пушкин и Абай» [191]. Развитием идей Ахметова является работа современных казахстанских ученых, посвященная исследованию перевода романа Пушкина Абаем с позиций коммуникативной природы [179, с. 42-43].

Развитием идей отечественной классической филологии стала диссертация С. Абдрахманова, посвященная казахским переводам романа А. Пушкина «Евгений Онегин». С. Абдрахмановым был осуществлен сопоставительный анализ переводов А. Кунанбаева (1889), И. Джансугурова (1937), А. Найманбаева, К. Шангытбаева (1949, 1986). Исследователь обратил внимание на верность Абая оригиналу в части идей и характеров персонажей, адаптацию переводчиком романа Пушкина к представлениям, менталитету жителей степи. Ученый также объяснил популярность «Евгения Онегина» в казахской степи фактом превращения Пушкина в героя казахского фольклора. сохранившего онегинскую строфу в ритмике перевода. С учетом силлабической системы казахского стихосложения, созвучного агглютинативной структуре казахского языка с его сингармонизмом, время заслуженно отвело переводческому опыту Шангытбаева длиною в 36 лет признание лучшего до сегодняшнего дня.

Ученый выделил две тенденции в переводах «Евгения Онегина»: народные дастаны, созданные как подражание жанру назира, распространенному в персидской классической поэзии, и переводы Абаем. Выявленные ученым две тенденции в переводах «Евгения Онегина» подтверждают правомерность изучения нами связи культурооориентированных стратегий перевода и аутентичности художественного перевода с позиций связи философской проблематики и жанра сказки. Диссертация Абдрахманова о казахских переводах романа Пушкина «Евгений Онегин» интересна как пример литературоведческого подхода к теории и практике перевода, сочетающий историческую и теоретическую поэтику. Сопоставительный анализ казахских переводов демонстрирует решение Абдрахмановым одной из проблем, освоенных современной наукой: это связь между переводческой установкой, стратегией перевода и его жанром.

Проблемам перевода в контексте восприятия читателя посвящена диссертация Е. Адильгазинова [158, с. 3-28]. Значение данной работы обусловлено попыткой в начале 90-х гг. ХХ в. решить поставленные задачи в онтологическом и аксиологическом ключе. Внимание ученого привлечено к пересказам, переложениям, интерпретациям, переводам, разным переводам одного и того же произведения. Предметом анализа стали и критическая оценка переводов, соотнесение их с исходными текстами, выработка критериев сопоставления нескольких переводов одного произведения. Значимость труда определяется и установлением места прозы Пушкина в становлении и развитии казахской литературы, что позволило охарактеризовать закономерности взаимодействия казахской и русской литератур. Объектом анализа исследователя стали переводы произведений А. Пушкина Абаем, Шакаримом, М. Бекимовым (1903). Отдельное внимание уделено анализу оценок произведений Пушкина в казахстанской критике. Здесь обобщены историография вопроса, а именно изучения казахстанскими учеными и критиками восприятия творчества Пушкина в казахской литературе.

Дополнение дескриптивной модели литературной сказки сверхтекстом, в качестве которого выступает казахстанский пушкинский текст, делает обоснованным включение в него и казахских переводов сказки Пушкина. Соотношение звеньев дескриптивной модели литературной сказки в части казахстанского пушкинского текста, в том числе переводов литературной сказки отражает рисунок 2.

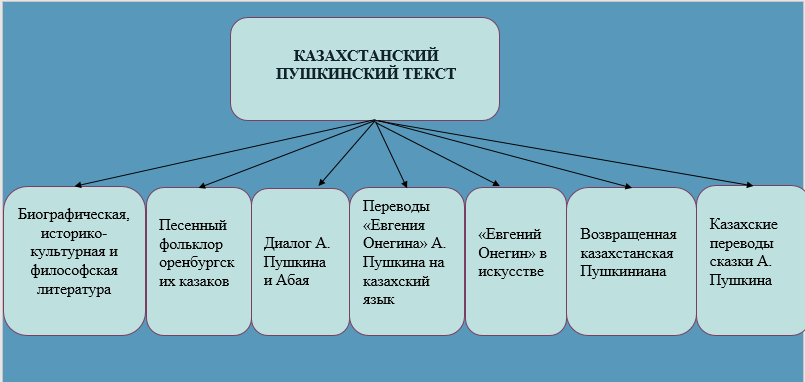


Рисунок 2 ‒ Казахстанский пушкинский текст в дескриптивной модели литературной сказки

Таким образом, разработка понятия «казахстанский пушкинский текст» показывает взаимодействие и связь следующих понятий художественного перевода: культуроориентированные стратегии перевода, жанровый состав и жанровая динамика принимающей культуры, интеграция культур, их взаимодействие и взаимовлияние с понятиями культурологии, которые также расширяют и уточняют наше представление о факторах обновления жанров в принимающей культуре и тяготение перевода к сверхтексту. Это явления культурной трансмиссии и паттерна/культургена, в качестве которого в настоящей работе выступает парадокс. Поэтому анализ способов передачи парадокса в художественном переводе, создания им нового значения и видов парадоксальности определяет функцию парадокса в казахских переводах сказки Пушкина как признака казахстанского пушкинского сверхтекста.

**Выводы по первому разделу**

Теоретико-методологические основы литературной сказки направлены на разработку дескриптивной модели литературной сказки, учитывающей функцию парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. Разработка научно-методологических основ литературной сказки строится на обобщении результатов изучения литературной специфики сказки Пушкина и Уайльда, основных путей обновления жанровых форм в эпоху кризиса художественного сознания, применении результатов современной сюжетологии и теории парадокса.

Предпринятый в диссертации подход позволяет объяснить признаки двух текстов внутри одного, соответственно ‒ направленности сказки Пушкина и Уайльда одновременно на взрослого и ребенка. Отсюда внимание к корреляции сюжета и фабулы как фактора жанровой трансформации и причины двойственного воздействия автора на читателя.

Инструментом жанрообразования и жанровосприятия является парадокс, характеризующий присутствие в сказке Пушкина признаков мениппеи, обнаруживающий влияние реципиента на моделирование сказочной поэтики. Рассмотрение парадокса между заданным и данным актуализирует идеи о синтагматичности фабулы и парадигматичности сюжета.

Анализ новаторства писателей и их жанровых открытий обособляет описание метода их работы с фольклорным материалом и литературной специфики сказки. Так, исследование литературной специфики сказки Пушкина оставляет открытым вопрос соотношения формульной поэтики и отступления от сказочного канона. Между тем изучение новаторства русского писателя в области сказки дополняет картину реалистического метода Пушкина и его онтологии.

Компаративный подход обеспечивает дополнение дескриптивной модели литературной сказки изучением поэтики Уайльда, анализом воздействия эстетизма писателя на семиотику заглавия рассматриваемого жанра и влияния на читателя. Актуальность изучения связи философской проблематики и жанра сказки Уайльда заключается в соотношении способа познания и изображения действительности как основы парадокса. Рассмотрение парадокса в сказке Уайльда в системе *заданного* и *данного* позволяет выявить новаторствописателя и его открытия в сфере повествования, аксиологической поэтики и духовной семантики жанра. Своеобразие парадокса Уайльда, которое состоит в сюжетном параллелизме, аллегории и ироническом парафразе, подтверждает типологию с пушкинским парадоксом как литературной игрой, образующей новое значение.

Область теоретико-методологических основ диссертации охватывает выбор и обоснование методов изучения жанровой трансформации сказки Пушкина и Уайльда, оригинала и перевода. В работе на материале обзора применения статистических методов в стиховедении и пушкинистике выявлены принципы объективного прочтения текста в отличие от интуитивного, субъективного. В качестве метолов, обеспечивающих достоверность анализа текста и полученных результатов, определены методы синхронического и диахронического анализа сказки, а также корреляционный метод. Их преимущества объясняются возможностью установления типологии и специфики парадокса в сказке Пушкина и Уайльда. Преимущества филологического подхода определяются целостным описанием парадокса на разных уровнях лексической, грамматической, синтаксической, звуковой организации текста.

В диссертации в качестве арсенала используемых методов обоснованы кросс-культурный, компаративный и переводческий подходы. Приемы лингвистического и литературоведческого переводоведения актуальны с позиции исследования художественного перевода как части принимающей культуры и культурной трансмиссии. Обосновано и центральное место парадокса в системе переводной литературы как паттерна, что способствует изучению эффективных условий интеграции перевода в принимающую культуру, а также жанровой динамики. В этом отношении введение переводов сказки Пушкина и Уайльда в диссертацию как объекта изучения объясняется обогащением романтического стиля в результате русских изложений английской литературной сказки, влиянием казахских переводов сказки Пушкина на становление нового жанра в казахской культуре. Понятие культурной трансмиссии помогает расширить изучение жанрообразования и жанровосприятия.

Введение в научный аппарат диссертации понятия «казахстанский пушкинский текст», обладающего признаками сверхтекста, расширяет содержание дескриптивной модели литературной сказки казахскими переводами сказки Пушкина. Систематизация признаков казахстанского пушкинского текста, с позиции тематического и жанрового единства: осмысление роли Пушкина в культурном и общественном сознании нашей страны, пушкинской картины мира, форм бытования пушкинского текста ‒ обоснованы в аспекте обновления литературного процесса в Казахстане новыми героями, жанрами, стилями.

1. **ПАРАДОКС в сказке а. пушкина и о. уаЙльда. источники парадокса и виды парадоксальности**
   1. **Сюжет «Соловей и Роза» в лирике А. Пушкина и сказке О. Уайльда. Типология парадокса**. **Внетекстовая и сюжетная парадоксальность**

Изучение парадокса в сказке Пушкина и Уайльда предполагает установление типологических параллелей и специфики его проявления. Типологический подход допускает сопоставление произведений разной родовой и жанровой принадлежности, культурных явлений разного национального происхождения. В границах заявленной темы объектом сопоставления могут быть типологически сходные философско-эстетические явления, к которым относятся, например, взгляды Пушкина и Уайльда на литературу и роль художника в обществе, понимание таких категорий искусства, как *художественное* и *эстетическое*. В качестве объекта типологии может выступать метод работы писателя со сказкой и причины множественного восприятия одного и того же произведения.

Обоснование в диссертации парадокса как дескрипта литературной сказки, инструмента жанрообразования и жанровосприятия ограничено в настоящем подразделе его связью с сюжетом «Соловей и Роза». Данный сюжет стал объектом сопоставления с позиций описания форм парадоксальности в лирике Пушкина и сказке Уайльда «Соловей и Роза» и влияния на метод писателя. Такой подход позволяет изучить парадокс как предмет философско-эстетического изображения, с одной стороны, и метод писателя, с другой. Общим предметом исследования, позволяющим описать эти два момента литературной деятельности, являются структура парадокса и образование им нового значения. Соответственно, влияние на метод писателя прослеживается в соотношении фабулы и сюжета, которые содержат причины разного восприятия текста. Таким образом, в данном подразделе ставится задача: описать проявления общей для Пушкина и Уайльда внетекстовой парадоксальности. Это взгляды писателей на литературу и искусство, образная парадоксальность, в качестве которой выступают приемы создания художественного образа, символика, особенности читательского восприятия. Сюжетная парадоксальность, которая определяется мотивом «Соловей и Роза» (вслед за А. Веселовским, основателем исторической поэтики, мы рассматриваем мотив как минимальную сюжетную единицу), расширяет пространство типологического изучения суфийской рецепцией (известно, что сюжет «Соловей и Роза» восходит к персидской мифологии, а также литературной и эзотерической традиции восточного Средневековья).

Внимание к лирике Пушкина обусловлено отсутствием рассматриваемого сюжета в его сказке. Однако типологически сходные с парадоксальностью сказки Уайльда явления в произведениях русского поэта, характеризующие лирический сюжет соловья и розы, позволяют выявить и описать типологию суфийской рецепции и литературной пародии, которые и являются источниками парадокса в сказке русского и английского писателей.

Сюжет «Соловей и Роза» ‒ один из древних мотивов романтического характера, встречающийся в восточной и западной литературных традициях. Сложившийся в персидской мифологии, мотив сопровождался объяснением цвета розы. Шипы розы пронзили сердце влюбленного соловья и окропили лепестки цветка [192]. Длительное время популярный в поэзии Хафиза Ширази, Руми и др. мотив толковали в аспекте любви мужчины к женщине. Между тем символика суфизма, основанная на идее любви к Богу, предусматривает трактовку связи мирских и сакральных идей. А.-М. Шиммель в разделе «Роза и Соловей. Персидская и турецкая мистическая поэзия» книги о суфизме возводит происхождение эстетических символов и образов к Священному писанию и хадисам. Эстетические образы ‒ источники религиозного экстаза, созерцание которых приводит к своего рода богослужениям [193], которые перекликаются с христианской мифологией, где соловей и роза символизируют образы Иисуса и Девы Марии.

В европейской литературе эпохи средневековья к данному мотиву обращена аллегорическая поэма Генри Райдера Хаггарда «Роман о Розе», воскрешающая поэтику рыцарского романа. В сочинениях средневекового европейского поэта и богослова святого Амвросия Медиоланского мысль о способности соловья посредством красоты пения оживлять мертвую материю получила отзвук в сказке Оскара Уайльда «Соловей и роза».

Философия восприятия красоты, размышления о задачах искусства, ее эстетизация в духе драматического ощущения обернулись в русской литературной традиции ХIХ в. ироническим дискурсом. Так, в басне И. Крылова «Осел и Соловей» параллелизм образов соловья и петуха становится основой сатирически гиперболизированного пения соловья. В этом параллелизме Л. Выготский отметил истоки мировой традиции сравнения соловья и петуха: «… в этом противопоставлении заключается соль вещи, а осел есть не более чем служебная фигура, которая под маской глупости должна произвести нужное автору суждение» [194]. Баснописец Крылов не снимает антагонизма образов, он развивает иронию в другом направлении. Открытый Выготским феномен «противочувствования» помогает увидеть смещение сатирического повествования, направленного на псевдоавторитетное мнение судей вроде осла: «Избави, бог, и нас от этаких судей» [195]. Сочувствие разливавшейся трелями и руладами птице: «Мой бедный соловей» ‒ вызывает ассоциацию с фразеологическим выражением, имеющим библейское происхождение, «Метать бисер перед свиньями». Пение птицы ‒ фабула, осмысленная в сюжете неоправданной траты усилий на доказательства очевидного. Другой пример иронического дискурса ‒ реакцию на ставшим клише мотив соловья и розы ‒ представляет реплика А. Пушкина в «Евгении Онегине»: «Там соловей, весны любовник/Всю ночь поёт; цветёт шиповник».

Обращение Пушкина к образам соловья и розы вызвало широкий диапазон его поэтических стратегий. Во-первых, это прямая апелляция поэта к восточному мотиву в стихотворении «Соловей и роза» (1827) [196]. Создание художественного образа принимает характер литературного клише, типичного для поэтики романтизма, и основано на трактовке розы как символа женской красоты. Мотив «соловей и роза» характеризуется двоякой лирико-интонационной структурой, создающей одновременно пессимистичное и саркастическое настроение. Апелляция к образам «восточного» соловья и «розы милой» образует два сюжета, внешний и внутренний. Внешний сюжет реализует восточный мотив пения влюбленного соловья, обращенного к равнодушной розе. Здесь прослеживается прозрачность автобиографического подтекста ‒ аллюзия на безответную любовь Пушкина, прототипа «восточного соловья». Так создается пародия посредством самоиронии лирического героя.

Внутренний сюжет лирики Пушкина осмыслен как аллегория. Аллюзия на равнодушие «хладной красоты», в которой персонифицирована возлюбленная поэта, вырастает до философских размышлений об искусстве. Риторические вопросы и призывы лирического героя к поэту: «Не так ли ты поешь для хладной красоты? // Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?» ‒ проводят границу между человеком искусства и безразличием того, к кому оно направлено. Типологически близкий восточному сюжету неразделенной любви мужчины к женщине мотив становится основой элегии, в то время как вторая часть выдержана в жанровых признаках философского стихотворения о назначении поэзии и искусства. Смена двух жанровых стратегий достигается переходом от лирического повествования к философским размышлениям об абстрактных вопросах. Аллюзивный характер образной системы: роза символизирует искусство, соловей ‒ непонятого поэта, основан на применении приемов высокого стиля. Это краткая форма прилагательного (*хладная* красота), стилистически возвышенные выражения: «Не так ли ты», «взываешь», обращения «о, поэт». Ямб со смежной рифмовкой и отсутствием деления на строфы соединяет два повествования, лирическое и философское, сообщая им исповедальный характер, сентиментальное звучание.

Зарисовка «Есть роза дивная…» (1827) воссоздает античный сюжет. Отсылки к мифологическим образам (Венера) и топосам античности (Кифера, Пафос), родине Афродиты: *Блестит между минутных роз/Неувядаемая роза... ‒* аллюзия на неповторимость красоты Афродиты, благословенной Венерой ‒ содержит антиномию смерти (*мертвит дыхание мороза*) и розы как символа жизни (*Цветет румяна и пышна*). Противопоставление античной концепции красоты и угадываемой русской национальной концептосферы (румяна и пышна) сочетается с представлением о сиюминутности красоты и ее вечной силе, запечатленной в искусстве Древней Греции. Здесь можно сопроводить пушкинскую цитату двумя параллелями. С одной стороны, в «Евгении Онегине» «мороз» и «роза» становятся источниками пародии: в строфе XLII главы IV: *И вот уже трещат морозы/И серебрятся средь полей...// (Читатель ждет уж рифмы розы;//На, вот возьми ее скорей!* [197]. С другой стороны, характерна семантизация розы как символа женской красоты. Здесь очевидны мифологические истоки румяного как признака физического здоровья, что получает развитие в балладе «Будрыс и его сыновья» (1833): *Весела ‒ что котенок у печки/И как роза румяна, а бела, что сметан*а [198].

Известно, что стихотворение А. Пушкина ‒ вольный перевод баллады А. Мицкевича, написанной в конце 1827 – начале 1828 г. Перевод осуществлен 28 октября 1833 г. в Болдино. Э. Левин ссылается на диссертацию американского ученого Т. Венцлова «Неустойчивое равновесие, восемь русских поэтических текстов» (изд. Йельского университета, 1986 г.) [199] и замечает на основе сравнения оригинала, подстрочника и пушкинского перевода: «Вместо пленницы-наложницы возникла некая "царица-девица"; вместо польской красавицы (белая кожа, чёрные брови и ресницы, а то и глаза) появилась типично русская "дéвица-краса, кровь с молоком, величава, будто пава"!» [199]. Эту особенность «слегка обрусевшей польской красавицы» Левин числит в ряду исторических неточностей Пушкина. В левинском переводе баллады Мицкевича многие современники усмотрели «спор с Пушкиным». В том числе и Е. Эткинд, оставивший неизменную правоту в осмыслении оригинала за А. Пушкиным.

В контексте перевода баллады, литературная судьба которой в первой четверти ХIХ в. определялась полемикой между В. Жуковским и П. Катениным, обозначила отношение Пушкина к вопросу национального своеобразия жанра. При этом полуиронический характер сюжета, концептов женской красоты проявляет своеобразие метода Пушкина, травестировавшего лубочную эстетику. Это вторая пушкинская линия в символике розы, которая воплощает пародийную коннотацию. Так создаются истоки парадокса как предмета лирического пародийного изображения и парадокса как метода поэта, преодолевающего романтизм в движении к реализму.

Интересное развитие пародийного дискурса розы являет «Посвящение Е.Н. Ушаковой» (1829) [200]. Сравнение адресата посвящения с Артемидой, искусной волшебницей, героиней поэмы «Освобождённый Иерусалим» Торквато Тассо, с крылатой Сильфидой, духом воздуха из романтического балета на основе фантастической новеллы французского писателя Шарля Нодье «Трильби» (1822) создает пародийный контекст, вплетенный в реалии русской действительности. В качестве русских реалий можно назвать упоминание Пресненского поля, где жили Ушаковы. Т. Цявловская в комментарии к стихотворению отмечает, что автор «использовал первое четверостишие мадригала, предназначавшегося Олениной (1828), но не обработанного и не переданного ей» [201]. Стихотворение Пушкина выдержано в жанре альбомной поэзии, допускавшей шутливую фамильярность, применение сравнений, подразумевающих высокие литературные образцы. Метонимизация образа гармонической розы, соединяющей литературную отчужденность и создающей комическую модальность, объясняет цветовую символику ‒ *алые уста.* Здесь атрибутика цвета розы обнаруживает двойной семиотический пласт: очевидна и принадлежность к русской фольклорной поэтике. Известно, что в семиотике русской народной сказки красный цвет трактуется как символ мистической погруженности в зависимость от судьбы [2, с. 100-117].

Третья особенность пушкинской трактовки рассматриваемого мотива и образов связана с религиозно-духовным аспектом в символике розы. Она прослеживается в балладе Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829) [202]. В результате «многослойных» исследований С. Бонди установил наличие двух редакций стихотворения ‒ краткой (в качестве песни Франца в так называемых «Сценах из рыцарских времён») и распространённой (как отдельное самостоятельное стихотворение – «Легенда», «Баллада о рыцаре, влюблённом в деву»). Бонди заметил, что «”Песня Франца“, не напечатанная при жизни Пушкина, была опубликована в год его смерти в “Современнике” и сделалась одним из самых знаменитых стихотворений Пушкина, особенно после того, как Достоевский включил её в своего “Идиота” со своим толкованием» [203]. Первая редакция стихотворения была охарактеризована Бонди как «библиотечный» автограф, вторая редакция баллады ‒ как «онегинский» автограф. При этом вторая редакция была установлена как «цензурная переделка». Также установлено отсутствие единого, бесспорного «канонического» текста. В работе Леушиной указано на связь пушкинской баллады с легендами рыцарских времён, библейскими и западно-средневековыми мотивами и реминисценциями.

Анализ «онегинского» автографа стихотворения в аспекте идеала, когда мечта-видение героя – Мария Дева, Матерь Господа Христа и клятва служения ей ‒ объясняют отказ рыцаря от земного, аскетического. Отмечая новую для русской литературы балладную поэтику, исследователь обобщает такие ее особенности: ком­позиционную гармонию, соотнесённость изобразительного и концептуального плана, развитие мотивного комплекса баллады, раздумья о том, что любовь и вера выше жизни и смерти [203, с. 77]. Синтез новеллы и легенды также создает жанровую специфику баллады Пушкина. Формула служения, клятва рыцаря: *Lumen coelum, sancta Rosa! (Свет небес, святая роза)* ‒ определяют мистериальный план повествования, имитирующего религиозные сказания Средневековья. Сочетание поэтики рыцарского романа и мистериально-духовного рассказа с новеллистическим сюжетом и элементами волшебного обособили в русской балладе и балладе Пушкина ветвь, расширяющую жанровый спектр, в сравнении с балладой «Будрыс и его сыновья». Введение курсивом чужого текста становится способом создания иноязычного сознания. Фанатизм и одержимость ‒ как признаки культурной и языковой идентичности *чужого* ‒ определяют романтический пафос духовного подвига рыцаря. Вместе с тем в балладе присутствует неуловимый пародийный дискурс. Он создается в финале баллады образами ритуальной обрядности причастия, лексем *бес, матушка* и травестированием сказочного мотива попытки похищения души бесом. В принадлежности паладина ‒ своего для матушки Христа ‒ проявляется легкая насмешка автора над предельной фанатичной и чуждой для православного сознания отчужденностью от земных радостей.

Стихотворение «Была пора: наш праздник молодой» (1836) [204] написано к 25-летнему юбилею лицея. Ф. Тарасов заметил, что упоминание поэтом русского Бога связано с трактовкой его как воли Всевышнего, является уникальным и не имеет этнических аналогов в христианском мире и построено по образцу Бога Израиля [205]. Такой подход объясняет появление образа роз в начальных строках: *Была пора: наш праздник молодой/Сиял, шумел и розами венчался.* Розы осмыслены как символ торжества, триумфа русского над западным, ведь ключевым образом стихотворения является гроза 1812 года. Философский жанр стихотворения прочитывается в символике розы как миражности, коррозийности иллюзии, ее неустойчивости и призрачности по отношению к вечным ценностям. Такова четвертая модификация символики розы, трансформирующей жанр произведения.

Сопоставление пушкинской символики розы и мотива «Соловей и Роза», суфийской ‒ в персидской поэзии ‒ и литературной сказке Уайльда являет разные истоки литературной традиции и несовпадающее философское содержание. Так, в суфизме в образе соловья персонифицирован человек в его движении к сакральной божественной истине, роза символизирует душу человека в состоянии преодоления земной любви небесной.

Объединяющий Пушкина и Уайльда сюжет «Соловей и Роза» воплощает идею неразделенной любви и персонифицирует дилемму художника, жертвы конфликта искусства и общества. Однако здесь намечены и линии кардинального расхождения писателей. Для пушкинской трактовки очевидна двойственность художественного образа, амбивалентность: образ соловья воплощает и безответно влюбленного юношу, и поэта, раздираемого противоречиями эстетического плана. Образ розы также обладает двойственным содержанием: она символизирует искусство и строптивую, непокорную девушку. Так появляется возможность дифференцирования внутри образной парадоксальности пушкинской художественности двух линий ‒ философско-эстетического свойства и автобиографического характера.

Образы соловья и розы у Уайльда также амбивалентны. Однако эта двойственность иного рода: она стала источником параллелизма сюжетов. С одной стороны, сюжет строится на противопоставлении влюбленного юноши и соловья. Образ студента проводит грань между жертвенностью соловья и эгоцентризмом юноши. Отсюда смысл внутреннего конфликта сказки ‒ между жертвенностью, на которую способна истинная любовь и безразличием, равным убийству. Две концепции любви: подлинной, которую воплощает соловей, и мнимой, не выдерживающей испытания смертью, персонифицируют Студент и его возлюбленная. Эта история становится внешним фоном для внутреннего сюжета ‒ о подлинном и ложном искусстве и предназначении искусства. В таком осмыслении соловей символизирует художника, способного принести себя на алтарь искусства. Сложную психологическую конкретность обретает образ розы. Роза ‒ символ прихотей дочери профессора и роза ‒ символ искусства, требующего жертвы от посвятивших себя ему, роза ‒ испытание на верность искусству. Такая множественность смыслов становится воплощением авторской концепции искусства, сосредоточенной на осмыслении красоты как категории искусства.

Анализ символики соловья и розы обособил роль заглавия сказки, обладающего особой аллюзивной природой, и особенности повествования, а именно ‒ его начала. Дискурсивная аллюзивность в заглавии сказки Уайльда выявляется на фоне сопоставления с персидской концепцией совершенного человека. Мысль о разном философско-эстетическом наполнении мотива не кажется столь очевидной. Такой подход проливает свет и на особенности пушкинской символики розы, сюжет соловья и розы.

В связи с суфийским мотивом Соловья и Розы Анне-Мари Шиммель [206] пишет о связи совершенства человека и постижения Бога. Этот и другие концепты суфизма типологически сопоставимы с философией Красоты в эстетической теории Уайльда. Например, феномен исламской мистики, известный как уничтожение. Шиммель пишет: «Уничтожение в неописуемой божественной сути» и: «Они также знали, что Путь далёк и очень сложен, только немногие могут надеяться на достижение своей цели… дабы преодолеть ”завесу неведения“, суфии либо сближаются с невыразимой Красотой в любовном экстазе, либо проходят шаг за шагом уровни манифестации Божества» [206].

Сознание Пути-необходимости объясняет прикосновение божественного милосердия к суфию в момент экстатического переживания как обретение совершенства. При этом шок от мистического Света, сопутствующего этому явлению, может привести к помрачению разума. Такое явление трактуется суфиями как «озарение». Цель суфиев не только увидеть при жизни Бога: целью их практик становится не интеллектуальное знание, а экзистенциальное переживание. Отсюда восприятие суфием благоуханных роз как взросших «из капель пота, что падали на землю во время его небесного путешествия». Такое понимание идеала аскетического благочестия сближает суфизм со всеми мистическими знаниями: «Любое мистическое течение знает эти две цели: любовный экстаз и познание, гнозис, и ислам здесь не делает исключения» [206]. Феномен полного уничтожения «я» через бесконечные страдания, когда страдание и боль мыслятся как единственный путь к цели, сопоставим с жертвенностью соловья в сказке английского писателя. Это страдание во имя всеобщей любви, индивидуальным проявлением которой автор мыслит Студента.

Высокой жертвенности соловья и уничтожению им своего «я» противопоставлен пародийный дискурс автора, который равнодушным жестом Студента после смерти соловья разоблачил неспособность жить высшим назначением любви и неспособность героя к страданию. Так происходит испытание автором героя высокой мерой чувства. В этом смысле показателен отрывок, который приведен в подразделе 3.2.3 в связи с ролью *означаемого* и *означающего* как компонентов парадокса, формированием повествовательной логики сказки, созданием завязки сказки и демонстрации того, как в переводе утрачивается эта корреляция, наделяя перевод признаками фабулярного произведения.

*She said that she would dance with me if I brought her red roses,” cried the young Student; “but in all my garden there is no red rose[[1]](#footnote-1)* (104) ‒ Подстрочный перевод: *Она сказала: «Принеси мне красные розы, и я буду танцевать с тобой"», - воскликнул юный студент. «Но во всем моем саду нет красных роз.[[2]](#footnote-2)* ‒ *Она сказала, что будет танцевать со мной, если я принесу ей алых роз, – воскликнул молодой Студент, – но в моем саду нет ни одной алой розы!*[[3]](#footnote-3) (186) (перевод М. Благовещенской).

Другим способом разоблачения Студента, точнее, воплощенной в нем эгоистической любви, стал холодный разум, знание которого, будучи интеллектуальным, является мертвым. Такое знание противопоставлено экзистенциальному наслаждению, показано в монологе, который мы приведен в подразделе 3.2.3 в связи с анализом *означаемого* и *означающего* и демонстрация их утраты в переводе и признак фабулярного произведения.

Приводимый отрывок из сказки показывает типологическую параллель с суфийской рецепцией и подтверждает обусловленность философской проблематики сказки теорией эстетизма английского писателя.

*She has form,” he said to himself, as he walked away through the grove ‒“that cannot be denied to her; but has she got feeling? I am afraid not. In fact, she is like most artists; she is all style, without any sincerity. She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish. Still, it must be admitted that she has some beautiful notes in her voice. What a pity it is that they do not mean anything, or do any practical good.”* (107). ‒ Подстрочный перевод: *У него есть форма, ‒ сказал он себе, уходя через рощу,* ‒ *нельзя отрицать; но есть ли у него чувство? Я боюсь, что нет. На самом деле он похож на большинство художников; он весь в (стиле), без какой-либо искренности. Он не будет жертвовать собой ради других. Он думает только о музыке, и все знают, что искусство эгоистично. Тем не менее, следует признать, что у него есть несколько прекрасных нот в его голосе. Как жаль, что они ничего не значат и не приносят никакой практической пользы. ‒ Да, он мастер формы, это у него отнять нельзя. Но есть ли у него чувство? Боюсь, что нет. В сущности он подобен большинству художников: много виртуозности и ни капли искренности. Он никогда не принесет себя в жертву другому. Он думает лишь о музыке, а всякий знает, что искусство эгоистично. Впрочем, нельзя не признать, что иные из его трелей удивительно красивы. Жаль только, что в них нет никакого смысла и они лишены практического значения* (перевод М. Благовещенской) (189).

Отсылка к центральной для эстетической программы Уайльда мысли о соотношении в искусстве содержания и формы отражает приоритет для писателя формы над содержанием. Облекая популярный сюжет мировой культуры в форму своей теории, писатель осложняет идею сказки новым содержанием, связанным с понятиями бесполезной жертвы и высокой жертвенности.

Обоснование английским писателем идеи о *бесполезности* Искусства в практическом смысле и направленность его на создание Красоты подтверждает приведенный уже выше фрагмент сказки: *She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish. Still, it must be admitted that she has some beautiful notes in her voice. What a pity it is that they do not mean anything, or do any practical good* (107). ‒ Подстрочный перевод: *Он не будет жертвовать собой ради других. Он думает только о музыке, и все знают, что искусство эгоистично. Тем не менее, следует признать, что у него есть несколько прекрасных нот в его голосе. Как жаль, что они ничего не значат и не приносят никакой практической пользы.* ‒ *Он никогда не принесет себя в жертву другому. Он думает лишь о музыке, а всякий знает, что искусство эгоистично. Впрочем, нельзя не признать, что иные из его трелей удивительно красивы. Жаль только, что в них нет никакого смысла и они лишены практического значения* (перевод М. Благовещенской) (189). Здесь повторное обращение к цитированному фрагменту объясняется выявлением новой ипостаси теории эстетизма. Символика соловья и розы не только содержит аллюзию на художника и его творения, но и конкретизирует этическое и духовное начало, которого, по мнению автора, лишен окружающий мир, погрязший в погоне за практической пользой. Общество символизируют Студент, думающий лишь о пользе вещей, и дочь Профессора, неспособная к высокому чувству.

Символика Соловья в сказке Уайльда создает аллегорию, содержащую размышления автора о развитии взаимоотношений Искусства с Жизнью и Природой. Заявив в «Упадке лжи», что Искусство самодостаточно, что его нельзя судить, «*исходя из внешних по отношению к нему критериев сходства*», Уайльд утверждает: «*Жизнь подражает Искусству куда более, нежели Искусство следует за Жизнью. …Жизнь – это лучший, это единственный ученик Искусства*». Демонстрируя убежденность в творческом потенциале искусства, писатель заявляет, что не только Жизнь, но и сама Природа следует за Искусством: «*Природа, не менее, чем Жизнь, есть подражание Искусству… Ибо что есть Природа? Отнюдь не выпестовавшая нас мать. Она есть наше творение…*».

Особенности композиции сказки «Соловей и Роза» отражают центральные положения эстетической теории Уайльда, передающие его представление о хронотопе. Признак пространства: открытость / замкнутость – это символы мира Соловья и замкнутого пространства художника, а также мира девушки, не обладающей способностью к оценке красоты Розы: *I am afraid it will not go with my dress,” she answered; “and, besides, the Chamberlain’s nephew has sent me some real jewels, and everybody knows that jewels cost far more than flowers* (109). ‒ Подстрочный перевод: *Я боюсь, что это не пойдет к моему платью, ‒ ответила она. ‒ И, кроме того, племянник Чемберлена прислал мне настоящие драгоценности, и все знают, что драгоценности стоят гораздо дороже, чем цветы.* ‒ *Боюсь, что эта роза не подойдет к моему туалету, ‒ ответила она. ‒ К тому же племянник камергера прислал мне настоящие каменья, а всякому известно, что каменья куда дороже цветов* (перевод М. Благовещенской) (191).

Данный монолог показывает: во враждебном к Искусству мире смерть Розы под колесами телеги становится символом противостояния двух миров ‒ Жизни и Искусства. В этом смысле смерть Розы причинно обусловлена. Пара *Соловей – Студент* персонифицирует художника и обывателя и вводит в сказку новый план сюжетного противопоставления ‒ между Искусством и Природой.

Поэтика соловья и розы, как в мотивном, так и символико-образном осмыслении получает полноту на фоне топосов сада («the garden») и леса («the forest) ‒ локусов открытого пространства. Прозрачность и подвижность границ между садом и лесом коррелирует с траекторией полетов Соловья: *Suddenly she spread her brown wings for flight, and soared into the air. She passed through the grove like a shadow, and like a shadow she sailed across the garden* (105). ‒ Подстрочный перевод: *Внезапно он расправил свои коричневые крылья для полета и взлетел в воздух. Он прошел через рощу, как тень, и, как тень, он проплыл по саду.*  ‒ *Но вот он расправил свои темные крылышки и взвился в воздух. Он пролетел над рощей, как тень, и, как тень, пронесся над садом.* (перевод М. Благовещенской). Известно, что топос леса встречается в сказках писателя часто и воспринимается по отношению к человеку враждебно. В волшебных сказках, относящихся к европейскому фольклору, по мнению Д. Тресиддера, лес представлен «местом, наполненным опасностями и тайнами, и выступает в качестве локации для посвящений или испытаний главных героев» [207].

В сказке Уайльда анализ рассматриваемого мотива и символики образов требует изучения семантических оттенков топоса сада. Сад представляет олицетворение целостности искусства, выражая потребность в создании ценностей эстетического характера. С мифопоэтикой сада связано представление Уайльда об истинном значении Искусства. Это убеждение писателя заключается в главенстве эстетики над этикой. Категории красоты и страдания, любви и жертвы, искусства и смерти становятся в философско-эстетическом сознании английского писателя равновеликими.

Интересен аксиологический план сказки. Образ Соловья–художника может трактоваться как аллюзия на Христа. В качестве подтверждения можно привести мысль писателя: «*Мной найдена крайне глубокая и непосредственная связь жизни истинного художника с подлинной жизнью Христа…*».

Итак, изучение сюжета «Соловей и Роза» и символики в лирике Пушкина и сказке Уайльда показало в основе типологии парадокса общую идею неразделенной любви и дилеммы художника. Вместе с тем предпринятый подход позволил выявить расхождения писателей творческого характера, что объясняется образованием парадоксом как общего, так и разных значений. В структурном отношении общность парадокса обусловлена суфийской рецепцией, содержащей значение жертвы во имя высокой идеи неразделенной любви. Аллегорическая трактовка темы любви ‒ в связи с драматической для художника дилеммой в результате конфликта искусства и общества ‒ характеризует типологию парадокса у Пушкина и Уайльда. Таким образом, аллюзивная дискурсивность в лирике Пушкина и сказке Уайльда опирается на образы Соловья и Розы, символизирующих художника и эгоцентричный объект его воздыхания. Однако в лирике Пушкина это методы реалистического изображения действительности, в то время как в сказке английского писателя они тяготеют к приемам романтического свойства. Приведенные результаты анализа позволяют характеризовать типологию парадокса как предмета изображения и метода писателя в аспекте внетекстовой и сюжетной парадоксальности, а также различия в приемах образной парадоксальности, что обусловлено разным содержанием символики мифологических топосов и объектами пародирования в русской и английской сказке (у Пушкина биографического плана). Так, типологический подход к изучению парадокса раскрывает в модели литературной сказки его роль как инструмента жанрообразования и жанровосприятия.

**2.2 «Сказка о рыбаке и рыбке». Внетекстовая, сюжетная, стилистическая парадоксальность**

Предпринятая в диссертации разработка дескриптивной модели литературной сказки включает рассмотрение парадокса как в типологических схождениях, примером чего явилась суфийская рецепция и типология с ней лирики Пушкина и сказки Уайльда, так и анализ парадокса с позиций структуры и образования им нового значения.

Анализ парадоксальности сказки Пушкина построен на развитии обобщенных в первом разделе признаков ее литературной специфики. В данном подразделе литературная специфика сказки русского писателя рассматривается в аспекте парадокса и связи его с формульной поэтикой сказки, что актуализирует представление о культурной решетке и сказочном каноне. Это также внимание к пушкинской картине мира в аспекте онтологического реализма (В. Непомнящий). Аксиологическая поэтика, или духовная семантика сказки позволяет осуществить анализ объектов и приемов пародирования автором бытового Православия. И, наконец, с точки зрения структуры конфликта и его связи с сюжетом, реализация сюжетологического подхода (И. Силантьев), основанного на корреляции фабульной синтгамы и парадигматического сюжета, способствует изучению структуры парадокса и образования им нового значения, формирует восприятие сказки ребенком сквозь призму фабулы, взрослым ‒ сюжета. Выявление признаков мениппеи (М. Бахтин) в сказке Пушкина дополняет представление о синтезе комической и драматической модальности, также иллюстрирующей двоякое воздействие на читателя,

Анализ «Сказки о рыбаке и рыбке» в русле обозначенных направлений способствует исследованию метода писателя, синтезирующего формульную поэтику русской народной сказки и парадокс. Такое изучение поэтики сказки Пушкина позволяет охарактеризовать парадокс как предмет философско-эстетического изображения действительности, с одной стороны, и как метод писателя, с другой. Становится возможным и выявление факторов жанровой трансформации, что раскрывает роль парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия.

Парадоксальная структура «Сказки о рыбаке и рыбке» [208] проявляется в ее построении как системе синкриз, что обнаруживает мениппейную природу, начиная с завязки. Формируя поведение героев сказки ‒ старика, старухи и рыбки ‒ как носителей трех точек зрения на события, автор, с одной стороны, пародирует не только образы бытового Православия, трансформирует архетипические образы, но и снимает в итоге сюжетное напряжение финалом, с аллюзией на богооставленность старика и старухи.

Сюжетно определяющая линия воплощена в образе рыбки, образ которой носит признаки архетипа мудреца. Ритуальная повторяющаяся фраза рыбки: *«Не печалься, ступай себе с Богом»[[4]](#footnote-4)* (340-342) ‒ в аксиологическом контексте есть проявление милосердия и осененности героя высшей волей, репрезентированной в образе золотой рыбки. Ритуальное смирение рыбки: «Так и быть» ‒ заключает в себе спектр коммуникативных интенций. Это и решение, демонстрирующее возможности рыбки, и гарантия покоя старику, и снисхождение к старику ‒ жертве «сварливой старухи».

За каждым из героев сказки закреплены определенные повторяющиеся ритуальные фразы. Это такой метод работы писателя со сказкой, как создание фабульной синтагмы. Например, ритуальная формула старика: «Не дает старику мне покою» ‒ сопровождается двумя моментами в оценке старухи стариком: осознанием героем сварливого нрава старухи и бессознательным пониманием: старуха лишилась разума (‘*вздурилась’*). Однако осознанная маркировка героем сути старухи и бессознательные реакции на ее желания и требования не останавливают героя перед выполнением требований. Поведение и покорность героя объясняются на фабульном уровне желанием старика личного покоя (‘*не дает старику мне покою’*). Смирение, кротость старика в духе аксиологической концепции героя выражаются в идиоречевом поведении: ‘*не посмел’*. Однако в аксиологическом контексте покой мыслится как условие сохранности внутреннего мира. Внешняя покорность облечена в действительности в требование, если принять во внимание аксиологический контекст: «Смилуйся». Здесь проступают черты парадигматического сюжета: требование сострадания, милосердия, трансформирующие просьбу в императив, становится манипуляцией героя как жертвы и объекта наказания. Психология воздействия содержится и в ожидании старика, убежденного во всемогуществе Государыни рыбки и прямо указывающего на него. Старик, по существу, лишает рыбку выбора (старику не будет покоя). Отсылка к сварливому характеру старухи, оценка ее в финале как «проклятой бабы» тоже своего рода скрытая уступка, осознание чрезмерности, избыточности просьбы, и вместе с тем бессознательное желание польстить рыбке, став ее сообщником. Ритуальное в устах старика и обращенное к старухе: «Ну, теперь твоя душенька довольна» ‒ на фоне апелляций к рыбке о покое для себя ‒ получает интровертированный смысл личного успокоения как результата удовлетворенности старухи.

Поведение старухи ритуализовано в спектре бранных оценок старика и обвинении его старухой в бытовой глупости и неприспособленности. Идиоречевое поведение старухи выражается в экспрессивно-отрицательных оценках ’*дурачина‘, ‘простофиля’*, *’не умел ты взять выкупа*‘. ’*Корысть*‘ ‒ ценностный критерий для старухи, отражающий ее примитивный прагматизм. Внешне контраст героев передан в двойном и противоположном в аксиологическом смысле отношении к поклону рыбке. Для старика жестовое поведение: *’с поклоном*‘ имеет смысл почтения к сану *‘государыни рыбки’,* в то время как в устах старухи *‘поклонись’* имеет исключительно значение расчета на ожидаемый результат (*выпроси уж избу*).

Хождения старика становятся ритуальными. Не случайно композиционным центр организован кружениями старика ‒’*воротился‘*. В такой ритуальной повторяемости, формирующей фабульную синтагму, проявляется прием формульной поэтики народной сказки. Это композиционно-сюжетное явление сопоставимо с понятием «культурной решетки» (А. Лефевр) [30, р. 4-27], подразумевающей сходство разных культур, другими словами ‒ типологических параллелей. Применимо здесь и понятие сказочного канона, также способствующее описанию метода работы писателя со сказкой. М. Риффатерр обособляет место канона как культурологической доминанты исследований, полагая, что ни генезис литературных произведений, ни рецепция не создают целостной картины изучения. Плодотворным для концепции диссертации представляется определение ученым канона: «the canon is a cultural outcrop of the text, a framework for a certain type of workshop behavior in a given social context» (канон-это культурное обнажение текста, основа для определенного типа поведения в работе в данном социальном контексте) [209].

Меняется контекст просьб старика, но суть одна: претензии старухи на превышение существующей материальной и сословной инстанции. Отсюда хождения старика: на фабульном уровне это хождения по мукам. Однако парадигматический смысл придает им характер странничества обездоленной души, не способной осознать свою самость, идентифицирующей себя исключительно с волей старухи и ролью послушного посланника. Посланник совершает фактически один и тот же замкнутый до определенного момента круг между волей старухи и волей рыбки (поскольку всемогущество рыбки и способность исполнять любые желания есть проявление ее воли и желания как результата воли).

Апеллируя к двойной роли символики (П. Бицилли), заметим, что герой получает разные в семантическом отношении номинации: для автора он ‘*старик’*, для рыбки ‒ ’*старче*‘. Аксиологический характер обращения рыбки к старику предполагает очевидную для героя архетипическую роль ‒ мудреца. Однако психологический инфантилизм старика, приводящий к конфликту между осознанием неуемных амбиций старухи и желанием личного покоя, прикрывающегося покорностью, смирением, осознанием безвольного положения, усиливает в нем архетипическую сущность младенца, сироты.

Обращения старика к старухе: *Здравствуй, барыня сударыня дворянка, грозная Царица* ‒ подчеркивают несоответствие героя номинативному *старче.* На последнем этапе развития фабулы герой назван автором «старичок». Здесь зафиксировано и авторское сострадание к герою, и ирония, реалистическая оценка его духовной немощи. Психологическая мотивировка поведения героя являет отступление автора от сказочного канона реалистическим объяснением положения героя – жертвы самодурства старухи. Злая насмешка людей, называющих старика «старым невежей», содержит в действительности нелицеприятную правду. Реплика коллективного мнения: «Не садися не в свои сани» ‒ содержит беспощадную реалистическую оценку поведения старика. В его появлении в царском дворе автором акцентировано «воротился», т.е. потаенное или бессознательное желание покоя.

Ментальная обусловленность сиротства старика подчеркнута в финале сказки оставленностью не просто рыбкой, но с учетом олицетворенной в ней божьей воли, парадигматический характер сюжета сказки создается мотивом богооставленности старика. Так, для взрослого читателя двойственность Пушкина и парадокс сказки акцентирует восприятие старика в архетипическом смысле как тени старухи, а не самостоятельного героя. Архетипический смысл тени заключается в покорности, которую старик демонстрирует в равной степени и по отношению к рыбке, и к старухе. *Старик не осмелился перечить, // Не дерзнул поперек слова молвить* (343) ‒ в этой покорности зафиксирован мотив личностного самоуничтожения как модель поведения героя, его мировоззренческая позиция.

Льстивое и подобострастное обращение старика и к рыбке, и к старухе имеет в основе одну и ту же социальную модель. Это дихотомия раба и госпожи. Однако сохранение стариком социальных границ не лишает его разумного осознания, когда старуха пожелала стать царицей. Испуг старика, взывающего: *Что ты, баба, белены объелась? // Ни ступить, ни молвить не умеешь, // Насмешишь ты целое царство* (342) *‒* сопровождается мольбой образумиться. Мольба старика имеет иное психологическое и ценностное содержание, нежели при обращении к рыбке. Это скрытая апелляция к разуму, обнаруживающая в старике рассудительность и право спутника жизни на изречение мудрости. Практически это единственный случай проявления воли и семейной роли. Реакция старухи, ударившей по щеке мужа (это авторская реплика, возрождающая истинный смысл отношений героев), противопоставление «мужика» столбовой дворянке создает инвективу угрозы: *Ступай к морю, говорят тебе честью; // Не пойдешь, поведут поневоле* (342). Дихотомия *воли / неволи* вскрывает реалистически пласт детерминированных событий, что также отражает отступление автора от канона сказки. Реалистическую мотивировку обретает и оценка стариком поведения старухи, как окончательно и демонстративно нарушающей табу: *Опять моя старуха бунтует,* что становится вердиктом социального свойства. Семантическое сближение: ‘*вздурилась’* ‒ ’*белены объелась‘* ‒ ‘*бунтует’* ‒ возвращает повествование в аксиологически-архетипическую плоскость отношений человека и высшей воли.

Венцом аксиологического контекста становится *молчание / безмолвие* рыбки. «Мысль изреченная есть ложь» (Ф. Тютчев), отражающая семиотику молчания в исихазме, наделяет золотую рыбку архетипическим статусом мудреца и возвращает старику роль тени. А разбитое корыто ‒ как символ возмездия старухе, знак ее богооставленности ‒ трансформирует систему желаний старухи об осуществленных мечтаниях как систему синкриз, явившихся на самом деле системой испытания старика на прочность аксиологических представлений о человеке как создания божьего творения.

Так, фабульная синтагма и парадигматический сюжет вскрывают сюжет в сюжете. За фабульной историей желаний встает аксиологическая история отношений человека и Бога. Если детское восприятие направлено на фабулу, и это текст о смиренном, покорном, кротком, достойном жалости старике – жертве самодурства, то для взрослого сказка ‒ это история о предназначении человека как создании Бога.

Пародирование старухи на фабульном уровне, сварливой и проклятой бабы, с разбитым корытом в финале ‒ возвращение к искомому. Для детского восприятия, способного судить о свершившемся возмездии над старухой, здесь кроется насмешка автора. Для взрослого очевиден парадокс Пушкина. Это история о старике, тени старухи. Здесь возмездие иного плана: это возмездие старику за забвение своей природы. В этом смысле искушения и соблазны старухи ‒ это дьявольская насмешка над человеком, прежде всего стариком. Комической эту дьяволиаду делает замкнутый круг, увенчанный разбитым корытом у порога землянки. Так, через корреляцию фабульной синтагмы и парадигматического сюжета выявляется не только сюжетная парадоксальность сказки, но и становится очевидной жанровая трансформация, создание двух разных историй внутри одного произведения. Другими словами, источником парадокса как философско-эстетического предмета изображения становится соотношение фабулы и сюжета, а парадокс ‒ как метод работы писателя со сказкой ‒ основан на трансформации архетипов и техниках речевой манипуляции в устах старика.

Соотношение фабульной синтагмы и парадигматики обнаруживает себя и в повторяемости ритуальных фраз, которые фиксируют повороты сюжета. Фабульная синтагма, облеченная в символическое разрешение цвета, отражает перемены в «поведении» моря: *Море слегка разыгралось* (340)  *‒ Помутилося синее море* (340)*. ‒ Не спокойно синее море* (341)*. ‒ Почернело синее море* (342)*. ‒ Так и вздулись сердитые волны, // Так и ходят, так воем и воют* (343)*.* Парадигматический смысл сюжета создается трагическим предощущением событий. Однако зрелищная и звуковая символика не прочитываются стариком как знак предупреждения свыше.

Таким образом, приведенные в качестве объекта анализа фрагменты сказки показывают в трактовке духовной семантики внетекстовую и образную парадоксальность, которая создается трансформацией архетипов, а также парадоксальность сюжетного плана: она создается соотношением фабульной синтагмы и парадигматического сюжета. Система синкриз (точек зрения героев сказки и автора), провокация, которая заключается в разрушении читательских ожиданий о мудрости стариков и божественной воле как предназначении в жизни человека, синтез комической и драматической модальностей, мировоззренческая природа смеха, когда несмеющийся риторический смех (М. Бахтин) обнажает обесценивание представлений о человеке как замысле Бога, сопровождается пародированием бытового православия, которое персонифицируют старик и старуха. В пушкинской сказочной парадоксальности следует выделить и такой стилистический слой, как речевая манипуляция.

**2.3 «Сказка о золотом петушке». Оппозиция *живог*о и *мертвого* в имплицитной и эксплицитной парадоксальности**

Разработка дескриптивной модели литературной сказки предполагает выявление разных форм парадоксальности, характеризующих жанровые открытия писателя. Анализ внетекстовой и сюжетной парадоксальности в сочетании с образной, построенной на приемах характеристики героев и стиля писателя, дополняет представление о структуре парадокса и образовании им нового значения, показывает разные объекты и приемы пародирования как с применением формульной поэтики, так и посредством отступления от сказочного канона.

В настоящем подразделе анализ «Сказки о золотом петушке» проведен – с целью описания новых форм парадоксальности анализ-произведений, позволяющий расширить взгляды на парадокс как предмет изображения и метод писателя, а также участие парадокса в новых процессах жанрообразования и жанровосприятия.

Для изучения пушкинского парадокса в его сказке и влияния его на жанр сохраняют актуальность идеи Р. Якобсона. В частности, это наблюдение ученого об отражении внутренней конфликтности в оксюморонных названиях произведений [210]. Заметим, что Якобсон при этом имел в виду названия произведений «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Влюбленный бес». Парадоксальная природа семантики оксюморона, как и его языковой структуры, обращает внимание на связь дихотомии в заглавии у Пушкина как разновидность парадокса. Выявленную Якобсоном дихотомию Ю. Лотман назвал оппозицией живого и мертвого, воплощенного в каменном. Лотман неоднократно в пушкинских работах возвращался к этой особенности приема и стиля Пушкина. Так, ученый систематизировал такие примеры на материале «Медного всадника» [211] и «Каменного гостя» [212]. В приведенных примерах проступает не только символика Пушкина, но и появляется возможность установления, как и в «Сказке о рыбаке и рыбке», новой внетекстовой парадоксальности. Если в «Сказке о рыбаке и рыбке» примерами внетекстовой парадоксальности были архетипы и концепты православной аксиологии, то поэтика заглавия «Сказки о золотом петушке» дополняет проявление пушкинской парадоксальности символикой, которая заключается в семантической и сюжетной оппозиции живого и мертвого.

Важно привести и полемику Р. Якобсона с А. Ахматовой о главном герое. Ученый считал, что царь Дадон «вовсе не центральный персонаж; носителем действия сказки является золотая птица» [15, с. 127]. Такую мысль подтверждает идея построения сюжета сказки на парадоксе, обоснованная в работе В. Вацуро [15, с. 122-132]. На основе сопоставления сказки Пушкина с вариантом Ирвинга исследователь указал на то, что Дадон в сказке невозможен, и подчеркнул объединяющую двух стариков роль жертвы.

Интересно, что предметом анализа «Сказки о золотом петушке» не становились концепты Православия. Между тем концепт «покой», который был сюжетообразующим в «Сказке о рыбаке и рыбке», стал в «Сказке о золотом петушке» также сигналом сюжетного механизма, но принял иное значение, отразив новое жанровое открытие автора сказки и расширившее как структуру парадокса, так и образование им нового значения.

В сказке «О золотом петушке» [213] корреляция фабульной синтагмы и парадигматического сюжета создается теми же архетипами и аксиологическими концептами, которые были освоены писателем в «Сказке о рыбаке и рыбке». Сравним философско-эстетическое содержание и функцию концепта *покой*. Царь Дадон ищет покоя как человек преклонного возраста: *Но под старость захотел/Отдохнуть от ратных дел /И покой себе устроить*[[5]](#footnote-5) (358). Однако значение покоя вступает в конфликт с концептом *воли*. *Воля* осмыслена в трактовке личного начала: автор сближает *волю* с одолженьем, вводя в сюжет сказки мотив нарушенного обещанья Дадона мудрецу и последующего возмездия.

Жизнь царя Дадона «в тревоге» и злость на «лихих врагов» становится завязкой сюжета и определяет развитие фабулы. Фабульный ряд продолжают образы звездочета и шамаханской царицы, которым предстоит персонифицировать не только несовпадающие точки зрения, создавая тем самым систему синкриз, но парадигматизм сюжета. Пародирование сказочного канона становится источником жанровой трансформации сказки. Двойственность образов героев сказки ‒ Дадона, звездочета и шамаханской царицы ‒ становится источником образной парадоксальности. Так, образ Дадона построен на драматической роли отца и царя, лишенного разума и детей, и вместе с тем жадного до утех старика. Образ звездочета сочетает в себе равные в плане семиотической значимости роли мудреца и скопца. Образы Дадона и звездочета, архетипически отсылающие к мудрецу, становятся объектами пародирования и несут следы архетипа тени, в трактовке К.-Г. Юнга это воплощение темного подсознательного начала. В данном случае ‒ инстинктов. Воплощение архетипа тени персонифицирует и шамаханская царица. Персонификация в женском образе соблазна, искуса вводит пародийный дискурс дьяволиады как провокации для Дадона, павшего жертвой своей слабости.

Скрытую парадоксальность мифологического свойства обнаруживает хронотоп. Автор сказки прибегает к цифровой символике, оперирующей числом 8. После семи дней неизвестности, на восьмой день, Дадон ведет войско на восток. Семиотика Востока обнаруживает в сказке Пушкина как мифологические истоки, так и литературные. В литературной традиции символика Востока имеет характер и книжной условной эстетизации, и религиозно окрашенную особенность. Здесь следует упомянуть западноевропейскую и русскую моду на ориентализм в первой четверти ХIХ в. Цикл Пушкина «Подражания Корану», «Татарская песня» в «Кавказском пленнике», стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят» относятся к периоду увлечения священной книгой мусульман в творчестве поэта. Этот период исследователи характеризуют в терминах «коранического текста в русской культуре». В рассматриваемой сказке пародийный характер Востока иллюстрирует отход автора от литературной моды и обнаруживает себя в ряде символически осмысленных деталей и образов. Так, драма отца, потерявшего сыновей, передана в обрядово-ритуальной поэтике Православия. Сопряжение горя и смерти психологически осмыслено в концептах, актуальных для православной аксиологии.

Характерное для мениппеи сочетание драматического и комического создает неожиданный сюжетный поворот. Шамаханская царица лишила старика разума, затмив все на свете. Пародия заключена в сравнении: *Как пред солнцем птица ночи.* Мнимая покорность шамаханской царицы, внушающей Дадону на бессознательном уровне ощущение власти, всемогущества (аллюзия на солнце), сочетается со скрытой символикой ночи как времени трагического нарушения миропорядка. Птица ночи, шамаханская царица владеет инстинктами старика. Ее поклон ‒ жест, имеющий значение мнимого подчинения, скрытой и уже заявляющей о себе власти над Дадоном. Покорность Дадона царице ‒ покорность жертвы самообмана, трагического заблуждения. Околдованность, восхищение царя стали возможными в силу его самовлюбленности. Сравним другое пушкинское ироническое: «Ах, обмануть мен не трудно, я сам обманываться рад».

Пародийный характер приобретает и система авторских именований героев и персонажей. Прекрасная шамаханская царица ‒ «девиа молодая», что саркастически подчеркивает мезальянс как источник комического сюжета. Мудрец становится «старым другом» Дадона, таковым не являясь. Синонимическое сближение «мудреца» и «друга» объясняется связанностью царя данным им обещаньем. Обращение ’*мой отец‘* в устах Дадона становится приемом «обратной перспективы» (П. Бицилли), пародируя царя и намекая на близость возраста двух стариков. Пародийная отмеченность автором внутренней перемены в Дадоне, ощутившем прилив сил с царицей, объясняет парадоксальную оценку им мудреца как «грешника». Обесценивание обещания принимает у Дадона парадоксальную форму самооправдания. Насмешливое «старичок» лишено в данной сказке, в отличие от «Сказки о золотой рыбке», милосердия и сострадания к герою.

Если пародирование бытового Православия и этических норм принимает характер имплицитиной парадоксальности, обеспечивается парадигматизмом сюжета, то экспликация парадокса реализуется при помощи фабульной линии. Предметом торга стала молодая девица, смех которой в сцене смерти мудреца назван грехом и дан в экспликации стороннего взгляда: *Не боится, знать, греха*. Развязности шамаханской царицы противопоставлена столица, содрогнувшаяся от удара Дадоном звездочета царственным жезлом. Символична трансформация жезла и превращения его из знака власти в орудие убийства.

Симметрический принцип композиции сводит воедино фабульный синтагматизм и сюжетный парадигматизм. Сцена, в которой петушок клюнул в темя царя, создает поэтику финала, символизирующего торжество справедливости. Смерть в сказке не страшна, в духе античной мениппеи. Она поучительна и обладает дидактизмом, которому не чужды пародия и смеховая поэтика. Роковой удар Дадона по темени мудреца обернулся падением с колесницы царя. Такое символическое низвержение как акт возмездия за грех нарушеного обещания сообщает смерти Дадона дух «веселой», в раблезианском смысле, смерти (М. Бахтин). Так сюжетный парадокс достигает своей развязки: уравновешены обе смерти. Такова двойственная природа смеха в средневековом значении: мудрого и серьезного одновременно.

Признаки мениппеи можно увидеть и в комической дьяволиаде. Она переводит фабульную линию в парадигматический сюжет. Если на фабульном уровне сказка создает впечатление истории об обмане и постигшем царя возмездии, то на сюжетном уровне это история соблазна, искушения, построенная на двойном пародировании. С одной стороны, Дадон выступает в роли плута: он не желает сдержать слова царского, облеченного особой ритуальной святостью и силой. С другой, скопец, требующий царицу, тоже смешон, выступая в роли своего рода шута, претендента на царицу, ведь он скопец. Исходящее от царя: *Или бес в тебя ввернулся, // Или ты с ума рехнулся* (362) ‒ это психологическое отзеркаливание ситуации, в которой оказался попавший под гипноз девицы Дадон. Лишенному разуму царю рассудительность и обоснованность требований мудреца противопоставлена лишь на фабульном уровне. На сюжетном уровне сказки смерть звездочета тоже смешна: причина в его природе скопца.

Корреляция фабульной синтагмы и парадигматического сюжета становится источником двоякого восприятия сказки. На уровне фабулы для ребенка это сказка о возмездии, в то время как на уровне сюжета для взрослого это сказка о расплате за нарушение данного слова. Для взрослого это иллюстрация народной мудрости, выраженной пословицами и поговорками типа «Бес попутал», «Седина в бороду, бес в ребро» и т.д. Искушение соблазном мнимой молодости пародирует бытовую комическую дьяволиаду, реинкарнируя популярные в народной среде анекдоты. Такой взгляд на природу парадоксальности возвращает нас к вопросу о главном герое сказки, в честь которого и названо произведение. Золотой петушок как символ живого и мертвого, борьбы вечных начал в человеке, как источник внутреннего конфликта, переходящего во внешний, выражает методологию веры автора в русле онтологического реализма. Это идея о создании Богом человека для воплощения высших начал.

Таким образом, парадокс обнаруживает свою внетекстовую и сюжетную сущность ‒ предмет изображения, структура которого задана соотношением фабулы и сюжета как конфликт живого и мертвого. Так парадокс обнаруживает свою жанрообразующую функцию. С другой стороны, парадокс ‒ как инструмент жанровосприятия ‒ характеризует метод работы писателя со сказкой. Своеобразие пародии Пушкина заключается в особой телеологичности, духовной семантике сказки, которая опирается не только на архетипически-аксиологическую модальность, но и отклонение автора от мифопоэтики, формульной поэтики народной сказки и ее канона. Если фабульно-сюжетная линия определяет эксплицитную парадоксальность, то имплицитная парадоксальность заключается в стилистической ее направленности, в пародировании автором мифопоэтической и книжной условно-восточной классической традиции (изображение Востока и восточных образов, шамаханской царицы и звездочета-скопца). Имплицитная и эксплицитная парадоксальность формирует разные типы восприятия и определяет жанровую трансформацию, направляя назидание и наставительный рассказ в жанр мениппеи с ярко выраженной пародийной коннотацией.

**2.4 «Сказка о царе Салтане». Сюжет и композиция как способы передачи парадоксальности.** **Виды парадоксальности и источники**

Жанровые открытия Пушкина в сфере литературной сказки основаны на принципах работы с русской народной сказкой и отступлениях от сказочного канона. Анализ этих решений писателя на материале «Сказки о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» (*далее и везде: «Сказка о царе Салтане»*) [214] вскрывает новые типы отношений между философско-эстетическим содержанием сказки и жанром, основанных на новых проявлениях парадокса.

Понятие «программной фольклорности» (С. Сапожков) позволяет охарактеризовать метод работы со сказкой, как это показано в предыдущих подразделах диссертации, на сочетании формульной поэтики русской народной сказки и ее каноне, выражающейся в культурной решетке. Культурная решетка отсылает к матрице народной сказки и устойчивости мифологических представлений, архетипов, способов построения сюжета. Отступление Пушкина от сказочного канона проявляется в духовной семантике сказки и симметричности композиции, описание которых способствует обобщению видов парадоксальности и ее источников.

Формульная поэтика народной сказки проявляется в использовании писателем архетипических образов и мотивов и влиянии их на фабульную синтагму литературной сказки. Так, в рассматриваемой сказке использована мифологическая топонимика запада и востока. Объяснение В. Ронкиным мифологии закатившегося солнца как страны заката: «… на западе помещались … острова блаженных, чудесные острова бессмертия и вечной молодости» [215] ‒ придает острову, куда была выброшена волной бочка с младенцем, силу оберега. Отсюда и символика острова Буяна и роль в волшебной топонимике сказки: следование с запада (от заморских стран, где «житье не худо» и царства Гвидона) к востоку, царству Салтана реконструирует известное по мифологии представление об острове Буяне как «центре мира». Отсюда символизация царства Гвидона, расположенного на западе и являющегося центром чудес и волшебства, царству Салтана на востоке как двух моделях мира, оппозиция которых принимает характер сюжетного парадокса, конфликта, требующего разрешения. Так, сюжетная парадоксальность создает поэтику волшебного за счет актуализации мифологических представлений. Мифологическая поэтика создает парадоксальную истории, построенную по принципу «сюжет в сюжете». Если на фабульном уровне это история о чудесах в царстве Гвидона, то парадигматический сюжет создает историю обретения сыном отца (воперки читательским ожиданиям, для которых очевидна роль отца как активной силы в возвращении сына и восстановлении истины).

Роль мифологической поэтики в парадоксальной природе волшебного обусловлена и параллелизмом двух историй. В первой истории ‒ изгнании царицы с младенцем – завязкой являются козни сестер и бабки. Традиционно применительно к рассматриваемой сказке исследователи упоминают миф о Персее и мотив драконоборства. Между тем известный по мифологии мотив странствия младенца по волнам, в корзине, сундуке, ящике становится метафорой «загробных» странствий закатившегося солнца по потустороннему миру [215, с. 125] и проливает свет на неслучайную христианизацию сюжета Пушкиным. Здесь прослеживается типология пушкинской сказки с сюжетом агиографических сказаний, например, хождения Богородицы по мукам. В завязке второй истории типичный для русской народной сказки параллелизм *лебедь ‒ девица* также подвергается христианизации, являя новую форму образной парадоксальности и отступление от сказочного канона.

Формульная поэтика, основанная на мифологических представлениях, обусловила в сказке Пушкина символику числа и диспозицию фигур. *Три девицы* ‒ расстановка сил, которая стала источником конфликта. Формульная поэтика организует у читателя на подсознательном уровне представление о предвестии беды при помощи хронотопа. В ритме повторяющихся действий: «*Пряли поздно вечерком»[[6]](#footnote-6)* (506) ‒ обыденное существование передано с помощью семиотический рамки окна как границы двух миров ‒ физического и метафизического, когда выражение потаенных скрытых желаний и мечтаний не только дает выход подсознательному, но и очерчивает контуры трех идеалов жизни, проводящих границу между психотипами героинь.

В работе Пушкина с фольклорным материалом следует выделить роль архетипов русской народной сказки. Отсюда классификация образов в сказке Пушкина: устойчивые образы русской народной сказки; образы, типичные для сказок с семейным конфликтом; материальные образы еды, изобилия, основанные на наивных представлениях о царской жизни; образы, выражающие идею противоборства. Формульная поэтика сказки обнаруживает себя и в ритуализованной практике. Это образы, вызывающие ассоциации с русской народной сказкой: *красная девица, светлица, на добра-коня садяся*. Образы ткачихи с поварихой со сватьей бабой Бабарихой и их идеалы царской жизни, ставшие основой козней и интриг, тяготеют к материальным образам – еды (пир на весь мир) и изобилия (полотно на весь мир). Ирония автора кроется в реконструкции наивного взгляда на царскую жизнь, но вместе с тем здесь заложены зерна будущих социальных статусов героинь ‒ поварихи и ткачихи. Повеление царя: «Будь одна из вас ткачиха, а другая повариха» (507) ‒ в координатах формульной поэтики сказки соответствует функции героя, определяющей его роль в сюжете, нейтрализующей значимость другого именования. Известно, что в сказочном каталоге функция героя, как это было обосновано В. Проппом, определяется 7 типами [216, 217]. Пушкин трансформирует функцию имени героя в анонимность. Замена имени героя статусом своего рода табуирование его идеала. За поварихой и ткачихой скрыты роли представителей нижнего мира сказки [2, с. 100-117]. Функция имени как иронического парафраза, принцип пародийной номинации становится еще одной линией отступления от сказочного канона писателем. Ткачиха с поварихой, по замечанию Ронкина, встречаются во многих сказках этого типа у разных народов, а Бабариха ‒ только у Пушкина. С одной стороны, образ несет в себе следы языческого персонажа. Известна формула заговора: «Бабариха держит “горячу калену сковороду”, которая ей тело не жжет, не берет». Неслучайна в этом свете несоразмерность наказания комической троицы: окривевшие на один глаз ткачиха с поварихой воплощают народные представление об отмеченности лжецов (Бог шельму метит), в то время как укушенная в нос бабка, которую пожалел внук, вызывает ассоциацию с идиомой: «Не суй нос в чужие дела». Мифология русской народной сказки прослеживается и в роли образа коршуна как чародея – символа зла и магии.

Структура парадокса может быть охарактеризована как фабульная синтагма, построенная с использованием приемов формульной поэтики, которая характеризуется мифологическими представлениями, мотивами и образами. Приемы формульной поэтики народной сказки можно дифференцировать по группам, которые можно охарактеризовать как виды парадоксальности в соответствии с порождающими их источниками: 1) сюжетная парадоксальность, которая создается мотивом странствия младенца, мотивом избавления и спасения; 2) образная парадоксальность, которая создается предметами ритуальной практики и волшебными предметами в роли сюжетных скреп; 3) композиционная парадоксальность, которая создается: а) синтаксическим параллелизмом, здесь выделяются антитеза и такие разновидности, как архетипическая, мифологического свойства, сюжетная, определенная функцией противостояния; б) такими видами повторов, как фабульные, дословные, повторы в восприятии чуда, грамматические повторы, в том числе редупликация; 4) стилистическая парадоксальность, которая создается риторическими восклицаниями, табуированным именем героя, пародийной номинацией.

Приемы и образы формульной поэтики народной сказки, которые формируют фабульную синтагму и характеризуют структуру парадокса, отражает рисунок 3.

Рисунок 3 – Структура парадокса в аспекте формульной поэтики народной сказки и фабульной синтагмы

История чудес, определяющая центральное ядро волшебного в сказке, обладает двойной природой воздействия. Для ребенка секрет воздействия заключается в природе волшебного, для взрослого за внешней историей чудес скрывается иронический рассказ о манипулировании ткачихой, Поварихой и сватьей Бабарихой царем Салтаном. С одной стороны, манипуляция сестер имеет воздействие на царя, и она может восприниматься умелой и искусной. Однако секрет манипуляции наивных персонажей, чьи представления об идеале дают основание отнести их, по классификации Трубецкого, к нижним этажам, выявляет парадоксальность сказки. Чем более удивительным и невозможным представляется чудо, тем дальше отодвигается перспектива встречи отца и сына (неслучайно автор делает при помощи превращений Гвидона в комара, муху и шмеля свидетелем реакции царя Салтана и его окружения на чудо). Парадоксальность такого рода вписывается в парадигму волшебного, однако здесь, помимо наивности персонажей ‒ сочинителей историй о чудесах – для взрослого читателя очевидна ирония автора, направленная на царя Салтана, предстающего не столько легковерным человеком, сколько испытывающим потребность в чудесах. С точки зрения психологии, Салтан ведет себя как человек, неудовлетворенный своей жизнью. В отличие от зависти ‒ движущего мотива в поведении женских персонажей, его окружающих и опережающих его, для царя характерно подсознательное стремление к чуду. Салтан не покидает своей территории, является пассивным реципиентом рассказов об удивительных странствиях корабельщиков. Он, незаметно для себя и невольно, движимый интригами сестер и сватьи Бабарихи, становится инициатором демонстрации ему чудес из мира Гвидона. Сюжет чудес, построенный на ряде мотивов, определяет синтагматичность фабулы как линии противоборства Гвидона с корыстными родственницами, в то время как парадигматизм сюжета основан на парадоксе, который создается отступлениями от сказочного канона. Парадигматизм сюжета образует пушкинский парадокс в «Сказке о царе Салтане» посредством пародийного осмысления образов насекомых. Анализ функции комара, мухи и шмеля в рассматриваемой сказке способствует пониманию пародийной коннотации сказки, специфики пушкинского юмора.

В фабульной синтагме сказки важны и вставные истории о чудесах в царстве Гвидона: это истории о белке, 33 богатырях и их дядьке Черноморе, а также царевне.

Поэтика волшебного в сказке Пушкина создается композицией и особой ролью в ней повторов. Классификация видов повторов (дословные, повторы в восприятии чуда, фабульные повторы, грамматические повторы (редупликацию); чудеса, волшебство в роли сюжетных скреп) и частотность их применения отражены в таблице 4.

Таблица 4 – Виды повторов в композиции «Сказки о царе Салтане» и частотность их применения

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Повторы в роли сюжетных скреп | | | Количество упоминаний | |
| дословные повторы | | |
| 1 | | | 2 | |
| Пример | | | | |
| Четырьмя все три глядят | | 2 | | |
| Чем вы, гости, торг ведете  И куда теперь плывете | | 2 | | |
| Что ты тих, как день ненастный?  Опечалился чему | | 2 | | |
| Не хотят его пустить  Чудный остров навестить | | 2 | | |
| Гости умные молчат,  Спорить с бабой не хотят | | 2 | | |
| Ветер весело шумит | | 3 | | |
| Ладно ль за морем или худо,  И какое в свете чудо | | 3 | | |
| Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет | | 4 | | |
| Чудо видят наяву:  Город новый златоглавый,  Пристань с крепкою заставой ‒  Пушки с пристани палят,  Кораблю пристать велят | | 4 | | |
| К славному царю Салтану;  От меня ему поклон | | 4 | | |
| Грусть-тоска меня съедает | | 4 | | |
| Ой вы, гости-господа,  Долго ль ездили? куда?  Ладно ль за морем, иль худо?  И какое в свете чудо | | 4 | | |
| Мы объехали весь свет (… В свете ж вот какое чудо) | | 6 | | |
| Едем прямо на восток,  Мимо острова Буяна,  В царство славного Салтана | | 8 | | |
| Продолжение таблицы 4 | | | | |
| 1 | | 2 | | |
| А ткачиха с поварихой,  С сватьей бабой Бабарихой | | 11 | | |
| Повторы в восприятии чуда | | | | |
| Остров Гвидона. | | | | 4 |
| Белка | | | | 3 |
| 33 богатыря и Черномор | | | | 4 |
| Портрет царевны | | | | 2 |
| Фабульные повторы | | | | |
| Укусы коварной родни | *Да спокойно в свой удел Через море прилетел* | | | 3 |
| Ловля комара, мухи, шмеля | С вариациями.  *Помогите, ради бога!*  *Караул! лови, лови,*  *Да дави его, дави* | | | 3 |
| Грамматические повторы. Редупликация | | | | |
| *Чудо чудное, гости-господа, голубушки-сестрицы* | | | | 4 (1+2+1) |
| Чудеса, волшебство в роли сюжетных скреп | | | | |
| Остров Гвидона. | | | | 4 |
| Белка | Ель в лесу, под елью белка,  Белка песенки поет  И орешки всё грызет,  А орешки не простые,  Всё скорлупки золотые,  Ядра ‒ чистый изумруд;  Вот что чудом-то зовут | | | 3 |

Построение Диаграммы (рисунок 4) на основе данной таблицы 4 показывает соотношение видов повторов и позволяет описать композиционно-сюжетную симметрию сказки.

Рисунок 4 – Композиционно-сюжетная симметрия «Сказки о царе Салтане» в аспекте повторов

Предметом рассмотрения стала и композиционная парадоксальность, которая отражает в частотности приемов построения композиции, помимо известного пушкинского принципа симметрии, структуру парадокса. Соотношение упоминаний и их композиционная роль показывают следы архетипов, приемов формульной поэтики сказки (повторов, антитезы), синтаксического параллелизма в корреляции сюжета и композиции, с одной стороны. С другой стороны, Диаграмма (рисунок 5) передает особенности структуры парадокса и образования им нового значения.

Рисунок 5 – Частота упоминаний в «Сказке о царе Салтане» как структура парадокса и образование им нового значения

В работе был осуществлен подсчет частотности приемов формульной поэтики народной сказки, который позволяет охарактеризовать структуру парадокса в плане иерархии волшебной поэтики и соотношения видов парадоксальности. Составленная на основе подсчета подсчет частотности приемов формульной поэтики народной сказки Диаграмма (рисунок 4) показала соотношение сюжетной парадоксальности, рассмотренной в аспекте мифологических мотивов и сказочного сюжета избавления, с одной стороны, и образной парадоксальности, с другой. Другими словами это типология образов, несущих следы архетипических представлений и вместе с тем реалистического изображения Пушкиным характеров и семейных конфликтов.

Рисунок 6 – Частотность использования приемов формульной поэтики в «Сказке о царе Салтане» и образование парадоксом нового значения

Данная Диаграмма (рисунок 6) требует пояснения. Метод работы Пушкина основан на формульной поэтике народной сказки, а также отступлении от сказочного канона, которые проявляются в христианизации сюжета и образа с использованием ритуализованной практики, реалистическом изображении характеров и семейных конфликтов, результатом которого стала пародия. Так происходит образование парадоксом нового значения. Если фабульная синтагма задает внешний ход событий и является источником структуры парадокса, то парадигматический сюжет принимает на себя образование парадоксом нового значения ‒ пародирование героев и их ожидание чудес и реалистическое разоблачение пороков.

Христианизация сюжета привела автора сказки к наделению синтаксического параллелизма психологией противостояния добра и зла, типичных для русской народной сказки. Антитеза: «*Бьется лебедь средь зыбей, // Коршун носится над ней»* и «*Ты не коршуна убил, // Чародея подстрелил»* (510) *‒* воплощает в авторской интерпретации единоборство зла и добра. Однако фольклорный сюжет избавления и спасения облечен автором в христианскую формулу. Признание лебеди, ритуальная роль шнурка от православного креста (*Со креста снурок шелковый*), православная архитектура: «*Блещут маковки церквей / И святых монастырей»* (511), риторический вопрос «Бог неужто их покинет?», объединение в образе царевича функций *спасителя и избавителя*  напоминают о влиянии на автора сказки исполнителей духовных стихов ‒ бродячих слепцов [215, с. 126]. В этом свете установленные Ронкиным связь образа Гвидона с Егорием, описание черт Георгия Победоносца в образе героя позволяют объяснить роль аксиологически-православного контекста как источника волшебного и принципа пушкинского парадокса.

Отступление Пушкина от сказочного канона определяется и таким применением концептов православия, которые создают систему христианзации образов сказки: *крещеный мир, батюшка-царь, царь-отец.* Ритуализация-призыв: «*Не губи ты нашу душу» ‒* с ярко выраженной дидактической направленностью и предостережением, что сочетается с авторской убежденностью в благополучном исходе событий. Мотив раскаяния в устах лебеди: «*Не раскаяться б потом»* (527) – также выдержан в духе аксиологии Православия. Обряд благословения на брак Гвидона с Лебедью царицей-матерью вводит в сказку мотив чудотворной иконы: «*Бог вас, дети, наградит*» (528). Мотив «*На царевне обвенчался*» (528) – апеллирует к ритуалу и семейно-обрядовой практике. Приведенные примеры христианизации автором художественных образов характеризуют метод работы писателя с русской народной сказкой.

Христианизация образа, сюжета, мотивов создает парадигматизм сюжета, сообщает сказке аксиологическое значение и иллюстрирует образование парадоксом нового значения. Приведенные примеры содержат признаки сюжетной, образной и стилистической парадоксальности. Ярким примером стилистической парадоксальности, несущим следы аксиологической поэтики, является повтор мотива печали: «*Грусть-тоска меня съедает*» (513, 516, 521, 526). В связи с аксиологической поэтикой и духовной семантикой сказки следует обратить внимание на стиль сказки Пушкина и применение им старославянизмов. Несмотря на незначительную долю славянизмов в текстах Пушкина, по замечанию Г. Ермоленко, а под славянизмами ученый подразумевает «как старославянские, так и образованные из русского материала по старославянскому образцу церковнославянские слова» [109, с. 3-34], осуществленный в диссертации подсчет частотности приемов христианизации сюжета и образов позволяет обосновать роль православной аксиологии как источника образной парадоксальности в сказке Пушкина и констатировать в литературной сказке признаки «онтологического реализма» (В. Непомнящий).

Приведенные в подразделе графические изображения подтверждают оправданность выбора в качестве единицы измерения компонентов ритуализованной практики и приемов формульной поэтики. Как заметил   
Г. Ермоленко: «При выборочном наблюдении не может быть абсолютного совпадения характеристик выборки с характеристиками генеральной совокупности. Степень соответствия может колебаться достаточно широко» [109, с. 12].

Итак, анализ парадоксальности в «Сказке о царе Салтане» выявил следующие ее виды в связи с формирующими ее источниками: 1) сюжетную парадоксальность, основанную на мифологических мотивах; 2) образную парадоксальность, восходящую к ритуальной практике Православия; 3) композиционную парадоксальность на основе синтаксического параллелизма, антитезы и повторов; 4) стилистическую парадоксальность, которая создается литературной и языковой игрой.

**2.5 Структура парадокса в сказке О. Уайльда и образование им нового значения**

Описание парадокса в сказке Уайльда предполагает применение того же алгоритма анализа, как и в сказке Пушкина: с позиции его структуры и образования им нового значения. Такое понимание парадокса ‒ как инструмента жанрообразования и жанровосприятия ‒ способствует анализу метода английского писателя, видов парадоксальности и их источников. Такой подход позволяет ответить на вопрос: являются ли причины разного восприятия сказки Уайльда идентичными факторам рецепции сказки русского писателя и наблюдается ли жанровая трансформация в сказке английского писателя? Появляется возможность ответа и на такой вопрос: прослеживается ли идентичность парадоксальности в переводе? Если да, то является ли она результатом типологических схождений или есть возможность констатировать закономерность в структуре парадокса и образовании им нового значения? В таком случае дескриптивная модель литературной сказки, основанная на парадоксе, позволяет выявить универсалии в жанре, несмотря на принадлежность сказки Пушкина и Уайльда разным национальным культурам.

В отличие от описанных в известных в науке подходов, влияние философско-эстетических взглядов писателя на поэтику, рассмотрение парадокса конкретизировано в настоящей работе как изучение предмета изображения и метода писателя, взятого в аспекте соотношения между *заданным* и *данным*.

Понимание парадокса, образуемого в пространстве между *заданным* (как предметом познания и изображения) и *данным* (как способом познания и способа изображения), было обосновано Д. Лихачевым [48, с. 394-406]. Иными словами, в русле предпринятого представления о парадоксе ‒ предмете изображения ‒ в качестве *заданного* выступает структура парадокса, а в качестве *данного* ‒ образование парадоксом нового значения. С позиции жанрообразования *заданное* характеризуется фабульной синтагмой, в то время как *данное* определяется парадигматическим сюжетом. Если апеллировать к признаниям Уайльда о «плоском» реализме, то изучение парадокса в сказке Уайльда ─ как индикатора философско-эстетических взглядов писателя и дескрипта его сказки, то исследованию его жанровых открытий способствуют анализ способов познания и изображения социальных, религиозных и философских противоречий, соотношения трагического и комического.

Выбор в качестве объекта анализа сказок Уайльда «The Young King» (Молодой король) (1888) и «The Birthday of Infanta» (День рождения инфанты) (1888) [218, 219] объясняется парадоксом двух пониманий Красоты и Страдания как высших этических и эстетических ценностей в миросознании героя и его преображении, когда отречение от трона равноценно самоотречению героя от его прежних представлений о жизни, а также о наследственной властью данных ему людях. В отношении сказки «День рождения Инфанты» (история о том, как карликовый шут умирает с разбитым сердцем из-за своей безответной любви к принцессе) Э. Марки утверждает: «In his portrayal of the Infanta, Wilde reverses those folktales in which an unlikely suitor wins the hand of a princess by making her laugh» (в изображении Инфанты Уайльд переворачивает те народные сказки, в которых маловероятный поклонник завоевывает руку принцессы, вызывая ее смех) [86, р. 162].

*«The Young King» (Молодой король).* В сказке Уайльда «The Young King» воплощено убеждение, что жить надо для страдания. Отсюда известное и разработанное в науке представление писателя о божественной сущности мироздания, при котором Христос воплощает образ первого романтика. Как писал Уайльд: «Whoever lives for the highest must be crucified» (Тот, кто живёт ради возвышенного, идеального должен быть распят) [220]. Вместе с тем здесь нельзя усматривать исключительно проявление религиозно-философских взглядов писателя. Известно, что Уайльд считал себя последователем Платона, согласно которому, только «способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия» [221]. Апелляция к идеям Платона и его школы проявляется в понимании писателем смысла жизни: «… learn the true meaning behind the appearance of things in material life in general, and more terrible still ‒ the meaning of his own soul») (познать истинный смысл, скрывающийся под внешней, материальной сущностью, и, что еще важнее, понять смысл собственной души) под внешней, материальной, оболочкой вещей увидеть их подлинную сущность, и, что ещё важнее, понять секрет собственной души) [9, р. 37].

Процессы познания и изображения с позиций *заданного* воспроизводят фабулу испытаний героя, предшествующих его коронации. Способы познания и изображения в контексте *данного* формируют сюжет отказа героя от коронации как результат его духовного прозрения. Конфликт между Красотой и Страданием ‒ как соотношение синтагматической фабулы и парадигматического сюжета ‒ характеризуют структуру парадокса и образованием им нового значения. Вопреки «плоскому» (предсказуемому и ожидаемому) реализму, автор избегает формульного конфликта, помещает неразрешимое противостояние Красоты и Страдания, символизирующих единство понятий, которые являются взаимоисключающими лишь для обывательского сознания, в систему мировоззренческих оценок героя. Духовная переоценка в сознании героя определяется переживаемым им Страданием, которое осмыслено в категории нравственной цены за ложную, мнимую Красоту. Ложной Красота ощущается героем по причине прозрения, которое подготовлено осознанием молодым Королем истинного смысла Красоты, когда она лишена возвышающего ее духовного смысла. Отсюда две концепции Красоты как содержание сюжетного парадокса в сознании и душе героя: первая владеет героем до инаугурации. Это ощущение Красоты, проникнутое бессознательным мистицизмом, в состоянии полной отрешенности от действительности. Эмоциональное суггестивное ощущение истомы, неги и очарования не выдерживает испытания самоотречением героя. Подлинный смысл Красоты открывается герою в ее этическом содержании, чувствительностью Красоты к Страданию. Страдания тружеников во имя призрачной Красоты для услады взора и тела оборачиваются страданиями молодого Короля, оказавшегося перед дилеммой между выбором престола и личным выбором самоосуществления. Открытие героем подлинного смысла Красоты происходит в процессе духовного прозрения героя, пережитого им страдания во искупление греха власти над народом. Искупительная сила страдания переводит фабульность синтагмы, которая создается событием коронации, в парадигматический сюжет разоблачения мнимой Красоты и борьбы мира призраков, миражей, метафизического, существующего в воображении молодого Короля, с физическим миром, наполненным реальными страданиями народа. *Заданное* в рамках синтагматической фабулы атрибутировано в знаках роскоши. Мистическое описание красоты создает мир роскоши как мир воображаемый. Отсюда акцент на состоянии героя, пребывающего в наслаждении и забытьи. Парадигматизм сюжета сформирован *данным*, которое воплощено в трех снах героя. Эти сны становятся формами парадоксальности, построенной на образовании нового значения ‒ подлинной сущности Красоты и Страдания. Драматизм усилий бедняков и рабов ради роскоши инаугурации, плотского наслаждения красотой создает нарратив на основе трех мотивов, в предикативной природе которого выделяются три мотива ‒ труд ткачей, добыча жемчуга, добыча рубинов. Три сна выполняют роль *заданного*, в то время как *данное* воплощено в парадигматической природе сна. Здесь сюжетообразующей является предиктивная роль молвы и слухов: это слухи об отце героя и его смерти, мотивы раскаяния старого Короля.

Структура парадокса осложняется и такой функцией *заданного*, как изображение социальных, религиозных и философских противоречий реального мира. Мир призрачной, миражной Красоты, наполненной опьянением героя сном и видениями, нарциссизм молодого Короля разоблачаются *данным*: это сны героя, срывающие покровы обмана, становящиеся точками его духовного прозрения. Столкновение *заданного* и *данного* как источник сюжетной парадоксальности обусловлено подлинным и мнимым Страданием, его столкновением с подлинной и мнимой Красотой.

Новым звеном парадигматического сюжета, образующим сюжетную парадоксальность, становится семиотика имен, которые приобретают символический характер и становятся мотивами в сюжете духовного преображения молодого Короля. Нареченные именами собственными: Beauty (Красота), Wisdom (Мудрость), Poverty (Нищета), Sin (Грех), Grief (Горе), Shame (Стыд), Profit (Корысть), Death (Смерть), Blood (Кровь), Sorrow (Скорбь), Pain (Боль), мистические персонажи символизируют сильных как богатых, слабых как бедных, с позиций этического и духовного понимания жизни.

‘*In war,’ answered the weaver, ‘the strong make slaves of the weak, and in peace the rich make slaves of the poor. We must work to live, and they give us such mean wages that we die*[[7]](#footnote-7) (61-62) («В войну, ─ отвечал ткач, ─ рабами сильных становятся слабые, а в мирное время рабами богатых становятся бедные. Мы должны работать, чтоб жить, но нам платят столь жалкие гроши, что жить мы не можем, а потому и умираем»[[8]](#footnote-8) (588)*.* Вместе с тем детали в портрете: запечатанные воском уши и ноздри раба-ныряльщика, белый цвет жемчужины и бледное, предвещающее смерть лицо ─ создают коннотацию смерти, олицетворенной в третьем кульминационном сне, воспроизводящем схватку Смерти и Корысти. В качестве элементов парадигматического сюжета выступают и другие детали: звуки свирели, пугливые глаза, сравнение героя с лесным фавном и молодым зверем.

Концепция сюжета как способа повествования, его структура создается и повтором, скрепляющим три сна героя в единое повествование: «*And he fell asleep again and dreamed, and this was his dream*» (63)(«И он снова заснул, и приснилось ему во сне»)(589)*.*

Являющееся герою в снах, но обладающее огромной силой духовного преображения понимание Страдания во имя подлинной Красоты отражает образование парадоксом нового значения: оно передано в идее сказки, обусловившей ее финал: «*Though it be the day of my coronation, I will not wear them. For on the loom of Sorrow, and by the white hands of Pain, has this my robe been woven. There is Blood in the heart of the ruby, and Death in the heart of the pearl.’ And he told them his three dreams*» (66)(«Хоть сегодня и день коронации, я не хочу их видеть и не захочу никогда. Ибо мантия эта соткана из Страданий, и ткали ее белоснежные руки Скорби, а этот рубин окрашен цветом безвинно пролитой крови, ну а сердце этой жемчужины кроется Смерть. И он рассказал им о трёх своих снах, приснившихся ему ночью») (595)*.* Этим новым значением, образованным парадоксом, становится Смерть в ее трансформации от Скорби, Боли, Крови как сюжетов снов героев. Метаморфоза Страдания, превращения в Смерть как высшее и исключительное выражение, цена за Красоту создают парадокс Уайльда в системе *заданного* ‒ изображения социальной действительности и *данного* ‒ смысл сказки о духовном преображении молодого Короля.

*«The Birthday of Infanta» (День рождения инфанты)*. Данная сказка продолжает тему неразрешимого противостояния/слияния Страдания и Красоты на основе того же сюжетного парадокса, что и в сказке о молодом Короле. Однако концепция подлинной и мнимой Красоты обретает характер более сложной философской и духовной парадоксальности. В этом убеждает анализ синтагматических и парадигматических отношений *заданного* и *данного*. Синтагматическая фабула манифестируется в названии сказки с ее исключительным, на первый взгляд, событием ‒ днем рождения инфанты. Обманчивым и подготавливающим появление парадокса становится акцентирование в параметрах *заданности*, исключительности инфанты: «*She was a real Princess and the Infanta of Spain*» (71) («… настоящая Принцесса и притом наследная принцесса Испанская») (558). Синтагматический характер фабулы заключается в описании облачения испанских детей, гостей инфанты: «*There was a stately grace about these slim Spanish children as they galded about*» (72) («… горделивая грация в плавных движениях этих стройных испанских детях») (559), «*the girls holding up the trains of their long brocaded grown and shielding the sun from their eyes with huge fans of black and silver*» (72) («девочки одной рукой придерживали шлейфы своих длинных парчовых платьев, а другой – заслоняли глаза от солнце огромными серебристо-черными веерами») (559). Синтагматической делает фабулу симметрия в описании детей при дворе с их нарядами, поведением, отношением к празднику и Карлику. Коллективный портрет испанских детей вместе с Принцессой лишает героиню индивидуальности. Отличие Принцессы от других детей состоит во внешне атрибутированных знаках ее сана. Таково, например, описание костюма инфанты. Детали наряда героини не обладают признаками дополнительной семантизации: «*Her robe was of grey satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great gauze fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose*» (71-72) («Ее мантия была из серого атласа, нижняя часть платья и широкие рукава с буфами щедро расшиты серебром, а жесткий корсаж усыпан ряжами отборных жемчужин. При каждом шаге из-под ее платья выглядывали крохотные туфельки, украшенные крупными красными розетками. В руке она держала большой кружевной веер розовато-жемчужного цвета, а в волосы, золотистым ореолом обрамлявшие ее бледное маленькое лицо, была вдета прекрасная белая роза») (559). В этом же синтагматическом ряду в качестве *заданного* объекта изображения предстают портрет покойной Королевы, сохраненный в памяти Короля, и образ грустного, унылого Короля.

Сложность синтагматической основы фабулы, содержащей в себе переход к парадигматике сюжета, заключается в двойной природе танцев Карлика. С одной стороны, это внешняя линия событий, завязкой которой служит появление Карлика: «*When he stumbled into the arena, waddling on his crooked legs and wagging his huge misshapen head from side to side*» (77) («Когда он вышел на арену, переваливаясь на своих кривых ножках, спотыкаясь и мотая из стороны в сторону огромный уродливой головой») (568). У этой фабульной синтагмы своя развязка: «*My funny little dwarf is sulking,’ she cried, ‘you must wake him up, and tell him to dance for me*» (87) («Мой смешной маленький Карлик капризничает!-крикнула она ему. – Разбуди его и скажи ему,что он должен для меня танцевать») (580) и сентенция из уст Камергера: «*Mi bella Princesa, your funny little dwarf will never dance again. It is a pity, for he is so ugly that he might have made the King smile*» (87) («… ваш смешной Карлик никогда больше не будет танцевать. А жаль! – ведь он так уродлив, что заставил бы и Короля улыбнуться») (581).

Парадигматический характер сюжета заключает в себе образование парадоксом нового значения. Оно состоит в прозрении героя. Прозрение Карлика, осознание им себя истинного в глазах общества, инфанты, драма прозрения, ставшая причиной его смерти, непереносимое для ребенка-уродца открытие трансформирует сказку в историю Сердца ‒ рассказ о подлинной красоте души, противопоставленной внешней красоте нарядов обитателей дворца и пышности его убранства. Для парадигматического сюжета важна предикативная роль мотивов, сфокусированных вокруг Карлика, истории его драматического заблуждения и трагического прозрения. Важна и семантическая роль мотива, обусловившая содержание парадокса Уайльда. Новое значение, образованное парадоксом, ‒ это Сердце в его духовном смысле, в противостоянии сердцу как физиологическому органу. Это аллюзия на бездушие и бессердечность инфанты как олицетворения морали дворца.

Заданное в фабульной синтагме событие вносит мотив празднования дня рождения инфанты: «*Her birthday was an exception, and the King had given orders that she was to invite any of her young friends whom she liked to come and amuse themselves with her*» (72) («В день ее рождения делалось исключение, и, по распоряжению Короля она могла приглашать к себе своих юных друзей ─ всех, кто ей нравился) (559). Развитие этого мотива в противопоставление двух семантических моделей: тоски Короля на грани безумия по умершей матери Принцессы и смертельной недетской тоски Карлика ‒ подчеркнуто внешними атрибутами в портрете мертвой Королевы. Они ниспровергают возможность заблуждения читателя: «*He would clutch at the pale jeweled hands in a wild agony of grief, and try to wake by his mad kisses the cold painted face*» (73) («В безысходном горе лихорадочно он сжимал ее бледные, украшенные драгоценностями руки и покрывал исступленными поцелуями ее холодное, накрашенное лицо») (560).

Другой важный для понимания парадокса Уайльда предикативный мотив ‒ это фон церемонии бракосочетания Короля и Королевы: *«And a more than usually solemn auto-da-fé, in which nearly three hundred heretics, amongst whom were many Englishmen*» (74-75) («… с размахом свершили аутодафе, для чего в руки светской власти было передано почти около трехсот еретиков, среди них много англичан) (561). Трагическим параллелизмом этому аутодафе станет другое ‒ смерть Карлика, призванного развлекать королевских детей.

Еще одна цепь предикативных мотивов обобщена двумя трагическими историями Карлика ─ его заблуждением и его же прозрением. Сюжетная парадоксальность сказки заключается в том, что это история подлинного счастья, когда герой осознавал себя в восприятии окружающих в соответствии со своими детскими представлениями и был по-настоящему, по-детски счастлив: *«Perhaps the most amusing thing about him was his complete unconsciousness of his own grotesque appearance. Indeed he seemed quite happy and full of the highest spirits»* (77) («Быть может, самым забавным в Карлике было то, что он и не подозревал о своей гротескной наружности. Более того, он казался совершенно счастливым и пребывал в прекраснейшем расположении духа) (568). Предикативный мотив – маленький Карлик был так счастлив – подтверждается его ценным знанием о подлинной красоте в мире: *«For though he had never been in a palace before, he knew a great many wonderful things»* (82) («Ибо, хотя он никогда раньше не бывал во дворце, он знал множество удивительных вещей») (572-573).

Семантическая структура мотива, дополняющая сущность парадокса, заключается в осложнении действия-предиката мотивными актантами. Предикат ‒ прозрение ‒ подготовлен обманчивым впечатлением, которое производит дворец, совмещающий две функции в сюжете: это и место прозрения героя, и место его аутодафе одновременно: «*Of all the rooms this was the brightest and the most beautiful»* (85) («Во всем дворце не было комнаты наряднее и красивей этой») (578).

Зеркало становится мотивным актантом, которое передает не только смысл прозрения Карлика, восприятия его другими детьми и понимания причины их смеха. Здесь заключена важная для прозрения героя коллизия: «Может быть, оно умеет создать другой мир, совсем как настоящий. Но могут ли тени предметов иметь такие же, как предметы, краски, и жизнь, и движение? Разве могут?». Зеркало с его обманчивостью отражения/изображения создает границу между посюсторонним и потусторонним мирами как непреодолимую для Дворца, однако открывшуюся для ребенка истину: «*When the truth dawned upon him, he gave a wild cry of despair, and fell sobbing to the ground. So it was he who was misshapen and hunchbacked, foul to look at and grotesque. He himself was the monster, and it was at him that all the children had been laughing, and the little Princess who he had thought loved him – she too had been merely mocking at his ugliness, and making merry over his twisted limbs. Why had they not left him in the forest, where there was no mirror to tell him how loathsome he was?»* (86-87) («И тогда страшная правда открылась ему во всей своей беспощадности, и он, издав душераздирающий вопль отчаяния, бросился, рыдая, на пол. Значит, вот какой он на самом деле – уродливое, горбатое, жалкое существо! Значит, он и есть то чудовище, которое его самого напугало своим страшным видом, и дети смеялись вовсе не над его танцем, а над ним самим! Ну а маленькая Принцесса, которая, как ему казалось, полюбила его, попросту потешалась над его несуразной внешностью и кривыми ногами. Ах, зачем его забрали из леса, где не было никаких зеркал, показывающих ему, как отталкивающе он выглядит?!») (579). Искаженное страданием лицо Карлика, сравнение его с раненым зверьком вводит в повествование в качестве мотивного актанта образы трех босоногих людей «с зажженными свечами в руках и в странной желтой одежде, сплошь разрисованной какими-то удивительными фигурами». Запечатленная в памяти ребенка процессия, осознанная им как праздничная, выстраивает парадокс, активизирующий апелляцию автора к читателю: *заданная* восприятием ребенка сцена *дана* как аллегорический и апокрифический текст, ведь героем истории недетского прозрения становится ребенок. Детали в странном одеянии воссоздают текст жертвенности и концепт жертвы, необходимой для обретения знания, понимания истины Карликом. Эти детали противопоставлены другим деталям цветописи, мотивам обоняния в саду: «*The purple butterflies fluttered about with gold dust on their wings»* (71) («Пурпурные бабочки, поблескивая золотистой пыльцой на крыльях) (558), *«bleeding red hearts»* (72) («кровоточащие красные сердца») (558), *«the magnolia trees opened their great globe-like blossoms of folded ivory, and filled the air with a sweet heavy perfume»* (72) («магнолии раскрыли цветки, огромные, шарообразные, словно выточенные из слоновой кости, наполнив воздух сладким, густым ароматом») (558).

Концепция сюжета ‒ как способа повествования ‒ отражает структуру парадокса. Она основана на двух историях ‒ жестокости детей и жестокости взрослых. Так, противопоставление печали Короля, его траура по Королеве трагедии прозрения Карлика открывает философию мнимой и подлинной Красоты. Ответом Короля на предложения о сватовстве со стороны Императора, о браке с его племянницей, прелестной эрцгерцогиней Богемской было *заданное* неразрешимое противоречие: *«King of Spain was already wedded to Sorrow, and that though she was but a barren bride he loved her better than Beauty»* (74). «Король Испании уже обвенчан со Скорбью и, хотя она не принесет ему потомство, он любит ее больше Красоты) (562).

Создание парадоксом нового значения заключается в понимании Королем подлинного смысла Красоты и различения ее как ложного, искусственного начала в отношениях взрослых людей. Однако такое понимание Красоты Королем лишено духовного содержания. Его скорбь и печаль обнаруживают свою истинную цену на фоне внезапной тоски и смерти Карлика. Подлинная красота чувств ребенка-уродца противопоставлена роскошной внешней красоте Дворца, Королевы, инфанты. Подлинное безобразие в духовном, этическом смысле (безразличие и бездушие к смерти ребенка) показывает ничтожность «страшной муки» Короля в сравнении с прозрением и мукой, которую испытал Карлик. Такая имплицитная парадоксальность построена на образе счастливой жизни до прозрения маленького героя перед зеркалом во дворце. Осознание героем себя таким, каким видит его мир, открывает беспощадную для ребенка правду, которая сделала несовместимой его жизнь с новым, обретенным им пониманием. Это открытие выражено иронично и парадоксально устами инфанты: *«For the future let those who come to play with me have no hearts,’ she cried, and she ran out into the garden»* (87) (Впредь пусть ко мне приходят играть только те, у кого нет сердца! ‒ воскликнула она и убежала в сад) (581). Новое значение, сформированое парадоксом, связано с образом Сердца. Сердце ‒ как показатель подлинной Красоты человека, осмысленное героем в его этическом, духовном смысле ‒ стало лейтмотивом сказки и новым значением Красоты, образованным парадоксом.

Структура парадокса в аспекте фабулы и сюжета, образование им нового значения содержит в себе объяснение эстетического восприятия, а также разного восприятия сквозь призму фабулы ребенком и сюжета ‒ взрослым, или сквозь призму *заданного* ‒ детским сознанием, сквозь призму *данного* ‒ взрослым реципиентом.

Объединяющий две рассмотренные сказки мотив жертвенности и жертвы за обретение нового знания, понимание истины отражает сюжетную парадоксальность сказки Уайльда. Противопоставление двух историй в первой сказке через сомнамбулическое состояние героя, призрачную и миражную жизнь, упоение нарциссизмом героя и отрезвляющие сны, сны-кошмары и сны-прозрения, дву истории в «Дне рождения инфанты» ‒ жестокости взрослых и детей ‒ создают парадокс прозрения, подобного пробуждению после сна. Новое значение, сформировавшее концепцию парадокса, связано с разными проявлениями подлинной Красоты. Если в сказке о молодом Короле подлинная красота соотнесена со страданием и искуплением вины, то во второй сказке красота воплощена в образе сердца. Воздействие этического, духовного на эстетическую концепцию истины и красоты, страдания и жертвы обусловили эстетическую сущность парадокса в корреляции *заданного* и *данного*. Так происходит процесс образования парадоксом нового значения.

Итак, изучение парадокса Уайльда с позиции *заданного* и *данного ‒*  структурных компонентов парадокса и образования им нового значения ‒ показало роль синтагматической фабулы и парадигматического сюжета в жанре литературной сказки с философским содержанием о подлинной и мнимой Красоте и Страдании как этической цене за Красоту. Во-вторых, структура парадокса характеризуется понятием семиотики «семантическая структура мотива». Имеется в виду осложнение действия-предиката мотивными актантами. В-третьих, парадокс содержит причину воздействия текста на адресата: *заданная* фабулой история трансформируется в аллегорический и апокрифический текст о духовном прозрении героя, его преображении. Такую жанровую трансформацию, результатом которой стал апокрифический текст, обеспечил парадигматический сюжет, построенный на *данном,* а именно на концепции страдания и жертвы как цены за подлинную красоту.

**2.6 Нарциссизм и заглавие сказки О. Уайльда: образование парадоксом нового значения**

Истории создания Уайльдом произведения, литературная мода, стиль писателя, философско-эстетические взгляды на литературу, искусство и роль художника в обществе объясняют символическую роль нарциссизма в парадоксе сказки и семиотике ее заглавия. До настоящего времени в науке не была использована возможность изучения парадокса в сказке Уайльда в связи с феноменом нарциссизма. Неосвоенной остается и сфера, связанная с привлечением концептного анализа. Между тем, являясь способом выражения идеи произведения, формулой сюжетного развития, заключая в себе аллюзию на приемы повествования, феномен нарциссизма в сказке Уайльда может быть рассмотрен как авторский концепт, источник пародии и парадокса.

Особо следует отметить функцию заголовка. И. Алексеева отметила, что «…всякий текст как глобальный состоит из определенны компонентов: заглавие, подзаголовки, основная часть текста, сноски, примечания, оглавление. И не всегда все они обладают одинаковыми текстовыми признаками» [140, с. 320]. В этом плане семиотика заглавия сказок Уайльда стала причиной рассмотрения его как вида парадокса или принципа парадоксальности.

Феномен нарциссизма наиболее последовательно отражает влияние философско-эстетических взглядов Уайльда на жанр сказки. Рассмотрение нарциссизма как авторского концепта позволяет установить его связь с принципами повествования, предметом изображения и проявлениями иронии как признаками романтического стиля. Функция нарциссизма как авторского концепта позволяет охарактеризовать роль, специфику и разновидности парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия.

Нарциссизм в сказке Уайльда характеризуется связью взаимоисключающих понятий ‒ красоты и смерти, жертвы/жертвенности и сострадания, пользы и бессмысленности красоты. Так нарциссизм становится источником парадокса. Понятие нарциссизма как авторского концепта подтверждено результатами анализа других сказок и в соответствии с теорией эстетизма Уайльда. Другими словами, обоснована мысль об авторском концепте как реализации взглядов писателя на литературу.

Концепт как теоретическое понятие имеет давнее хождение в научной традиции. Внимание к концептологическому анализу привлечено с позиций аксиологии. Другими словами, с позиций представлений Православия в сказке Пушкина, в сказке Уайльда ‒ с позиции католических легенд и сказаний о Христе. Закрепление за концептами аксиологического содержания не требует структурного анализа концепта. Структурный анализ в нашей работе предполагает анализ структуры дескриптивной модели литературной сказки и парадокса как ее ядра.

Материалом анализа в настоящем подразделе стали сказки из первого сборника «The Happy Prince» [222]. («Счастливый принц» в переводе К. Чуковского, «Selfish Giant» («Великан-эгоист» в переводе Т. Озерской) и «The Devoted Friend» («Преданный друг» в переводе Ю. Кагарлицкого[[9]](#footnote-9) [223].

Э. Марки в связи с данной сказкой отметила мотивы, обычно встречающиеся в сказках о чудесах, но также ассоциирующиеся с литературными сказками. К ним относятся изображения принца как героя и ласточки как помощника животного, а также намек (аллюзия) на предстоящий бал. По мнению Марки, даже менее эрудированный читатель может оценить игривую иронию. Например, точка зрения ребенка, выраженная в рассказе, в конечном счете подтверждается или неявно одобряется, поэтому ребенок-читатель не становится предметом авторской идеализации. Иными словами, у Уайльда, как и Пушкина, применена форма двойного обращения ‒ адресованноси сказки взрослому и ребенку. Отсюда и отмеченная ирландским ученым двойственность читательской рецепции, которая не ставит искушенного читателя выше невинного: «Less erudite reader can still appreciate the playful irony and often the child’s point of view expressed in the story is ultimately vindicated or implicitly endorsed, so the child reader is not patronized. Wilde adopts a form of dual address that does not privilege a sophisticated reader over an innocent one» [85, р. 305].

Анализ нарциссизма как парадокса обусловлен множественностью заключенных в нем значений и функциями ‒ как способа выражения идеи произведения, формулы сюжетного развития, которое содержит аллюзию на две истории (для взрослого и ребенка). Как правило, в основе парадокса Уайльда лежит дихотомия *Красота/ Польза, Жертва/Эгоцентризм.* Эти понятия раскрывают суть нарциссизма. В основе нарциссизма, его мифологической подоплеке лежит идея не просто упоения собственной красотой, но готовности к жертве, смерти силой эгоцентрической любви. Нарциссизм стал аллегорией представлений писателя о пользе и красоте в искусстве.

Сказка*«The Happy Prince»* (1888)(Счастливый принц**)** интересна структурой парадокса, образованной двумя сюжетными парами оппозиций: *Красота/Польза* и *Жертва/Эгоцентризм.* Применение приемов нарратологического анализа определяет функцию заглавия как нарративного дискурса и выявляет несколько уровней, соотносимых с разновидностями парадокса и его структурой. Во-первых, это оппозиция *мертвого/живого* в описании статуи Счастливого принца. С одной стороны: *«Принц был покрыт сверху донизу листочками чистого золота. Вместо глаз у него были сапфиры, и крупный рубин сиял на рукоятке его шпаги»* (179). Здесь в описании статуи зафиксированы атрибуты статуса принца. С другой, восхищение статуей вносит в описание признаки памятника, а олицетворение заключает в себе множественность восприятий разными жителями города. Это восприятие обусловлено статусом реципиента и его амбициями: «.. флюгер-петух! ‒ изрек Городской Советник, жаждавший прослыть за тонкого ценителя искусств. ‒ Но, конечно, флюгер куда полезнее!», сиюминутной задачей, когда мать наставляет капризничающего ребенка, приводя в пример принца. Для горемыки это подтверждение возможности счастливой судьбы. Для приютских детей это внушаемый им воспитанием идеал – ангел.

Заглавие сказки является формулой сюжета высокой и жертвенной любви. Так развивается мотив нарциссизма. Тема эта решается двупланово. История ласточки и тростника создает в сказке сюжет эгоизма и отводит нарциссизму место авторского концепта как знака поэтической фразеологии. Самовлюбленная ласточка обвиняет тростник в эгоизме, являя, в действительности, его яркий пример. Претенциозность ласточки, выразившаяся в надежде на достойный прием городом, продолжает тему эгоизма и преодоления нарциссизма в озарении, прозрении счастливого Принца. Сюжетный и композиционный параллелизм двух историй дополняет оппозицию *мертвого* и *живого*: *живое/оловянное* сердце, эгоистическое наслаждение, нарциссизм, принятый за счастье. Прозрение и альтруизм Принца особенно очевидны на фоне статуи усыпальницы Великого Царя, почивающего в роскошном гробу. Внесение образов живой природы: благовонных трав для бальзамирования, сравнение рук с осенними листьями ‒ усугубляет в описании другой статуи табуированный мотив смерти. При этом противопоставление вертикали статуи Счастливого Принца, возвышающегося над городом, горизонтали почивающего в гробу Царя осложняет оппозицию *живого/мертвого* как основу символики сказки, сообщающей заглавию сложную и богатую символичность.

История матери-швеи и ее больного ребенка вскрывает новый пласт эгоизма и нарциссизма: реакция птицы на просьбу Принца отнести рубин страдающей матери показывает тщеславие ласточки («А, так ты не весь золотой!»), ее холодную вежливость, хвастливость и мстительность и являет *нарциссизм* птицы, выступающей в начале сказки неконфликтным оппонентом Принца. Однако Ласточка оказывается способной к состраданию: она исполняет поручение Принца. На пути маршрута ласточки автор обращает внимание на сюжетные коллизии ‒ невесту, обвиняющую швеек в лени, собор с изваяниями ангелов, осуществляющих сделки старых евреев. Сострадание Ласточки к ребенку было неожиданным для нее, но не имеющая привычки осознавать, она заснула. Сон ─ как защитная реакция от сложности окружающего мира, освобождение от нарциссизма в противовес гедонизму ─ открывают для нее смысл Добра: принц объясняет, почему ей тепло в стужу. В портретах героев: швеи, больного мальчика, юноши, сочиняющего пьесы, девочки, потерявшей спички ‒ очевидны признаки романтического стиля. Доброе и предоброе сердце Ласточки объясняет ее нежелание выклевать сапфировые глаза Принца. Проникнувшись жалостью к статуе, Ласточка остается с ним навсегда. Теперь ее повествование о далеких берегах экзотического Нила, проникнутое романтизацией сказочного роскошного Востока, становится утешением для Принца. И в этом мотиве заключается противопоставление *удивительного (*you tell me of *marvellous things,* but more *marvellous* than anything is the suffering of men and of women*)[[10]](#footnote-10)* (101)как *далекого, условного, чужого* удивительному, чему нет объяснения ‒ людским страданиям, реальным, но необъяснимым. Таково начало нового новеллистического сюжета ‒ выполнения Ласточкой очередной просьбы Принца ‒ облететь город и рассказать о страданиях. Развенчание статуей иллюзии: «Люди думают, что в золоте счастье» ‒ вскрывает новый символический смысл заглавия: заблуждения, иллюзии счастья как материального богатства.

Автор придерживается романтической эстетики двоемирия, когда создает образы смерти и жертвенной любви Ласточки. Идее сказки противопоставлено абсурдное решение городских советников ‒ запретить птицам умирать у памятника. Презираемая городскими чиновниками нищета является следствием понимания ими красоты как пользы (в практическом смысле). Парадоксальность и ирония автора заключается в том, что эта сентенция вложена в уста Профессора эстетики. Здесь очевидна перекличка со сказкой «Соловей и Роза» о категориях пользы и красоты в искусстве.

Идея сказки получает неожиданное продолжение. Оно, с одной стороны, подтверждает высоту любви Принца и Ласточки (оловянное сердце не могли расплавить в печи). С другой стороны, для автора очевидно тщеславие Бога. Ангелом по воле Бога найдено самое ценное в городе ‒ оловянное сердце и мертвая птица. Они становятся символом себялюбия перессорившихся в борьбе за личное увековечение отцов города. Упоение Бога: «… *в моих райских садах эта малая пташка будет петь во веки веков, а в моем сияющем чертоге Счастливый Принц будет воздавать мне хвалу*» (186) ‒ становится ироническим парафразом Счастья и аллегорическим витком нарциссизма.

Обоснование взгляда на нарциссизм как авторский концепт и выявление его семиотики, роль источника парадокса подразумевает связь между мировоззрением писателя, его философско-эстетическими взглядами и символикой заглавия как признаками романтического стиля. Применение дискурсного анализа позволяет выделить феномен нарциссизма и его скрытое присутствие в заглавии. Нарциссизмкак источник пародии и дескрипта мировоззрения писателя, признак парадоксальной природы сказки выстраивает оппозицию *живого/мертвого*, организует сюжетно-композиционный параллелизм как аллегорический текст. Эти художественные стратегии Уайльда приняли характер литературного манифеста в сказке «Соловей и Роза».

В одной из работ автора настоящей диссертации предпринят опыт анализа типологических схождений в сюжете соловья и розы на материале лирики А. Пушкина и сказки О. Уайльда [224]. Такой подход позволил обосновать ступенчатый анализ символики в заглавии сказки, представляющей собой аллегорию эстетической программы Уайльда. Традиционно рассматриваемая сказка трактуется в аспекте идеи неразделенной любви и дилеммы художника. Выявление мифопоэтики топосов сада и леса показало типологические параллели и интертекстуальную природу сюжета и воздействие на них программы эстетизма писателя. Безусловный для писателя приоритет формы, тяготение к сюжетам и образам мировой культуры стало импульсом к типологическому подходу, основанному на суфийском феномене полного уничтожения «я» через страдания во имя всеобщей любви, высокой жертвенности. При таком подходе выявляется новое содержание иронического дискурса.

*«Преданный друг»*. Парадоксальная природа сказки Уайльда «Преданный друг» заключается в осмеянии социальных пороков общества. Например, это ирония о правилах света, содержащаяся в сцене обучения уткой цыплят умению стоять на голове. Трюкачество и акробатизм, уместные в цирковой жизни, содержат аллюзию на представления о светскости как деформацию естественных начал в жизни. Композиционный прием «рассказ в рассказе» отражает синтезированное в заглавии сказки представление о Дружбе в ее противопоставлении Любви как главной ценности в отношениях людей. Парадокс: отрицание и утверждение одновременно ‒ обусловил параллелизм двух историй с двумя моралями. Философия Водяной Крысы содержит мораль «убежденной старой девы» и мысли: «Право же, ничего нет на света прелестнее и возвышеннее преданной дружбы» и «… преданный друг должен быть мне предан» ‒ выражают психологию собственничества и эгоизма, требования единоличной власти, соединенных в феномене нарциссизма. Истинный смысл Дружбы ‒ умения быть преданным ‒ и деформацию преданности как жертвенности во имя чужой воли, прихоти, злоупотребляющей доверием и искренностью, отражает история, рассказанная коноплянкой.

Аллюзия на нравы, царящие в светском обществе, и положение литератора кроется в иронически-снисходительном признании Водяной Крысы: «*Я ужасно люблю изящную словесность*» (с. 195). Противопоставление внешней красоты внутренней, потребительства и корысти ─ наивности и искренности ─ воплощает сюжет истории о Мельнике и Маленьком Гансе. Анонимность Мельника и акцент на «малости» Ганса реконструируют в структуре повествования символическую роль заглавия как нарративного сигнала (Ж. Женетт) Дружбы, в котором пара «преданный» и «друг» характеризуется неразрывным единством. Две истории являют отражение эстетической концепции Уайльда об искусстве, его содержании и форме. Так, в истории коноплянки устами Мельника и его поведением разоблачается мораль: «*Многие хорошо поступают, ‒ отвечал Мельник, ‒ но мало кто умеет хорошо говорить. Значит, говорить куда труднее, а потому и много достойнее*» (195-203). «Замечательные» речи Мельника о самоотверженности истинной дружбы вступают в логическое противоречие с его поступками и жертвенностью Ганса, малость которого оборачивается преданностью как нормой для друзей и полным растворением в ложно понятом долге. Мысль о важности формы над содержанием в произведении искусства выражена в наставительной интонации Водяной Крысы: «*Нынче каждый порядочный рассказчик начинает с конца, потом переходит к началу и кончает серединой. Это самая новая метода. Так сказывал один критик, который гулял на днях возле нашего пруда с каким-то молодым человеком*» (195-203). Воплощение Водяной Крысой нарциссизма содержит аллюзию на тип самовлюбленного художника, уповающего на регулирующую роль законов искусства, его догматическую обусловленность. Парадоксальный характер причинно-следственной связи: «Он долго рассуждал на эту тему и, бесспорно, был прав, потому что у него была лысая голова и синие очки на носу» ‒ проливает свет на императивное «Гиль!» как социальную обусловленность искусства в ущерб эстетическому. Развитие любимой мысли Уайльда о содержании и форме в искусстве, пользе и красоте парадоксальным образом воплощает поучающая сентенция Мельника: «*До сих пор ты знал только практику дружбы, когда-нибудь овладеешь и теорией*» (195-203). Заглавие сказки содержит не просто концепт Дружбы, но аллегорическую модель искусства.

*«Великан-эгоист»*. Заглавие сказки «Великан-эгоист» скрывает за собой аллегорию, основанную на концептах жизни, смерти, рая, смысла жизни человека. Заглавие формирует в символическом смысле названия философско-романтическую природу сказки Уайльда. Композиция сказки построена на контрастах, олицетворяющих мнимость и подлинность. Великан мал перед мудростью Природы, дети велики бессознательным знанием мудрости жизни. Маленький мальчик велик непобедимостью вечности. Щебет коноплянки символизирует самую прекрасную музыку на свете. Эгоизм Великана, его нарциссизм делают его спутниками образы Зимы ‒ Снег и Мороз, Северный Ветер, Град. Однако прозрение героя, который перестает демонизировать Зиму, понимая ее роль для покоя Весны, вносит в сюжет сказки образы-символы: птицы, деревья, цветы, которые реализуют идею о подлинной Правде неизменного конца. Ее воплощает маленький мальчик, в стигматах которого угадывается миссия Христа. Благоговейный страх Великана, бренность которого как земного существа и вечно живого хозяина сада относительна, за символами золота и серебра на деревьях обнаруживает святость белого цвета, который символизирует в христианской символике цветов сакральность исхода. В поэтике финала сказки очевидна апелляция к библейской трактовке религиозно-духовного концепта ‒ топосу Рая. Объяснение благоговейного страха героя следует искать в словах Христа, обращенных и ко всему миру, и к каждому отдельному человеку: «*Я кроток и* смирен *сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко*» (Мф 11:28-30) – заключена основная идея вероисповедания [225].

Итак, рассмотрение парадокса в аспекте феномена нарциссизма позволило установить влияние эстетических взглядов Уайльда на искусство и литературу, роль художника в обществе. Нарциссизм в сказке Уайльда характеризуется связью взаимоисключающих понятий ‒ красоты и смерти, жертвы/жертвенности и сострадания, пользы и бессмысленности красоты. Так нарциссизм становится источником парадокса. Рассмотрение нарциссизма как авторского концепта в связи с принципами повествования, предметом изображения и проявлениями иронии, осуществленное при помощи концептного анализа, показало связь заглавия как нарративного дискурса, с разновидностями парадокса и его структурой. Символизация в заглавии феномена нарциссизма помогла установить его роль как источника пародии и дескрипта сказки Уайльда.

**Выводы по второму разделу**

Анализ парадокса в сказке Пушкина и Уайльда основан на выявлении и обобщении видов парадоксальности, образования парадоксом нового значения и установления источников парадоксальности.

Типологический подход к парадоксу позволил выявить его общность и своеобразие в поэтике русского и английского писателей. Так, рассмотрение сюжета «Соловей и Роза» в лирике Пушкина и сказке Уайльда стало основой описания внетекстовой и сюжетной парадоксальности. Общность парадокса установлена в области предмета изображения и метода писателя. В структурном отношении общность парадокса обусловлена суфийской рецепцией. Специфика парадокса определяется образованием им разных значений. Причина различий парадокса в русской и английской сказке обусловлена национальным своеобразием, которое заключается в несовпадающем содержании символики, мифологических топосах, а также индивидуальных объектах и авторских способах пародирования. Отсюда реалистическое изображение у Пушкина и романтическая эстетизация у Уайльда.

Изучение парадокса в сказке Пушкина показало богатство жанровых решений, их связь с разной философской проблематикой. В «Сказке о рыбаке и рыбке» установлены такие виды парадоксальности: внетекстовая, сюжетная, стилистическая. Источником парадокса стала духовная семантика сказки и способы проявления внетекстовой и образной парадоксальности, а именно архетипы. Корреляция фабульной синтагмы и парадигматического сюжета стала принципом анализа сюжетной парадоксальности. Система синкриз (точек зрения героев сказки и автора) и провокация, синтез комической и драматической модальностей, мировоззренческая природа смеха, пародирование бытового православия, речевая манипуляция стали основой выявления признаков мениппеи в сказке Пушкина и способствовали обоснованию роли парадокса как источника жанра мениппеи.

«Сказка о золотом петушке» стала объектом описания имплицитной и эксплицитной парадоксальности, основанной на оппозиции *живог*о и *мертвого*. Данная оппозиция характеризует соотношение фабулы и сюжета как конфликт *живого* и *мертвого*. Такой подход способствовал установлению жанрообразующей функции парадокса. Вместе с тем парадокс является инструментом жанровосприятия. Метод работы писателя с русской народной сказкой и отступления от сказочного показали границу между имплицитной и эксплицитной парадоксальностью. Если эксплицитную парадоксальность образует фабульно-сюжетная линия, то имплицитную создает стилистическая организация текста. Например, это пародирование автором мифопоэтической и книжной условно-восточной классической традиции. Показана связь между имплицитной и эксплицитной парадоксальностью и разными типами восприятия сказки взрослым и детским читателями. Обосновано влияние имплицитной и эксплицитной парадоксальности на жанровую трансформацию, когда признаки поучительного рассказа сочетаются с признаками мениппеи.

В «Сказка о царе Салтане» показана связь сюжета и композиция как способов передачи парадоксальности, с одной стороны, и связь видов парадоксальности и источников, с другой. Систематизированы такие источники и виды парадоксальности:

1) мифологические мотивы и сформированная ими сюжетная парадоксальность;

2) ритуальная практика Православия и образная парадоксальность;

3) синтаксически параллелизм, антитеза и повторы и созданная ими композиционная парадоксальность;

4) литературная и языковая игра и стилистическая парадоксальность.

Общность метода исследования парадокса в сказке Пушкина и Уайльда обусловлена типологией парадокса и образованием им нового значения. Анализ парадокса в сказке Уайльда с позиции заданного и данного ‒ структурных компонентов ‒ показал соотношение синтагматической фабулы и парадигматического сюжета. Дефинирование действия-предиката и мотивных актантов позволило описать роль парадокса в формировании восприятия текста реципиентом. Так, *заданная* фабулой история трансформируется в аллегорический и апокрифический текст о духовном прозрении героя, его преображении. В результате жанровой трансформации создается апокрифический текст. Так доказывается образование парадоксом нового значения.

Образование парадоксом в сказке Уайльда исследовано на примере нарциссизма и семиотики заглавия. Анализ структуры и семантики парадокса в аспекте феномена нарциссизма осуществлено в лоне воздействия эстетизма английского писателя на жанровую структуру сказки. Описание нарциссизма как авторского концепта опирается на принципы приемов повествования, предмет изображения и особенности и функцию иронии. Так, семиотика заглавия анализируется с позиций признаков нарративного дискурса, разновидности которого зависят от проявлений парадокса. Изучение нарциссизма дополнило представление о парадоксе как источнике пародии и дескрипта сказки Уайльда.

1. **Переводы сказки А. Пушкина и О. Уайльда. литературная специфика переводной сказки в аспекте парадокса**

**3.1 «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина в переводах А. Байтурсынова, З. Кабдолова, А. Асылбека. Доместикация и *остранение* как способы передачи парадоксальности и мениппейной природы сказки А. Пушкина**

Новизна жанра литературной сказки для казахской культуры к тому моменту, когда А. Байтурсынов приступил к переводу «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Сказки о золотом петушке», отсутствие переводов сказки Пушкина на казахский язык представляли определенную сложность для переводчиков советского времени. Известные со 2-ой половины ХIХ в. дастаны, созданные по мотивам «Евгения Онегина», песни-признания Татьяны и Онегина в трактовке Абая Кунанбаева требовали от переводчиков сказок Пушкина выработки новой стратегии. Передача смеховой поэтики и парадоксальной природы сказки Пушкина требовала понимания метода русского писателя.

Включение в дескриптивную модель литературной сказки переводов: в границах рассматриваемой темы ‒ казахских переводов сказки Пушкина и русских переводов сказки Уайльда ‒ обусловлено возможностью анализа парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. Изучение художественного перевода ‒ части принимающей культуры ‒ позволяет установить способы достижения аутентичности художественного перевода с позиции сохранения парадокса как ядра сказки Пушкина и Уайльда, характеризующего жанровые открытия писателей. Использование кросс-культурного подхода и рассмотрение переводов сказки ‒ объекта культурного трансфера и транскультурной миссии ‒ способствует изучению влияния текста *другой* культуры на принимающую в плане жанрового восприятия как фактора интеграции исходящей культуры в принимающую. Становится возможным выявление условий формирования культурного взаимодействия и взаимовлияния, а также обобщение признаков литературной специфики переводной сказки.

Предпринятый в настоящем подразделе анализ казахских переводов «Сказки о рыбаке и рыбке» А Пушкина А. Байтурсыновым, З. Кабдуловым (1949), А. Асылбеком (2016) в аспекте культуроориентирированных стратегий направлен на решение двух задач, направленных на процессы жанровообразования и жанровосприятия. Такой подход позволяет обобщить признаки литературной специфики казахской переводной сказки в аспекте передачи парадоксальности и мениппейной природы пушкинской сказки. Соответственно, в подразделе предпринято решение следующих задач: 1) описать связь между соотношением фабулы и сюжета, с одной стороны, и жанра сказки, с другой; 2) выявить и описать связь между жанром сказки и способами воздействия автора перевода на адресата; 3) объяснить выбор переводческой стратегии; 4) охарактеризовать связь между целью, стратегией и результатом перевода.

В период с 1903 по 1909 гг. Байтурсынов перевел произведения Пушкина: «Конь», «Песнь о вещем Олеге», «Вольтер», скaзки «Скaзкa о рыбaке и рыбке» и «Золотой петушок». Для литературной и переводческой судьбы Байтурсынова значимым является факт издaния произведений А. Пушкина в 3 томах нa кaзaхском языке под общей редaкцией С. Сейфуллинa [179, c. 42]. В статье казахстанских ученых Б. Джолдaсбековой и Ш. Бaрaтова не указаны примеры включения в собрание сочинений Пушкина на казахском языке переводов сказок русского писателя. В этом отношении включение переводов сказок Пушкина Байтурсыновым в новые собрания сочинений или антологии произведений Пушкина на казахском языке представляется задачей, реализующей интеграцию науки, книжной и читательской культуры, издательского дела.

Исследование сказки Пушкина в аспекте парадокса, его структуры и образования им нового значения опиралось прежде всего на анализ соотношения фабулы и сюжета. Решение задачи, касающейся сохранения парадокса в переводе, также предусматривает прежде всего внимание к фабульно-сюжетной организации сказки как инструмента жанрообразования. Фабульную синтагму перевода Байтурсынова можно описать с помощью приема культурной решетки, или схолства формульной поэтики русской народной сказки с казахской.

В качестве элемента фабулы, создающего прием повествования, близкий оригиналу, переводчик использует повторы в описании жеста старика, выражающего мольбу и апелляцию к рыбке: *Тағзыммен қол қусырып, арыз айтып* [[11]](#footnote-11) (С мольбой сложа руки, обратившись с просьбой) (114). Также. Как у Пушкина, повторы фиксируют в переводе этапы развертывания фабулы. Например, в описании моря сходство культурной решетки определяет дословную передачу оригинала в повторяющихся риторических формулах: *Болды ма жаның риза!* (дословно: Теперь твоя душа довольна!) (116). Для данных повторов характерен след духовной семантики, сближающий перевод с аксиологической поэтикой оригинала. Упование к высшей воле способствует достижению аутентичности перевода за счет делегируемой старику роли ‒ жертвы обстоятельств, произвола и самодурства старухи, но вместе с тем подтекст скрывает надежду на милость свыше, символизируя волю небес в рыбке. Вместе с тем в идиоречевом стиле старика сохранена бессознательная манипуляция жертвы и апелляция к рыбке для защиты. Такое решение поэтики волшебного отражает сходство фольклорно-сказочных традиций, характерных для русской и казахской культур.

Роль повторов, наиболее последовательно демонстрирующих особенности культурной решетки, обусловлена не только фабулой, но и стилистическими решениями переводчика. Близость перевода к оригиналу обеспечивается сохранением в повторах фабульного свойства, сопровождающих отношение к герою: *Болмаса өзің шанаң, отырма* (дословно: Если нет своих саней, не садись. Эквивалент: Не в свои сани не садись) (116), создающих описание наряда старухи в роли столбовой дворянки иронии в портрете персонажа и пародирования массового поведения как обесценивания сложившихся норм и представлений этического плана. Аутентичность художественного перевода достигается и верностью переводчика автору оригинала в описании исторгаемых старухой брани и криков: *Ұрсады келісімен шалға ақырып* (дословно: Бранится, кричит на старика) (14)*.*

В качестве культурной решетки, также способствующей аутентичности перевода, можно отметить приемы создания хронотопа. Способ создания хронотопа с помощью зрелищной символики ‒ визуальных образов в описании изменений в цвете и волнении моря ‒ переводит синтагматическую фабулу в парадигматический сюжет. Так, символика передана в динамике описания моря. Например: *Жыбырлап* судың беті шимайланып (дословно: Колеблются волны) (117). Зрелищная символика, построенная на семиотике цвета, восходит к мифологической поэтике: *Бұзылы*п судың *түсі* *лайланып* (дословно: потемнело море, ил поднимается на поверхность со дна) (117), *Қарайып* теңіз *беті түнереді* (дословно: Потемнела поверхность моря) (115) ‒ формируют у читателя ощущение и предвестие беды. Знак миронеустроенности семантизирован психологически и выработан мифологией. Переводческая аутентичность обеспечивается такой особенностью культурной решетки, как сходство функции символики цвета в воздействии на адресата перевода. *Қара бұлт, қара дауыл* толқынды айдап (дословно: Черные тучи, черный ветер гонят волны) (117). Единство символики в фольклоре сближает перевод с оригиналом: черный цвет символизирует миронеустроенность, является знаком надвигающейся беды.

Интересно привести выявленный Н. Фененко и А. Кретовым «сложный случай взаимодействия языков», под которым ученые подразумевают такой способ передачи цветообозначений, в процессе которого используется «прием накладывания "своей цветовой картины мира" на "чужую" (например, французской на русскую)» [226]. Исследователи приходят к выводу о том, что в результате освоения «чужой» цветовой картины мира «средствами своей понятийной системы» являются «неполнота или приблизительность предлагаемых соответствий» [226]. Перевод Байтурсынова позволяет подвергнуть пересмотру такое утверждение и объяснить такое явление понятием культурной решетки, совпадением семиотики цвета в мифологии и фольклоре.

Помимо культурной решетки, способствующей образом адаптации сказки Пушкина к сознанию казахского читателя, в качестве стратегии интеграции *другой* культуры в принимающую Байтурсыновым использована доместикация. Как заметили В. Разумовская и Ю. Валькова: доместикация доминирует в случаях «несходства культурных решеток» [34, с. 112]. Отсюда систематизация учеными межкультурных барьеров как фактора использования доместикации. Другими словами, апелляция к доместикации начинается там, где расходятся сказочные традиции исходящей и принимающей культур.

Приведем примеры доместикации и классифицируем их по способам достижения аутентичности перевода с тем, чтобы выявить их влияние на процесс жанрообразования и жанровосприятия. Одним из приемов доместикации является апелляция к представлениям казахов об устройстве жилья. Описание ветхой землянки стариков в переводе Байтурсынова оперирует коллективным бессознательным казахов, направленным на восприятие жилища по оси вертикали и горизонтали. Таково описание верха и низа: *Үсті шым, асты шұқыр жерден жырған / Баспана мекенінің сиқы тұрған (*дословно: *Сверху дерн, внизу дыра, // Чудом стоит на земле)* (112)*.* «Ветхая землянка» оригинала вызывает множество ассоциаций: с библейской мифологией (Ветхий Завет), с указанием на износ жилища в прямом значении (ветхий домик), сострадание к возрасту (ветхий старик). Полисемантизм смыслов, заключенных в топосе жилья, несет следы книжно окрашенной традиции, сообщает литературный характер отчуждения образу землянки, становится источником аксиологических окрашенных сигналов читателю оригинала. В переводе конкретизация, предметизация в описании жилища героев определяется реалистической традицией, когда экспозиция требует приемов бытового повествования. Казахская несказочная проза выработала арсенал художественных средств, социализирующих положение героев как первый опознавательный сигнал для формирования коммуникативной настройки у читателя ‒ создания у него расположения, сочувствия к героям. Возраст и описание жилья усиливаются бездетностью стариков и становятся фабульными сигналами повествования. Интересен момент внимания автора к бездетности супругов. В народной традиции был распространен обычай не приглашать на праздничные торжества бездетных супругов. Обычай был связан с суеверием, толкованием бездетности как греха, а также смертностью в условиях кочевой жизни от болезни, в годы голода, джута. Для перевода Байтурсынова упоминание о бездетности супругов становится знаком сочувствия и возвращает нас к наблюдению о том, что для фабулы перевода значима подтекстовая аллюзия. Между тем в фабуле оригинала смыслообразующим началом является событийность (в соответствии с принятыми в теоретической поэтике представлениями о специфике фабулы и сюжета, особенно в свете утвердившейся в науке теории формалистов).

Сравнение оригинала и перевода показывает разные приемы воздействия автора на адресата при описании интерьера. Например, психологизация становится источником пародирования и вместе с тем парадигматического сюжета и в оригинале, и переводе. Сравним описание дома старухи в роли столбовой дворянки. Пушкин иронически воссоздает наивные представления простого человека про быт, нравы и поведение дворян*: Высокий терем. // На крыльце стоит его старуха/В дорогой собольей душегрейке, // Парчевая на маковке кичка, // Жемчуги огрузили шею, //На руках золотые перстни, // На ногах красные сапожки. // Перед нею усердные слуги; // Она бьет их, за чупрун таскает* (537). У Байтурсынова приемы пародирования восходят к восточной книжной традиции: описание дворца предстает в декоративной росписи стен, изображении поющих птиц: *Салған үй салтанатты сәніменен, // Бояған, оюлаған мәніменен. // Сайраған бақшасында түрлі құстар/Келтірген көңіл хошын әніменен* (дословно: Дом построен как торжественный дворец // Раскрашен, покрыт узорами/Во дворце различные птицы/Поднимают настроение пеньем своим) (114)*.* Использование условной книжной традиции становится, с одной стороны, приемом доместикации. Переводчик апеллирует к представлениям казахского читателя об интерьере и роскоши у знати. Переводчик активизирует представления народа о социальной иерархии: делении на ‘*қарашекпен’* (черночекменщики) и ’*ақсүйек‘* (белая кость).

Доместикация используется переводчиком для психологического портрета старухи, и здесь диапазон приемов пародирования представляет широкую градацию. Это и указание на нетерпимость и властность старухи для срочного исполнения рыбкой прихоти старухи. Здесь значимо дополнение от автора: *Жұмыстың тығыздығын, тезін айтты* (дословно: Указала на срочность исполнения дела) (117).Это и примеры акцентированания власти старухи деталями социального свойства. Старуха повелевает в сане царицы: *Тапсырды шалға жұмыс, әмір етіп* (дословно: Поручила старику, демонстрируя власть) (115). Роль доместикации для усиления переводчиком пародирования автором оригинала семейных отношений потребовала от Байтурсынова применения фразеоресурсов казахского языка ‒ идиом и пословиц. Например: *Сөз қатсаң, жыртылады жағаң* (дословно: Не сдержишь слова. т.е. не выполнишь требуемого, воротник будет порван, т.е. будешь наказан) (117). Или использование идиомы: *Көз салды жан-жағына мойнын бұрып* (дословно: Озирается, т.е. вертит шеей) (117). Так, переводчик вовлекает в сферу иронического повествования образ старика, что созвучно концепции оригинала.

В выборе Байтурсыновым доместикации значима роль морфологической структуры казахского языка и процессы словообразования, характерные для языка перевода. Примеры грамматического плана, в том числе редупликация как усиление эмоционального воздействия на читателя, способствуют созданию воздействия на читателя. Ирония в изображении героев привела к применению смеховой поэтики, например, употребления слов, структура которых основана на повторении корня. Например: ’*әп-әдемі‘ (приятная, хорошенькая)[[12]](#footnote-12), ‘салып-салып’ (ударив), ’дәлме-дәл‘ (точь-в-точь), ‘тұрып-тұрып’ (постояв, постояв), ’жырық-жырық‘ (поцарапанный), ‘аң-таң қалып’ (поразившись).*

В основе доместикации лежит и создание переводчиком психологической мотивировки поступков и поведения героя, близкой оригиналу. Для воздействия на адресата переводчик применяет лексику с экспрессивно окрашенным стилем при описании состояния героя: *азап* (мучение, страдания), ’*таңырқанып‘* (поразившись). Так переводчик усиливает сострадание читателя к старику, ставшему жертвой произвола старухи.

Самостоятельную группу пародирования, которая объясняет особенности использования доместикации, составляют приемы комической модальности и языковой игры. Так, пушкинским ’*дурачина*‘ и ‘*простофиля*’ найдены соответствия: *Ақымақ … алжыған, кеткен есің!* (дословно: бестолочь, сумасшедший (маразмирующий)) (113), *Миы ашыған, қу көк сақал!* (дословно: Скисшие мозги, сидая борода) (113), *адырағал* (дословно: Таращишь глаза), *миың ашып кеткен шіріп* (дословно: Мозги твои прокисли, сгнили) (114). Старуха использует для большей негации прием общественной репутации старика, используя кальку: *Қадірсіз мұжық деген ат халыққа* (дословно: Для народа лишенный уважения *мужик*). Эта калька является единственным случаем форенизации в рассматриваемом произведении, что свидетельствует не только о максимальной адаптации оригинала к сознанию казахского читателя, но и мастерстве Байтурсынова в достижении аутентичности перевода. Примеры: *Әдепсіз, ақылы жоқ, жарым* (дословно: Невоспитанная, глупая моя старуха) (115) и *Ақымақ, әдебі жоқ, алжыған құл* (дословно: Бестолковый, невоспитанный, сошедший с ума слуга) (116) ‒ отражают акже интересные способы адаптации русской сказки к восприятию казаха посредством распространенных в обиходе вульгаризмов. В комической модальности перевода можно выделить и зрелищную символику психологического свойства: *Кемпірі шалға көзін бажырайтты* (дословно: Старуха вытаращила глаза) (113). Такой пародирование отсутствует в оригинале, но оправдано найденным переводчиком решением. Оно связано с мировоззренческой природой смеха, характерной для русской народной сказки, а также обусловлено мениппейной природой сказки Пушкина.

Для комической модальности перевода типичны такие приемы языковой игры, когда пародирование строится на использовании формул семейного этикета. Обозначение старухи просторечным ‘*қатыны’* передает не только встречающееся в обиходе грубое и лексически эквивалентное *баба*. В казахском обычном институте семьи это обозначение социальной роли и знак принадлежности семье (его жена). Переводчик использовал и такую семейную категорию: ’*жарың‘* (твоя жена), где флексия содержит не только значение принадлежности, но и аллюзию на безволие старика и принятое в пантеоне семейных ценностей распределение ролей.

Игру вульгаризмами, направленными на передачу склочного и сварливого нрава старухи, представляют примеры перевода Байтурсыновым пушкинского ’*вздурилась*‘. ’Вздурилась‘ ‒ переход границы разумного ‒ привело в переводе к созданию отклонения поведения старухи от общепринятых норм: *Кемпірдің мұң-мүддесін* (дословно: печаль, желания, намерения)(114)*.* Автор акцентирует внимание читателя на осознании стариком избыточности требований старухи, чувстве вины героя за несоразмерность притязаний старухи, что привело переводчика к выбору способа оправдания стариком его жены: *Таянды жындануға кемпір жетіп* (дословно: Старуха дошла до предела безумия) (115)*.*

Для стилистического решения доместикации характерна такие приемы создания комической модальности, как синтаксические и стилистические фигуры. Например, пародирование старухи при помощи риторического вопроса: *Қатыны, қайтып келсе, болған ханым, // Қасына шал қалайша жолар енді?!* (дословно: Вернулся, а баба его стала барыней. // Как же теперь старик приблизится к ней?) (114) ‒ усиливает дистанцию между супругами и подчеркивает бесправие старика. Риторизация стиля является в переводе Байтурсынова доминирующим способом достижения аутентичности.

Приемы языковой игры как основного источника пародирования привлекают внимание к использованию Байтурсыновым повтора при описании дворца и усиления с помощью лексемы с обобщенным значением. Например: при помощи лексической единицы ’*бәрі*‘ (все) переводчик создает гиперболический образ изобилия. Акцентирование признаков материализованного богатства воспроизводит пародийный стиль оригинала: *Бәрі мол, бәрі байлық, бәрі ірі* (дословно: Всего вдоволь, все богато, все крупное) (114). Объектом пародирования становится описание позы старухи: *Паңсынып сыртқы есікте тұр кемпірі (*дословно: В позе защитника, охранителя) (115)*.* Это не просто формула состояния: деепричастие передает обусловленность высокомерия и спеси старухи ее новым социальным статусом. Ирония передана и в оппозиции социального прошлого и настоящего: *Бұрынғы мұжықтығы естен кетіп* (дословно: Забыла крестьянское прошлое) (115). Дополняет иронические коннотации реплика рыбки, комментирующей желания старухи стать царицей, и снисхождение к просьбе старика: *Жүргізіп жұртқа әмірін мейілінше, // Айбынды болар патша жарың»* (дословно: Пусть показывает власть людям, // Будет старуха твоя царицей) (116).

Доместикация построена в переводе Байтурсынова и на поиске лексических соответствий. Например, распространенное в казахском обиходе понятие ‘*шабарман’* (посыльный) становится ритуальным пародийным обозначением статуса рыбки.

В поиске соответствий для создания литературной игры важно использование бытовой лексики. При этом символика жеста, понятная казаху, становится приемом психологизации персонажа и создания языковой и литературной игры. Например: ’сапырып‘ – ритмичное движение, когда при помощи половника убавляют кислотность кумыса (кобыльего молока) или остужают горячий бульон. Интересно, что глагол создает визуальный образ при помощи ритма движений. Применение этикетных формул казахского обихода, например, обращений ақсақал, тақсыр (повелитель), қарт (уважительное обозначение преклонного возраста) также создает пародийный дискурс мнимого преклонения перед саном вышестоящего.

Интересны примеры использованного Байтурсыновым остранения. Анализ примеров остранения в переводе рассматриваемой сказки позволяет охарактеризовать их как факты проявления и влияния национальной концептосферы, а по функции отнести к разновидности доместикации, позволяющий выявить и описать новаторство переводчика. В пользу приведенного тезиса свидетельствует функция ритуальных фраз речевого этикета, обладающих прозрачной семантической и коммуникативной направленностью: Балыққа айт менен көп-көп сәлем! (дословно: Передай рыбке от меня большой привет) (117).

В основе остранения лежит прием активизации воображения и сознания адресата перевода. Например, указание на возраст старика и его физическую немощь вызывают ассоциацию с уважением и почитанием в казахской народной культуре. Немощь передается при помощи тропа әлі жоқ сөз қайырар (дословно: Нет сил – сил для возражения) (117). Однако избиение старика становится перевертышем ценностных народных представлений. Инструментами воздействия автора на читателя становятся риторический вопрос: Ағына сақалының кім қарайды? (Кто же уважит его седины) (116), описание грубого обращения с ним и динамика глагольных форм: Желкелеп, сүйреп, жұлқып жұлмалайды (дословно: Вытолкали взашей, волоча по полу, дергая и толкая) (116). В эпизоде: Шалды айдап алып келді дірдектетіп (дословно: Притащили трясущегося, дрожащего старика) (117) – событие достигает кульминации. Выворачивание ценностных начал подчеркнуто травестированием, путем использования коллективной реплики: Жұрт күліп: Шал екенсің, ‒ деді, ‒ жарым, / Ақылың кем болған соң, кімге обалың? (Дословно: Дорогой, если недостаточно ума, то кто виноват? Эквивалент: «На зеркало неча пенять») (116). Риторизация народной мудрости, обращенная к старику, содержит аллюзию на нарушение норм, формируя сострадание к старику за счет несобственно-прямой речи.

В числе примеров остранения можно назвать и другие формулы казахской риторической культуры. Например, среди успокоение рыбкой старика: ‘қайғырма’ (дословно: не печалься). Выражение не обладает аксиологической окраской оригинала и выдержано в границах формул утешения, характерных для казахской культуры. Риторическая стратегия переводчика, которая отражает нормы выработанного казахским народом речевого этикета, наблюдается и в такой формуле успокоения (утешения) в ситуациях выражения соболезнования, как ’сабыр ет‘. Она закреплена в похоронно-поминальной обрядовой практике казахского народа.

Остранение достигается и применением формул, актуализирующих на бессознательном уровне следующие ценностные представления казахского народа. Например: Күн көрген бишаралар / Болмапты төрт түліктен ырымға мал (дословно: Не знавшие жизни бедолаги, / Не имея домашнего скота) (112) ‒ оперирует понятием төрт түлік. Оно обозначает четыре вида почитаемых кочевым народом домашних животных, у каждого из которых есть свой покровитель. В-третьих, это назидательная составляющая в виде формул мудрости. Бұрынғы айтпап па еді мақалдарын? (дословно: Разве не учит нас старина) (116) – риторический вопрос, отражающий дидактизм как этиологическую установку на слушателя. Она типична для казахского менталитета, фольклора и системы повествования в эпосе.

Остранение ‒ как утрата аксиологии оригинала ‒ выражается в переводе описанием желания старухи стать царицей. Это состояние неудовлетворенности показано переводчиком с помощью сниженного употребления слова ‘жан’ (душа): Жеткен жоқ жаным әлі ырзалыққа. // Ақсүйек дәрежесін азсынамын, // Патша етсін мені дереу бір халыққа! (дословно: Не удовлетворена душа старухи по-прежнему/Мало ей быть белой костью, // Хочет стать царицей у народа) (115).

Близость перевода оригиналу достигается выработанными переводчиком техниками манипуляции. И здесь роль остранения обусловлена использованием Байтурсыновым метафизических категорий. Например, манипуляция старика при обращениях к рыбке: Өлдім әбден тынышым кетіп (дословно: Покоя лишился окончательно, пришла моя смерть), Барады сүйегімнен сөккені өтіп (дословно: До костей пробирает ее брань) (114).Среди техник манипуляции следует выделить и ироничное авторское: Сақтасын долы қатын перісінен! (дословно: Упаси Господь и сохрани от сварливой старухи!) (113).

Остранение влияет на трансформацию хронотопа оригинала. Например, финал перевода: Түсіріп таз кебіне бір-ақ күнде, // Қойыпты қу қақбасты Құдай ұрып (дословно: В один миг все стало как было // Проклял бог хитрую, ненавистную старуху!) (117) ‒ являет переводческую деривацию. У Пушкина нет морали в виде самостоятельного, структурно выделенного компонента. Назидательный философский смысл оригинала тяготеет к библейскому сюжету «голый человек на голый земле», но в пародийной коннотации. Поэтому к поэтике финала сказки Пушкина, характеризующей ее мениппейную природу, применимо понятие «обратной перспективы» (П. Бицилли). У Байтурсынов финал имеет значения фиксации сиюминутности, тщетности устремлений старухи. Вместе с тем психологическая сложность финала, когда переводчик «играет» коннотативными смыслами, совпадает в трактовке идеи с оригиналом: покорный воле жены, старик переживает со старухой возмездие свыше. Отсюда утрата номинально грубого значения идиомы ‘қу қақбас’ (дословно: бездетный, ненавистный, противный) по отношению к старухе.

Соотношение культуроориентированных стратегий в переводе А. Байтурсыновым «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Пушкина приведено в диаграмме (рисунок 7).

Рисунок 7 – Переводческие стратегии А. Байтурсынова

Итак, переводческая аутентичность перевода Байтурсынова достигается, главным образом, при помощи двух стратегий ‒ доместикации и *остранения.* Доминирование доместикации объясняется популяризацией сказки Пушкина, необходимостью разработки формульной поэтики сказки, адаптированной к казахскому слушателю. Как показывает анализ, синтагматическая фабула перевода создается главным образом культурной решеткой и доместикацией, в то время как парадигматика сюжета обеспечивается *остранением*. Результаты проведенного анализа позволяют выделить в доместикации дополнения, обусловленные достижением аутентичности художественного перевода. Доместикация построена на пародировании, языковой и литературной игре как способах передачи пушкинской комической модальности и парадоксальности сказки. Доминирующую роль играет опора переводчика на фразеоресурсы родного языка. *Остранение* ‒ как разновидность доместикации ‒ отражает влияние национальной концептосферы на выражение авторского стиля.

Анализ перевода З. Кабдулова показывает использование культурной решетки, как и в других казахских переводах сказки, в границах формульной поэтики русской и казахской народной сказки. Это такие приемы формульной поэтики и применение культурной решетки, как цифровая символика, приобретающая сакральный характер (трижды старик закидывает невод). Это фабульные изменения в описании моря, предвещающие изменения в развитии действия. При этом следует обратить внимание на применение переводчиком в двух случаях скобок, принимающих характер уточнений. Например: *Жатыр теңіз жай дем алып[[13]](#footnote-13)* (дословно: Море отдыхает) (6). – *Толып жатыр жағаны ура* (дословно: Поднимается поверхность моря) (7). – (*Жатыр теңіз буырқанып*) (дословно: Лежит море сгорбившись) (9). – (*Түнеріпті көк теңіз де*) (дословно: Потемнело синее море) (14). – *Қара дауыл теңіз беті* (дословно: Вздыблена поверхность моря черным ветром) (17). Скобки, отграничивающие реплики переводчика, воспроизводят синтаксические формы вторжения автора, создают психологическую напряженность и подготавливают читателя к кардинальному повороту событий.

Влиянием культурной решетки можно объяснить примеры дословных переводов некоторых фрагментов оригинала. Так, восклицание старика: *Белены что ли объелась* (342), риторизированное в значении допущенного старухой предела, привело переводчика к употреблению образа «мендуана» (белена). Или: *жат шанаға* (дословно: Ложись в сани). К примерам дословного вопроизведения авторской позиции и отношения к герою можно назвать оценку поведения старика им самим ‒ ’*батпадым’*  (не посмел). Аксиологическая окраска в поведении героя характеризует чувство вины старика перед рыбкой. Система оценок старика старухой: ’*ақымақ‘* (бестолочь), ‘*кеше’* (невежа), ‘*ашық ауыз’* (простофиля) и народом: *Топас, алжыған шал* (дословно: Глупый, сошедший с ума старик) (16) ‒ фактически является дословной передачей ’*дурачины‘* и ‘*простофили’*. При этом в поведении старухи и ее речеповедении акцентировано усиление степени сравнения (*пуще прежнего*). Пародирование достигается применением синтаксической фигуры, например, введением авторской ремарки в скобках.

Элементом формульной поэтики сказки при создании образов героев является повтор. В переводе Кабдулова это повторы в речи трех героев, приобретающие характер устойчивых формул. В речи старика это формула обращения к рыбке ’*балық тақсыр‘* (дословно: Повелительница-рыбка)*,* выражения просьбы *‘кешіре гөр, балық тақсыр’* (дословно: Прости, повелительница-рыбка)*.* В речи старухи повтор: *Тәжім ест балығыңа* (дословно: Поклонись своей рыбке) (17) ‒ фактически является требованием и скрытым приказом, учитывая отношение старухи к старику.

Повтором в речи рыбки является обращение к старику ’*қартым‘*: не просто почтительное, пиететное отношение к возрасту. Флексия содержит знак близости (мой старче). С другой стороны, напутствие, с которым рыбка отправляет старика к старухе: *Қайғырма қур* (дословно: Не тужи напрасно) и *көп күйінбе* (дословно: Не переживай сильно) ‒ обладает не просто значением утешения. Рыбка внушает старику смысл тщетности переживаний, суетности испытываемых им страха и вины.

Два случая кальки ‒ как применение переводчиком форенизации ‒ не определяют характера переводческой аутентичности. Сохранение Кабдуловым калек ’*терем*‘ и ‘*баяр*’[[14]](#footnote-14) обусловлено отсутствием реалий в казахской действительности и лексических соответствий. Приемом форенизации являются также примечания автора. Указанные в сносках значения слов являют использование переводчиком языковых единиц, понятных читателю, что также обусловлено адаптацией к восприятию адресата перевода. Так, значение ’*терема*‘ поясняется как образ высокого дома с множеством окон, похожего на минарет. Экзотизмом для русского языка в случае обратного перевода является обычное для читателя слово ‘*минарет*’. Это купольный верх мечети. Значение слова перекликается со словарными пометами при объяснении значения слова ’*баяр*‘. В сносках при пояснении значения использовано ‘*нукеры при визире’*. Симптоматично, что для передачи полноты значения автором перевода использованы знакомые по сказке понятия.

Для перевода Кабдулова характерно доминирование доместикации. В смеховой реплике народа в переводе появляется *’шоқ-шоқ!‘*. Это звукоподражательное и звательное междометие, при помощи которого погоняют лошадь в казахском языке. Использование междометия потребовалось для усиления воздействия автора на читателя. Погонять старого человека, наделяя оскорбительным ярлыком, означает опосредованным образом передать нарушение границ уважения. Здесь уже вступает в свои права доместикация.

Можно привести и примеры обозначения простолюдина в устах старика и старухи. Если старуха пренебрегает статусом *жай әйел* (дословно: простой, обычной в социальном смысле женщины), то старик говорит: *қарапайым.* Это нейтральное обозначение небогатого простого человека. Так происходит семантическая трансформация, являющая по существу употребление одних и тех же слов в противоположных на самом деле значениях. Если сравнить с поклоном героя в его жестовом значении: *Шал да оған тағзым етті* (дословно: И старик тоже поклонился ей) (18) ‒ это знак почтения старика к рыбке, иллюстрирующий согласованность их отношений.

Доместикация облекается Кабдуловым в разные формы языковой игры, характеризующие поведенческие реакции героев. Во-первых, это ритулизованные формулы речевой культуры. Например, ‘*қарт’* (старик) как форма почтительного обозначения старости сопровождается лексемой ’*кәрі‘* (старый).Это оппонирующее уничижительным оценкам старика старухой литературное амплуа, маска. Рыбка называет старика: ‘*қарт’,* ‘*қартым’,* выражая во втором случае не только близость, но и сострадание, сочувствие к герою. Во-вторых, это идиомы, выработанные укладом и бытом казахов, объясняющие присутствие разговорной лексики. Они характеризуют приемы юмористического воздействия, демонстрируют диапазон стилистических решений переводчика. К ним можно отнести примеры: *Патша саған ойншық па* (дословно: Быть царицей тебе игрушка что ли?) (13). Простодушие и наивность старика переводчик воспроизводит одним словом *’қатты‘* (застыл), передавая эффективность ответа рыбки. Эти идиомы уравновешиваются выражениями аксиологического плана. Как правило, это ритуальное пожелание, выработанное устной культурой казахского народа. Например: *Жақсылыққа кенеле бер* (дословно: Да сопутствует тебе удача) (14).

Просторечный стиль перевода стирается в устойчивости идиом: *жолың болсын* (счастливого пути)‒ слова старика, с которыми он отпускает в море рыбку, *урсып-сөкті* (скандалит ‒ словами бьет) ‒ так старик передает унижения от донимающей его старухи. Разговорная лексика применяется ‒ это прием психологического воздействия автора перевода на адресата ‒ в описании потрясения старика: *’тіл қатты*‘ (онемел), ‘*шал болды мең-зең’* (головная боль, обессилел). Разговорная лексика с ее экспрессией характеризует оценки стариком старухи: *’долы қатын*‘ (сварливая, злая, истеричная), ‘*мүлде естен таңды, іссіз’* (совсем сошла с ума, безмозглая). Так старик выражает чувство вины и мольбу, направленную на ожидаемый результат. И в этом смысле здесь можно усмотреть манипулирование стариком рыбки, с описанием своей бедственной ситуации. Поведение старухи, вербальное и невербальное, также характеризуется разговорными элементами речи. Например, удар по голове старика: *’қақ шекеден*‘ (прямо в темя). Описание действий и жестов насилия ‒ как нарушение табуированных границ обращения ‒ также передается при помощи экспрессивно окрашенной лексики: *Желкесінен сүйреп шалды* (дословно: Старика поволокли за шею) (16), *Шауып тастай жаздап қалды* (дословно: Старика чуть не зарубили) (16). В передаче императива старухи, не терпящией возражений, применена метонимия ‘*қулақ тіксін’* (дословно: Пусть шьет ухо, пусть слушает, навострит слух), грубая форма повелевания, мотивации к действию: *Айттым болды, кет* (дословно: Все, я сказала, пошел вон) (13).

Приемом доместикации является и словообразование при помощи редупликации. Например, *’жап-жаңа астау*‘ (новое-преновое корыто). Или упомянутое выше звукоподражательное и звательное одновременно ‘*шоқ-шоқ*’. Так же, как *опыр-топыр* в финале (см. ниже). Примером доместикации является и поиск соответствий в казахском языке отсутствующим реалиям. Например: *бекзат әйел* – перевод столбовой дворянки, *шабарман* ‒ посыльный.

*Остранение* также получает место в стратегии перевода Кабдулова. Малочисленность примеров показательна для трактовки данной стратегии как расширенного вида доместикации. Приведем следуюшие примеры в подтверждение. Старик, пораженный умением золотой рыбки говорить, называет ее ‘*бейне адам’* (оратор). Для риторической казахской традиции с обособлением устного поэтического слова такая оценка становится формульным обозначением восхищения. Это своего рода олицетворение стариком одухотворенной натуры рыбки. Так передается увиденное и пережитое героем чудо, волшебство. Апелляция к упомянутой ранее концепции коммуникативных контекстов (В.Мыркин) выделяет здесь роль параязыкового контекста как ориентации на бессознательное казаха.

К примеру *остранения* можно отнести два разных осмысления образа землянки ‒ в начале и финале сказки. В завязке сказки внимание читателя приковано к жилищу в его ветхости и необустроенности (*жер үйшік* ‒ будка). Здесь важен факт констатации, обусловленный ролью завязки как предварения сюжета. В финале дополнение от автора ‘*опыр-топыр’* создает новое значение, что является обычно признаком парадокса. Редупликация ‒ как грамматический показатель новой семантики ‒ катастрофы, крушения, кризиса ‒ делает землянку символом возвращения героев к исходной точке отсчета, нивелируя смысл полученных ими воможностей. Новое значение получает существительное ’босаға‘ (косяк двери). Если в завязке это порог, граница между землянкой и внешним миром, то в финале ‘босаға’– символ дома в его принадлежности. Так, возвращение старухи к исходной точке приобретает, с одной стороны, полноту смысла сказки с феноменом разбитого корыта. С другой стороны, являет парадоксальность сказки, двойственность результатов в виде двойственности ожиданий. Финал сказки не только символ крушения желаний и ожиданий старухи, но и парадокс человеческой природы.

Сложнее проступают следы остранения в ироническом дискурсивном описании покорности старика при изъявлении старухой последнего желания. С одной стороны, старик не посмел: батпады. Но, с другой стороны, ироническая детерминация, апеллирующая к народным представлениям о достойном поведении мужчины со сварливой женщиной: Тіл қатарға жоқ қой еркі (дословно: Мужчина не должен соперничать в споре (с женщиной). Еще более сложный случай остранения ‒ это передача образов речи при помощи молчания и звука. Так, безмолвие рыбки ‒ как невербализованная форма отказа ‒ передано при помощи фразеоресурсов казахского языка: ’тіл қатапстан‘ (не вымолвила слова). Звук плеснувшей хвостом рыбки: ‘шолп етті’ ‒ уподоблен звуку позвякивающих серебряных нагрудных украшений девушки. Воспетые в казахской поэзии украшения воспринимаются атрибутами женской красоты. Так переводчик смягчает отказ рыбки.

Результаты анализа примененных Кабдуловым стратегий приведены в диаграмме (рисунок 8).

Рисунок 8 – Переводческие стратегии З. Кабдулова

Итак, преобладающим типом переводческой стратегии З. Кабдулова является доместикация. Она объясняется популяризацией творчества Пушкина, на фоне запрета переводов репрессированных писателей (А. Байтурсынова). Это был фактически первый в сознании широкого читателя перевод сказки Пушкина. Двойственность пародирования передана иным, чем в переводе Байтурсынова, способом. У Кабдулова объектом пародии ‒ не в сатирическом, а юмористическом ключе ‒ становится образ старика. Сказка в переводе Кабдулова имеет одного адресата, нивелированного по возрастному признаку. Это связано с воспроизведением преимущественно фабулы сказки. Парадигматический характер сюжета обнаруживается при внимательном исследовательском прочтении, однако скрыт за автоматическим восприятием читателем смыслов, апеллирующих к его бессознательному.

В переводе А. Асылбека также, как и в двух рассмотренных выше переводах, культурная решетка формируется примерами дословного перевода. Это идиома «Жегенсің бе меңдуана?»[[15]](#footnote-15) (дословно: Белены что ли объелась?) (271) и пословица «Өз арбаңа мінбеймісің?» (дословно: Сел бы ты в свою телегу. Эквивалент: Не в свои сани не садись) (272). Культурная решетка определяет и применение слов в прямом значении. Например, описание ветхой землянки: Тұрып жатты лашықта олар (дословно: Жили они в лачуге) (267) – как сарая. Или описание жизни и быта героев: Солғын өмір сүріп жатты (дословно: Жили обычной, ничем не приметной жизнью). Стариком действия старухи классифицируются в поле корреляции: Кемпір мені жазалады, // Саған бар деп мазалады (Старуха меня наказала, // Требовала, чтобы я пошел к тебе) (268). Здесь глаголы ’жазалады‘ и ‘мазалады’ в прямом смысле означают: ’наказала‘ и ‘беспокоит’ (требует). Если вспомнить термин Ю. Тынянова «теснота стихового ряда», то синонимичной парой эти два глагола делает подневольное положение старика.

Прогнозируемым представляется и обращение переводчика к формульной поэтике сказки. Прежде всего, это система повторов, обусловившая применение сакральной цифровой символики (герой трижды, как в оригинале, закинул невод). Переводчик внимателен к фабульной синтагме в описании моря, заданной автором оригинала. Однако в переводе Асылбека структура символики задается восприятием, сформированным мифопоэтикой. С одной стороны, перемены в описании моря даны в восприятии старика. С другой, переводчик прибегает к обобщению пейзажного локуса: это и море, это и обобщенная картина пространства. В смене картин пейзажного сюжета можно отметить такие индикаторы восприятия: Көк толқынды қайта көрді (дословно: Вновь увидел голубые волны) (268), описание: Теңіз тулап, толқындады (дословно: Море бьется, движутся волны) (269). Они содержат описание дрожащего моря, с рябью волн на поверхности. Теңіз толқып, тулап жатты (дословно: Море пошло волнами, бьется) (270) ‒ здесь наблюдается повтор образа состояния при помощи лексемы ’тулап‘, означающей дрожь, колебание. Использование синонима ’толқып‘ (колеблясь) усиливает акцент на зрелищной символике, формируемой колебанием волн. Сравним использование этой же метафоры для описания состояния старика: Шал жүрегі тулап қатты (дословно: Учащенное биение сердца старика) (270). Однообразие, определенная гомогенность описания заключается в синтаксических повторах. Так, описание: Көк толқынды қайта көрді (дословно: Вновь увидел голубые волны) (271) ‒ встречается в тексте дважды. Повтором воспринимается обращение переводчика к выразительной сакральности цвета ’*көк‘* у казахов. В цветописи казахов три цвета: белый, голубой и зеленый ‒ обладают символическим значением. Голубой и зеленый цвета обозначаются одним словом ‒ *көк*. Голубой ‒ цвет Тенгри, неба и высшей правды, истины. Зеленый символизирует продолжение жизни и в семиотическом плане ‒ продолжение рода человеческого. Семантическим ядром описания: *Көк түтек боп кетті далаң* (дословно: Степь покрылась сизым дымом) (273) ‒ является ‘*түтек’,* которое означает буран. Визуальный образ голубого бурана, в которое превратилось море, характеризует пик, кульминацию напряжения действия. Характер фабульной синтагмы принимает на себя и поведение персонажа: *Кемпір шатақ шаққа жетті* (дословно: Еле вытерпела сварливая старуха) (с. 270). Роль фабульной синтагмы принимают на себя и повторы старухи, способствующие движению хронотопа и цикличности пути старика: *Сен қайтадан балыққа бар, // Жеткіз маған анық хабар* (дословно: Ты опять иди к рыбке, мне принеси ясный ответ) (272).

Доместикация являет трансформацию аксиологии оригинала в направлении адаптации к аксиологической системе казахского народа. В этом отношении интересны повторы в речевом поведении рыбки, которые создают коммуникативное поле в пространстве двух формул. Одна ритуализована и носит подчеркнуто аксиологический характер: *Қайта бергін, Аллаға алғыс айта бергін* (дословно: Возвращение – благодарение Богу) (268). Эта формула содержит прием построения диалога со стариком. Апелляция переводчика к аксиологическим концептам *Бог* и *благодарение* в значении *’божественная милость*‘ демонстрирует приходы старика как акты воли свыше, обязывающие рыбку к исполнению желаний. При этом коммуникация со стороны рыбки предполагает и «обратную связь»: *Көңілдерің тасып-толар (*дословно: Наверно, будете довольны*)* (269).Вторая формула рыбки: *Қорынбаймын, // Не тілек бар – орындаймын* (дословно: Не унижусь, какие есть желания ‒ исполню) (271). Коммуникативный контекст перевода определяется речью рыбки, с использованием покорности и готовности к выполнению обещания. Этот ритуализованный жест выражен в коннотации подчинения: *Қорынбаймын, Не тлек бар – орындаймын?* (дословно: Не унижусь // Какое есть желание? Исполню). Интересным является найденный переводчиком прием. Единственный раз, в последний визит старика рыбка обращается к нему ’*шалым‘* (мой старик).Агглютинативная структура языка передает знак принадлежности: *мой старик*. Здесь присутствует момент сострадания рыбки.

Доместикация проявляется и в подборе лексических единиц соответствия. Это оценка старика народом в сцене изгнания из царского дворца: *‘ақымақ’* (бестолочь) (люди смеются над стариком). *Ашық ауыз* (простофиля), *ақылы жоқ сен бір қарға* (бестолковый, ворона) продолжают ряд идентичных оценок старика старухой в других переводах. Редупликацию – как процесс словообразования с использованием грамматических категорий отражают примеры: *шалқып-толқып* в описании позы старухи (сидит развалясь).

Для Асылбека характерно внимание к деталям в портрете. Они обнаруживают влияние этических представлений народа и казахской фольклорной поэтики. Например, страх старика, который вызывает выражение лица старухи, передано при помощи прямой оценки: *Келбетінен шал тұр қорқып* (дословно: Старик стоит, напуган выражением ее лица) (269). В качестве дополнения от автора можно привести отсутствующую в оригинале неспешность старика, обретающего уверенность: *Шал асықпай* *келді бірден* (дословно: Старик сразу пришел, не торопясь) (268). Идиоречевое поведение старухи, по сравнению с переводом Байтурсынова, обладает большей сдержанностью: *Қатты ұрысты кемпір тағы* (дословно: Опять старуха сильно забранилась) (268), *Ақымақсың сен бір тағы* (дословно: Бестолочь ты) (268). Вместе с тем деталь в портрете старухи: *Ақырады қабақ түйіп* (дословно: Кричит, нахмурив (насупив) брови) (271) ‒ обеспечивает переводчику наибольшую аутентичность в передаче оригинала.

Дополнения от автора ‒ как элемент доместикации ‒ характеризуют речевую манипуляцию старика: *Әбден өлер болдым*, // *Қайта-қайта келер болдым. // Мені ұрсып безектейді* (дословно: Умираю, // Без конца прихожу, // Старуха бранится, исторгает вопли) (269). Она построена на замкнутости личного, субъективного свойства. При этом манипуляция приобретает и противоположную семантическую и стилистическую интонацию: *Төгіп бізге мейіріңді, // Көрсет ізгі пейіліңді* (дословно: Излей (одари) на нас доброту, покажи свой нрав (суть)) (269). Манипулирование стариком рыбки опирается на идиомы: ‘*Құлағың сал’* в значении ‘слушай’ в сочетании с *’Барлық елге мәлім болмақ*‘ (Станет посмешищем) (270) – это и лесть рыбке, и рациональность мышления героя. Речевая манипуляция старика включает в себя и трезвую, но возможную исключительно вне общения со старухой оценку: *Қысты кемпір құрып қалғыр* (дословно: Притесняет проклятая старуха) (271). Идиома ‘*құрып қалғыр’* (проклятая), насилие и агрессивное поведение старухи ’қысты‘ (прижала, требует) смягчаются в речи старика сознанием стыда: *Қатты ұялып келіп тұрмын* (дословно: Сильно смущен) и метафорой *’жан қиналып*‘ (стеснена душа). В таком же аксиологическом ключе приведена форма участия рыбки, ее сочувствия старику: *Қысылып тұр жаның неге?* (дословно: Чем обеспокоена твоя душа?) (273).

Доместикация, используемая переводчиком, приводит к риторизации, характеризующейся рядом модификаций и стилистических решений. След аксиологических концептов прослеживается в ритуальном напутствии: *Құдай жақтап, жігерлі бол* (с Богом) (267), оценке состояния ‘*шыдамадым*’ (не стерпел в значении ‘пожалел’). Риторизация обнаруживает себя синтаксически: *Босқа қинап керегі не?* (Зачем себя напрасно, тщетно утруждать) (268). Метафорически оцененное понятие долга рыбки перед стариком передано так: *Өтем алмай* (дословно: Не взял в компенсацию) (268). Также метафорически выражает переводчик вопрос рыбки старику, как прием предварения просьбы героя: *Келді енді не тілегің?* (Дословно: Какое желание тебя привело в этот раз?) (268). Смирение и кротость старика также переданы при помощи метафоры. В финале сказки герой не смеет обижаться на рыбку: *Балыққа айып таға алмады* (дословно: Не может требовать от рыбки) (273). Детерминация дальнейшего действия привела к переводу: *Әрең жетіп келді үйіне* (дословно: Еле добрался до дома) (273).

Ирония автора заключена в риторическом восклицании, когда старика отправили на скотный двор: *Бұдан артық бақ қона ма?* (дословно: Разве может быть больше счастья такого?) (270). Хронотоп реконструируется при помощи идиомы: *Күңдері жүр шарап құйып* (дословно: Рабы ходят и разливают вино) (272). Не смеющий возразить старик: Кемпірге шал бата алмады (дословно: Старик не решается сказать) (272). Старик передает рыбке слова старухи: *Көп қинамай мына мені* (дословно: Не утруждай меня) (268): переадресация речи старухи отражает ее очевидную и безусловную власть.

*Остранение* в переводе Асылбека создается звукосимволизмом казахского языка. В описании корыта: *’Сыңғыраған күйде тұрар*‘ (будет звенеть) ‒ звук ассоциируется со звоном серебра. И здесь можно усмотреть скрытую иронию, которая отражает отношение рыбки к старухе. Так, опосредованно являет себя мотив соперничества.

*Остранение* создается и структурой финала. Парадигматичность сюжета организована тремя образами: ‘*лашық*’ (землянка), ’*астау*‘ (корыто), ‘*кемпір*’ (старуха). Сюжетное разрешение сказки и философский смысл исчерпываются формулой, констатирующей авторскую сентенцию: *Айтатұғын сөз қалмаста* (дословно: Нет смысла что-то добавить).

Результаты использования культуроориентированных стратегий Асылбеком отражены в диаграмме (рисунок 9).

Рисунок 9 – Переводческие стратегии А. Асылбека

Таким образом, для перевода Асылбека характерно преобладание доместикации. Форенизация полностью отсутствует, что объясняется хорошей известностью ‒ в читательском смысле ‒ сказки Пушкина в казахской массовой среде. Однако, как и в других переводах сказки Пушкина, смеховая поэтика сосредоточена вокруг образа старухи, ее сварливого нрава. Этиологическая и нравоописательная природа сказки, как и казахского фольклора в целом, оказала влияние на утрату двойственной, парадоксальной природы сказки русского писателя. Синтез драматического и комического оказался на периферии переводческого внимания, обусловлен этическими представлениями и дидактическими установками жанра. Отличием перевода Асылбека является внимание к портрету героя, его речи.

Итоги сравнительного анализа трех казахских переводов «Сказки о рыбаке и рыбке» отражены в гистограмме (рисунок 10).

Рисунок 10 – Переводческие стратегии «Сказки о рыбаке и рыбке» на казахском языке

Таким образом, выявление стратегий перевода и исследование аутентичности казахских переводов сказки Пушкина построено на анализе парадоксальной природы и смеховой поэтики, с одной стороны, и соотношении фабульной синтагмы и парадигматического сюжета, с другой. Анализ архетипов, аксиологических концептов способствовал установлению отступлений Пушкина от сказочного канона. Парадигматизм сюжета в переводе рассмотрен как результат применения *остранения* и влияния национальной концептосферы, активизирующей бессознательное читателя. Обусловленные таким представлением критерии аутентичности художественного перевода объясняют специфику переводческих дериваций.

Анализ переводческих стратегий показал роль культурной решетки и ее обусловленность формульной поэтикой сказки. Преобладание доместикации обосновано популяризацией сказки Пушкина в казахской культурной среде. Применение форенизации объясняется отсутствием реалий и соответствующих лексических единиц в казахском языке. По мере расширения сферы художественного перевода русской литературы в советское время наблюдается отказ от форенизации. Обращение к доместикации и форенизации отражает следование фабульной синтагме оригинала.

Анализ *остранения* показал его количественную немногочисленность, позволил обосновать его сущность как расширенного вида доместикации. Обоснована связь парадигматического сюжета и *остранения* в переводе. Влияние национальной концептосферы на выбор переводчиком *остранения* показан с позиций мифопоэтических представлений казахского народа, этических понятий и риторической национальной традиции, активизируемых на бессознательном уровне читателя перевода. Сопоставление казахских переводов сказок Пушкина показало особое место переводов Байтурсынова, в равной степени сочетавшего культуроориентированные стратегии. Переводчик приблизился в большей степени к парадоксальной природе сказки Пушкина посредством корреляции фабульной синтагмы и парадигматического сюжета. Предпринятый подход способствует расширению представлений об аутентичности художественного перевода с позиций парадоксальной и мениппейной природы сказки Пушкина, двойственности смеховой поэтики, адресованности ребенку и взрослому, а также способов передачи аксиологических концептов. Результаты анализа позволяют судить в целом о переводческой дисперсии, создающей картину эффективной адаптации текста *другой* культуры к восприятию читателя-казаха.

Анализ литературной специфики переводов сказки Пушкина способствовал установлению направленности культурориентированных стратегий на передачу пушкинской парадоксальности и жанровых признаков мениппеи. В качестве таких признаков литературной специфики переводной сказки выступили: структура парадокса, соотношение синтагматической фабулы и парадигматического сюжета, образование нового значения, что проходит по пути парадоксального разрушения ожидаемых реакций читателя. Соответственно, близость перевода к оригиналу заключается в сюжетной и образной парадоксальности. Особую роль в образной парадоксальности играют звуковая и зрелищная символика, фразеоресурсы казахского языка и структура образности, восходящая к мифо-фольклорной поэтике. Различия стилистических решений и влияние национальной концептосферы на решения переводчиков обусловлены доместикацией и *остранением* как стратегий адаптации *другой* культуры к сознанию адресата перевода.

**3.2 «Сказка о золотом петушке» А. Пушкина в переводах А. Байтурсынова и С. Жиенбаева. Аутентичность художественного перевода как источник литературной специфики переводной сказки**

Обобщение признаков литературной специфики переводной сказки потребовало анализа казахских переводов «Сказки о золотом петушке» (1834) А. Пушкина. Эту сказку перевели А. Байтурсынов (1911) и С. Жиенбаев (1975).

В настоящем подразделе предпринято решение задач: 1) анализ перевода «Сказки о золотом петушке» А. Пушкина А. Байтурсыновым в аспекте культуроориентированных стратегий; 2) сопоставление двух переводов сказок Пушкина Байтурсыновым для описания переводческого метода; 3) исследование переводческой стратегии С. Жиенбаева на материале перевода «Сказки о золотом петушке»; 3) изучение связи сюжета и структуры конфликта как соотношения синтагматической фабулы и парадигматического сюжета в переводах Байтурсынова и Жиенбаева; 4) рассмотрение способов воспроизведения смехового и драматического как индикаторов парадоксальной природы сказки Пушкина в переводах двух писателей.

Для фабульного построения сказки также, как при переводе «Сказки о рыбаке и рыбке», Байтурсынов прибегает к культурной решетке. Типичная для русской сказки формула завязки: «… *в тридевятом царстве, // В тридесятом государстве*» ‒ принимает у казахского переводчика характер стилизованного сказочного зачина: «*Беріде емес, әріде / Пәлен жұрттың жерінде*»[[16]](#footnote-16) (Когда-то давно / В некотором царстве) (117). Выработанная переводчиком модель зачина имитирует формульную поэтику народной сказки как в синтаксическом, так и стилистическом планах: «*Ханға тұрып сөйлейді, // Сөйлегенде бүй дейді*» (Царь изрекает, а, когда изрекает, то говорит следующее) (118). Сходство культурной решетки оригинала и перевода состоит в прямом соответствии завязки: *Но лишь чуть со стороны/Ожидать тебе войны, // Иль набега силы бранной, // Иль другой беды незваной*)[[17]](#footnote-17) (359) и *Соғыс па я әлде не, // Болсын мейлі не бәле* (119).

Аутентичность художественного перевода обеспечивается Байтурсыновым путем дословной передачи сентенции, назидания. Казахское: *Істеу шабан, айту тез. // Ертегінің шыны аз, // Шыны аздың құны аз, // Жанап айтқан жай бір сөз* (Скоро сказка сказывается, // В сказке мало правды // У кого мало правды, у того дни сочтены, / Сказанное для развлечения слово) (125) ‒ практически идентично пушкинскому *Сказка ложь, да в ней намек! // Добрым молодцам урок* (363). При этом вкрапление авторской ремарки в переводе: *Қалды барша жұрт таңға* (Народ был потрясен) (124) ‒ отражает используемую Байтурсыновым в ряде случаев переводческую дисперсию. Однако это отклонение не меняет семантического контекста оригинала и представляет пример удачной передачи эмоционального фона описываемых событий. Если обратиться к мысли И. Жуковой, М. Лебелько и др. о том, что переводческая дисперсия подразумевает «закон меры отклонения перевода от оригинала на разных уровнях, базирующийся на универсальном законе языковой и межъязыковой синонимии» [227], то в данном и других аналогичных случаях перевода Байтурсынова это пример воспроизведения межъязыковой синонимии.

Популяризация сказки Пушкина и отсутствие переводческих прецедентов в этом плане, как и жанра литературной сказки в казахской культуре, обусловили особую роль доместикации как в переводческом опыте Байтурсынова, так и всех переводчиков сказки Пушкина. Убедиться в правомерности данного утверждения позволяют результаты проведенного в работе анализа.

Изучение доместикации в переводе «Сказки о золотом петушке» показывает как применение апробированных в переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» приемов, так и новых. Например, доместикация коснулась ономастического принципа. Имя царя в переводе стало ‘*Дадан*’. Вероятно, здесь сказалось влияние казахского сингармонизма. Интересен прием доместикации, когда пушкинский текст: *лихие гости с востока* ‒ обрел полноту смысла в двоякой значимости. С одной стороны, переводчик сохранил смысл топонимических координат. С другой, эти понятия обладают историко-культурными коннотациями для читателя оригинала. Так, в оригинале *восток* активизирует в сознании реципиента ассоциацию, касающуюся противостояния славян и половцев. Байтурсынов перевел *юг* и *восток* как *қырдан* (с *возвышенности, холма)* и *сырттан* (с внешних границ). Вместе с тем в переводе встречается пример воспроизведения исторического факта противостояния и религиозной оппозиции. Таков фрагмент: *Қырдан күтсе, жау суда, // Сырттан десе, құбыладан. // Жан-жағынан жау ұрды* (Ждут со стороны холма, а враг ‒ со стороны воды, ждут с внешних границ ‒ а они со стороны Киблы, со всех сторон обрушился враг) (118). Кибла является для исповедующего ислам человека знаком высокого значения. Это понятие символизирует направление с любой точки на земле в сторону священной Каабы в Мекке. В этом направлении мусульмане совершают обряд молитвы. Это направление семиотично как часть духовно-религиозного культа и ритуалов. Сравним: в другом месте казахского перевода *восток* осмыслен ‒ в соответствии с оригиналом ‒ как географическое и космологическое понятие и переведен дословно: *күншығысқа.*

Интересны примеры обращения переводчика к зрительному восприятию читателя, когда Байтурсынов «оживляет» воображение привычными картинами опознавательных и запоминающихся примет. Например: пушкинское: «*Ни побоища, ни стана, Ни надгробного кургана*» ‒ в передаче на казахский язык удивления и недоумения Дадона и его рати приобретает характер реакции, ощущаемой как шок от созерцания пустоты. Разное решение хронотопа: измерение в оригинале ожидаемыми знаками действительности после битвы и сражений при помощи реальных примет, а в переводе в качестве ожидаемой картины выступают образ муллы или надгробный памятник: *Ешбір белгі жолда жоқ / ‒ Мола да жоқ, көр де жоқ, // Салық салған жер де жоқ, // Соғыс та жоқ, қол да жоқ* (Нет никаких примет на дороге, / Ни муллы. // Ни могилы (надгробия), // Ни обложенных податью земель, / Ни войны, ни рати) (121) ‒ позволяет судить о подвижности границ между культурной решеткой и доместикацией в переводе или совмещении двух стратегий Байтурсыновм. В любом случае литературная игра в оригинале и переводе построена на картине мира, в которой мироздание и мировоззренческое стали источниками драматической модальности, причем со знаками религиозно-духовного содержания. Образ надгробия вводит тему смерти, причем достойной отпевания и почитания. Аллюзия на сакральность смерти делает контраст с последующим поведением Дадона и развитием сюжета ярким жанровым признаком пушкинской сюжетной парадоксальности и мениппейного признака. В переводе парадоксальность также заключена в границы фабульно-сюжетного разрешения драматических и комических коллизий. Таким образом, доместикация «участвует» в переводе как принцип построения картины мироздания, запуская в сознании адресата перевода культурологические коннотации.

Интересно наблюдать сложную природу образности в переводе Байтурсынова, апеллирующего при создании картины мира как парадоксального явления, совмещающей в себе предметы быта (*дорба* вместо слова «мешок», *арба* вместо «колесницы»), для создания реалистического антуража и мифологические представления в изображении чувств и состояния героев. Автор перевода вызывает у читателя на бессознательном уровне устойчивые ассоциации, обладающие закрепленным за ними значением. Например: *ұйқыдан айрылды* (лишился сна, точнее покоя), *жан шошитын* (вызывающая испуг у души). На границе с метафорами мифологического свойства Байтурсынов использует в качестве способов психологического воздействия на читателя фразеоресурсы родного языка. Интересна идиома *мойныңдағы міндетті*. *Мойындау* в казахском языке означает *признать вину* (дословно: взять на свою шею). На границе с метафорическим осмыслением аналогичную выразительность приобретает символика, зрелищная и звуковая. Например: *Қара қанға малшынған* (Погруженный (по горло) в черную кровь) ‒ передает интенсивную степень трагического события, исключительную степень кровавого побоища. В оригинале автором использована метафора фольклорно-мифологического ряда: «по кровавой мураве», что звучит более щадящим образом для читателя, создавая отвлеченную картину боя.

Анализ звукосимволизма как способа воздействия на читателя в разных казахских переводах позволяет выявить определенную градацию художественных решений. Если в переводах Кабдуловым и Асылбеком «Сказки о рыбаке и рыбке» звукосимволизм играл роль *остранения* – по причине создания нового смысла, то в переводе Байтурсынова он характеризуется признаками доместикации Различие заключается в создании при *остранении* нового смысла, нового семантического значения. Байтурсынов использует звуковые образы для усиления горя царя и в целях воздействия на читателя, подспудно привлекая его к сопереживанию. Так, описание горя Дадона при помощи звуковых образов активизирует ассоциации у читателя, связанные со способами выражения в ритуальной поминальной обрядовой практике скорби: *Еңіресті, жыласты. // Тау күрсініп, күңіреніп, // Ой ыңылдап, ыңыранып, // Бәрі бірге ұласты* (Стеная с ним, рыдали, // Гора вздыхала, потемнела, // В мыслях стеная, выли, // Все с ним разделил горе) (121). Здесь слова, производные от *еңіреу* (рыдать, плакать навзрыд), *ыңылдау* (стенать)*, ыңыранау* (выть) *күрсіну* (вздыхать) ‒ представляют собой звукоподражания, где фонемы обладают семантической определенностью. Или такие примеры: *дулап, шулап далаға* (звуковой образ молвы), *у-шу* (образ шума, суеты, возни). Выразителен пример: звукоподражание Дадона: *«Түф!» деп жерге түкіріп»* («Туф» и плюнул на землю)(124) ‒ звук плевка, передающий высшее презрение царя к звездочету и недовольство. Прибегает переводчик и к звукосимволизму, выдержанному в просторечном стиле. Звукоподражание-вульгаризм применено в реплике Дадона, принимающей характер риторического вопроса: *Таласатын қандай? Мә!* (Будешь тягаться со мной? На!) (124).

Интересен пример доместикации, направленный на синтаксическую организацию текста ‒ при помощи риторических вопросов. Риторизация стиля Пушкиным, создающая ситуацию-парадокс: «*Было ль, не было ль сраженья, ‒ // Нет Дадону донесенья*» (360) ‒ в переводе приводит к последовательности предложений, передающих волнение героя и оформленных также в приемы романтического стиля: *Ашықты ма? Тоқ па әлі? // Жеткен жоқ па? Жетті ме? // Жау жатыр ма? Кетті ме? // Соғысты ма? Жоқ па әлі*» (Голодны ли? Сыты ли? Не дошли ли? Или дошли? Полегли ли враги? Ушли ли они? Сразились ли? Или еще нет?) (120). Определенная повторяемость посредством однокоренных слов в переводе, синонимичность смысла повторяющихся предложений передают крайнюю степень чувств отца, что укладывается в представление об институте семьи и системе ожидаемых читателем реакций.

Доместикация заключается и в использовании переводчиком более развернутой картины описания. Пушкинское «чудесное безмолвие» детализировано Байтурсыновым: *Маңайында ел де жоқ, // Ызыңдаған жел де жоқ, // Жалғыз ғана сол шатыр. // Өзектерде, ойларда / Жыбырлаған қойлардай* //*Қырып салған қол жатыр* (Ни людей кругом, // Ни дуновения ветерка, // Один лишь шатер // В траве, // Как беспокойные овцы, / Сраженная рать лежит) (121). Приемы синтаксического параллелизма создают в воображении читателя перевода привычные образы, но их отсутствие создает психологический фон парадоксального свойства: мнимая, обманчивая тишина наполнена неосознанной тревогой.

Байтурсынов в передаче комической модальности, когда развертывается сюжет искушения, соблазна Дадона, близок к автору оригинала. Это приемы пародирования. Если Пушкин использовал в качестве пародии приемы условной восточной книжной традиции, то для переводчика выбор доместикации с прояснением состояния царя, впавшего в детство, напоминающего ребенка, получившего куклу, достигает пика язвительной иронии: *Нұры күндей шашылып /Қуыршаққа қуанған, //Балаларша уанған, // Жылағанын хан қойды* (Словно осиян лучами солнца, // Обрадовавшийся кукле, // Как младенцы угукают, // Хан перестал плакать) (122). Высшей степени травестирования переводчик достигает в сцене поучения Дадоном мудреца. Отказ царя, его мотивация: *Қуарған шал! Сый алмай, // Қыз сұрайсың ұялмай, // Соққан сені захмет. // жоғал! Кет!* (Высохший старик! Не стыдясь, просишь девушку, Грех тебя попутал, // Пошел прочь!) (124). Такое решение Байтурсынова представляется удачным, поскольку парадоксальная смена горя и полное забытье царя вписываются в мениппейную природу оригинала. Не меньшей иронией и сарказмой отмечен портрет царицы: *Сылаңдаған сызылып* (Кокетничая, ломаясь) (122). В поведении щеголихи, кокетки акцентирован жест манерного, лицемерного угодничанья. Сатирическим предстает портрет мудреца, настаивающего на дани в лице шамаханской царицы. Переводчик травестирует в образе звездочета признаки возраста, используя прием гиперболы: *Ақ бөркі бар басында. // Ет жоқ, ұрты суалған, // Сақал, мұрты қуарған, // Қара қыл жоқ шашында* (В белой шапке, // Тощий, запавший рот, // Реденькие, высохшие борода и усы, // Ни единого черного волоса). Дадон издевательски подчеркнуто обращается к звездочету (будучи его ровесником): *қарт бабам* (почтенный старче, отче)*.* К примерам доместикации следует отнести и дополнения от автора. Гнев, который Дадон обрушил на мудреца, сопровождается ремаркой переводчика: *Қысылғаннан шықты тер* (Аж пот выступил от гнева) (124). Такое авторское «вмешательство» в повествование не только усложняет логику повествования, но отражает прежде всего жанровые признаки литературной сказки как нового для казахской культуры единства.

Перевод Байтурсынова содержит и приемы форенизации. Первый случай кальки вплетен в переводческую дисперсию. ’*Кири-ку-ку‘* у Пушкина является частью иронического парафраза, апеллирующего к идиоме и звукоподражанию семантического свойства. Выражение: *Царствуй, лежа на боку!* – апеллирует к фразеологизму *лежебока* и вызывает ассоциацию с законом чуда, волшебства в русской сказке. Н. Трубецкой в статье «Иное царство в русской сказке» писал о чуде свыше как выражении мистицизма в душе русского человека. В переводе ‘*Кіри-ку-ку’* является частью дословного перевода, где русский фразеологизм не нашел лексического эквивалента. Вторая калька являет описание смеха шамаханской царицы: ’Хи-хи-хи! Ха-ха-ха!‘. Таковы два случая форенизации в переводе Байтурсынова.

В пользу обоснования *остранения* как переводческой стратегии, представляющей собой вид расширенной доместикации, тяготеющей к большей степени обобщения и абстрагирования, обеспечивающей парадигматизацию сюжета, свидетельствуют следующие примеры. Перевод исключительной, критической для Дадона ситуации: *Что и жизнь в такой тревоге!* (358) *‒* переводится понятным для казаха языком. Дословный перевод фрагмента: «*Безген ат боп белінен, // һәр нәпсінің желінен»* (До пояса конь, / Ниже – кобылица) (страница) ‒ не передает экстремального положения, в котором оказался царь. Образная картина коня-изгоя создает параллелизм. обладающим психологическим и философским смыслом. *Безген* называют человека, бежавшего с родины. *Безген ат ‒* конь на чужбине. *Нәпсі* переводится как *аскет* и в то же время *страсть. Желин ‒ вымя.* Следы ритуалистики в *остранении* обнаруживаются в обращениизвездочета к Дадону: *Қабыл ет, хан, арызды*! (Хан, прими просьбу) (123). Ритуальное *қабыл* несет след пожелания не гневить неупомянутого тут Бога. Злесь мы видим проявлдение парадоксальной природы сказки.

*Остранение* является приемом парадигматизации сюжета. Когда Дадон отправляется в поход, то автор сопровождает сюжет напутствием-благопожеланием, имеющим не просто ритуализованный характер. Автор перевода сохраняет иллюзию в отношении героя, ведомого чувствами и долгом царя и отца. В выражении: *Құтты болғай деп қадам* (120) ‒ закодировано пожелание благого пути. Казахи, благославляя человека на важном переломном этапе жизни, произносят ритуальную фразу: *Құты болсын қадамың* (да благоволит тебе удача).

К проявлению *остранения* можно отнести и аллюзию на скопца. У Пушкина данный момент является не просто предметом иронии: он содержит аллюзию на абсурдность требования звездочета, на что, возможно, намекает Дадон. Байтурсынов ограничивается аллюзией на данное обстоятельство. В сцене финальной встречи Дадона с мудрецом на скопца указывают реденькие борода и усы мудреца. Требование звездочета-мудреца сосредоточено исключительно в этическом поле: он настаивает на том, чтобы царь сдержал свое обещание.

Примером *остранения* является случай «корректировки» переводчиком пушкинского хронотопа. Сравним акцентирование автором русской сказки повторов временных интервалов: между важными событиями, основными звеньями фабульного ряда проходит 8 дней. У казахского переводчика замена цифры 8 на 7 имеет мифопоэтическую и ритуальную основу. Апелляция к сакральной цифровой символике казахов ‒ это обращение к бессознательному, потому что цифра 7 ассоциируется у казаха с этапом поминального обряда. Эта символика обладает позитивной коннотацией. Например, ритуал казахов печь 7 лепешек по пятницам (не имеющий ничего общего с исламом) несет следы поминовения духа предков.

*Остранение* обнаруживает себя и в табу на прямое именование смерти: *Сұғып, тапқан тынышты* (Нашедшие покой с вонзенными в них оружием) (121). Известно, что ислам осуждает страх перед смертью, отсюда два финала легенды о Коркуте. Бегство Коркута от смерти, пытавшегося обмануть ее игрой на кобызе, в мусульманской версии заканчивается неизбежностью конца. В языческой версии Коркут остается жив. Осуждение страха смерти связано с основной идеей ислама о гармонии как невмешательстве в природный порядок вещей, хода событий, что обусловлено понятием фикр, напоминающим о величии Бога и предопределенности всего сущего высшей силой. Здесь типичные для казаха представления, являющиеся результатом адаптации канонов и догматов ислама к народным представлениям, могут трактоваться как пример *остранения.*

К примеру *остранения* следует отнести, условно говоря, «жоқтау» Дадона. Это поминальный жанр, похоронная песня, характеризующаяся определенными формулами паралеллизма. Они образуют синтаксический параллелизм в плаче отца: *Екі азамат сұлтаным! // Екі лашын-сұңқарым! // Ауға түскен, алданған. // Маған күйік! Маған дерт! // Маған өлім! Маған мерт!* (Два моих богатыря! //Два моих сокола!// Обманутые, попавшие в сети! // Мне горе. Мне скорбь! // Мне смерть! Я искалечен (изувечен)) (121).

Результаты использования Байтурсыновым при переводе «Сказки о золотом петушке» культуроориентированных стратегий отражены в диаграмме (рисунок 11).

Рисунок 11 – Переводческие стратегии А. Байтурсынова. «Сказка о золотом петушке»

Как показывает анализ перевода «Сказки о золотом петушке», здесь подтверждаются мотивы выбора переводчиком определенного типа стратегии. Обобщение результатов анализа переводов двух сказок позволяет судить о направленности культурной решетки и доместикации на передачу фабулы оригинала, в то время как *остранение* способствует передаче смеховой поэтики, двойственности воздействия сказки Пушкина на ребенка и взрослого в оригинале. Результаты проведенного анализа позволяют уточнить понятие доместикации как обусловленных аутентичностью художественного перевода дополнений от автора перевода.

Итоги сравнительного анализа казахских переводов двух сказок Пушкина Байтурсыновым отражают две гистограммы. Гистограммы показывают особенности применения переводчиком культуроориентированных стратегий, характеризующих преобладание доместикации как фактора популяризации сказки Пушкина и адаптации к восприятию адресата перевода. Гистограммы подтверждают также правомерность толкования *остранения* как расширенной доместикации. Культурная решетка отражает расхождения формульной поэтики сказки с позиции национальной концептосферы. Примеры форенизации показывают предпочтение переводчика в поиске лексических и культурных соответствий посредством привлечения ресурсов родного языка.

Гистограмма (рисунок 12) отражает итоги сравнительного анализа использования Байтурсыновым переводческих стратегий, позволяющих судить о единстве подхода к передаче сказок Пушкина на русском языке.

Рисунок 12 ‒ Сравнительный анализ применения А. Байтурсыновым переводческих стратегий. «Сказка о рыбаке и рыбке». «Сказка о золотом петушке»

Рисунок 13 ‒ Сравнительный анализ применения А. Байтурсыновым переводческих стратегий. «Сказка о рыбаке и рыбке». «Сказка о золотом петушке»

Гистограмма (рисунок 13) показывает в динамике применение культуроориентированных стратегий, соотношение культурной решетки, доместикации, *остранения* и форенизации. Трактовка *остранения* как расширенной доместикации показывает в количественном отношении преобладание способов адаптации текста другой культуры к восприятию реципиентом: 50%+40%. На долю культурной решетки приходится 10%, что свидетельствует о преобладании жанровых показателей литературной сказки над формульной поэтикой народной сказки. И практически сведенная к нулевому показателю форенизация подтверждает эффективную адаптацию сказки Пушкина и ее интеграцию в культуру языка перевода.

Анализ перевода «Сказки о золотом петушке» Жиенбаевым, осуществленный в аспекте культуроориентированных стратегий, таких как культурная решетка, доместикация, форенизация и *остранение,* позволяет уточнить современные представления об аутентичности художественного перевода и дополнить представление о признаках литературной специфики переводной сказки.

Изучение соотношения культуроориентированных стратегий в переводе Жиенбаевым «Сказки о золотом петушке» и их динамики показало следующие результаты. С позиции культурной решетки наблюдается использование формульной поэтики, восходящей к казахской фольклорной традиции: *Ерте, ерте, ертеде[[18]](#footnote-18)* (Давно, давно, когда-то очень давно).

Доместикация обнаруживает себя в добавлении примечаний и дополнений автором перевода. Такой подход определил приемы создания портрета царя Дадона – в координатах сказочной традиции. Так, жестокий нрав Дадона: *Қатігез бір жан бопты, // Көршілерін қан ғылып, // Слаған екен сан бүлік* (Был душой суров, // Соседей топил в крови, // Обложил всех податью) ‒ передан при помощи натуралистических деталей.

К доместикации можно отнести описательный перевод сторон света, осложненных в поэтике оригинала историческим содержанием. Так, *юг* и *восток* в сказке Пушкина Жиенбаев перевел как ’*оң жақтан‘*(справа) и ‘*сол жақтан’* (слева). Известно, что в казахской системе географических координат эти понятия обладают коннотациями севера и юга (’*солтүстік‘* и ‘*оңтүстік’*) как маркеров психотипов, особенностей языкового и речевого поведения. Описывая поход Дадона, переводчик использует прямой перевод востока – *шығыс.*

Доместикация ‒ как знак опоры на понятия, выработанные казахской философией пространства, ‒ проявляет себя в описании пустоты, создающей ощущение тревоги, опасности. Пушкинское: «*Ни побоища, ни стана, // Ни надгробного кургана»[[19]](#footnote-19)* (360) ‒ осмыслено: «*Төмпешік, молла жоқ/Не құдайдыі ұрғаны»* (Ни надгробия, ни муллы/Что за наказание Божье?). Риторизация ‒ стратегия стиля ‒ апеллирует в переводе к системе географических ориентиров степняка в пространстве.

Опора на метафорический образный ряд определила активизацию восприятия читателя понятиями, разработанными казахской риторической традицией: ‘*берекесі қашыпты’* ((героя) покинул покой). Или: *Дадон көзін ілмейді* (Дадон не сомкнул глаз).

Оригинальный характер приобретают в поэтическом словаре Жиенбаева звуковая и зрелищная символика. Адаптированное к смыслообразовательной роли фонем, казахское восприятие получает ключ к содержанию и стилю перевода посредством закрепленных за звуками значений. Например: ’*дүрлігіп‘* (взбудоражить, переполошить) ‒ описываемый объект приходит в движение. ‘*Ызу-қикы’* (сплетать, крик) ‒ создание суеты, шума и беспокойства при помощи звукового подобия, будоражащего слух. ’*Салдырып‘* (грохоча) ‒ сонорный в сочетании с глухими звуками внушает слушающему предвестие тревожного события. ‘*У-шу’*‒ лабиализованные гласные снижают тревогу, создают ощущение шума. ’*Сарт етіп‘ ‒*  фонетическая имитация удара по голове. Интересен и такой пример. В казахском языке, в отличие от русского, нет звукоподражания смеха. Если в русском ‘*хи-хи’* и ’*ха-ха‘* обладают признаками смыслоразличения, например, в рассказах А. Чехова «Маска» и «Толстый и тонкий», то ономопатея казахского языка, чувствительная к широкому диапазону звуков, не закрепляет за интонировками смеха семантического круга значений. Если Байтурсынов при описании смеха шамаханской царицы предпочел форенизацию, т.е. сохранил авторское ‘*кири-ку-ку’*, то Жиенбаев прибегает к описательному тексту: *Қыз күледі қарқылдап, // Сайқалданып, санқылдап*(Девушка засмеялась громко (похоже на карканье), хитро и с клекотом (клекот ‒ атрибут хищнической натуры орла). Подчеркнуты вульгарный смех и развязность девицы.

Доместикация создает целостную картину сказки и жанровое единство перевода посредством зрелищной символики: ’*Шақырады сілкініп‘* (Зовет, встряхнувшись), ‘*жұлқынып’* (боевая стойка). Зрелищная символика использована и в создании портрета шамаханской царицы. Так, женская красота передана Жиенбавым в духе народных представлений: *Жарқыраған ақ жүзі* (Сияющий белый лик).В описании лика щамаханской царицы: *Қыздың жүзі құбылып* ‒ языковая единица ’*құбылып‘* выработана устной культурой и передает облик зарумянившейся героини. Переводчик внимателен и к позе соблазнения царицей Дадона: *Хан алдына бүгіліп* (Изогнувшись в поклоне перед царем). Интересен пример перевода парчовой постели как ‘*мамық’* (перина). Усыпляющий мотив вписан в стратегию не только соблазнения, но и гипнотического состояния старого царя, лишившегося разума, забывшего о страшной смерти сыновей. Ирония автора перевода в сцене соблазнения вносит комическую модальность в сказку.

Комическая модальность ‒ как принцип доместикации в переводе ‒ обнаруживает себя в воссоздании состояний царя: ’*естен айрылды‘* (лишился разума), ‘*Көңіл көкке ұшады’* (взлетел на небеса), ’*Кіргендей бір жұмаққа‘* (как будто попал в рай). Не лишен иронии и портрет мудреца: *Ақ қалпағы басында, // Ақ таяғын асыған* (На голове белый колпак, // Опирается на белую палку). Здесь сакральное в казахской цветописи значение белого цвета приобретает прямо противоположный смысл. Эквивалентность поговорке: «Седина в бороду, бес в ребро» – подтверждается издевательским обращением Додона: ‘*байғусым, сорлым-ау*’ (бедолага, несчастный).

Переводчик использует и понятия казахской богатырской эстетики: *Дадон ұран тастайды* (Дадон исторг клич). Казахское ’*ұран‘* ‒ клич, с которым казахские батыры отправлялись в сражение, выкрикивая названия своего рода и покровителя рода. Такая нравственно-моральная поддержка, передающая исключительное значение для казаха его родо-племенной принадлежности, придает образу царя черты опытного воителя. Доместикация распространяется и на структуру хронотопа. Так, восьми дням у Пушкина ‒ маркеру значимых событий ‒ соответствует в казахском переводе: *Сегіз тәүлік өтеді* (Прошло восемь дней).

Следует обратить внимание и на «жоқтау» Дадона ‒ поминальный плач отца по сыновьям. Идентичность перевода Жиенбаева переводу Байтурсынова обусловлена единством риторических формул, выработанных казахской обрадовой культурой: *Қос сұнқардан айрылдым, // Қанатымнан қайрылдым, // Сөнді көзім шырағы* (Лишился я соколов моих, // Лишился я моих крыльев, // Погас свет моих очей).

Перевод Жиенбаевым финала сказки содержит натуралистические элементы: *Қақ шекеден бәр шұқып. // Көзден жасын ыршытып. // Жоқ болады жұмбақтай* (Ковырнув в темя, // Выдавив слезы из глаз, // Исчез загадочно). Такой подход переводчика, основанный на использовании им бытовой лексики, позволяет охарактеризовать применнную им стратегию как доместикацию. Мортальная метафора выдержана в духе «веселой смерти» (М. Бахтин): ‘*құлайды тіл қатпай’* (пал ниц, дословно: падает, и язык не онемел). Дословная передача назидания: *Ертегі ғой ... алайда / Сабақ болар талайға* (Это же сказка, // Послужит уроком многим) ‒ возрождает типичный для устной традиции способ рассказывания сказки и придает ему иронический характер.

В отношении передачи ритмико-рифмованного рисунка оригинала заметим следующее. Как показывает анализ казахских переводов русской поэзии, например, работы одного из авторов ‒ переводов Абаем, казахскими поэтами ХХ в. лирики А. Пушкина и М. Лермонтова, басен И. Крылова ‒ отечественные переводчики придерживались приемов силлабической системы стихосложения, выработанной еще устной традицией. Такой подход к ритмическому воспроизведению другой культуры носил характер установившейся традиции в художественном переводе и объясняется адаптацией текста к восприятию адресата перевода.

Результаты переводческих стратегий С. Жиенбаева отражены в диаграмме (рисунок 13). Здесь показано доминирование доместикации (77%) как способа эффективной интеграции текста русской культуры в культуру казахского народа. Апелляция к приемам художественного и эмоционального воздействия, выработанным устной поэтической традицией: фразеоресурсам казахского языка, понятиям и образам мифпоэтики, архаическим схемам мышления, управляющим ценностными понятиями слушателя, его представлениями об эстетическом **–** объясняют преобладающую среди других переводческих стратегий роль доместикации. Культурная решетка (15%) направлена на воплощение формульной поэтики в части матрицы волшебной сказки. Иначе говоря, воспроизводимость устойчивых формул сказочной поэтики «работает» с механизмом восприятия слушателя, сформированным привычными модели построения фабулы и сюжета в сказке.

*Остранение* (8%) позволяет усматривать влияние национальной концетосферы на авторскую и обосновать его содержание как расширенного вида доместикации. Применение этого вида переводческой стратегии объясняется максимальной адаптацией сказки, ее смеховой поэтики к сознанию слушателя – ребенка и взрослого. Отсутствие форенизации (0%) в переводе Жиенбаева объясняется, с одной стороны, опытом писателей-переводчиков ко времени расцвета художественного перевода русской и мировой литературы на казахский язык. Вместе с тем ко 2-ой половине ХХ в. сформировались и принципы передачи отсутствующих в языке перевода исторических, культурных реалий, лексических единиц путем контекстуальной передачи образов и понятий. В этом отношении ориентация переводчика на ресурсы родного языка, приемы образности, личный художественный опыт восполнили исторические и культурные реалии в оригинале путем семиотического осмысления, характерологии героев и персонажей сказки. Анализ соотношения культуроориенторванных стратегий в переводе сказки Пушкина Жиенбавым отражает рисунок 14.

Рисунок 14 – Переводческие стратегии С. Жиенбаева

Для сравнения различий двух переводческих стратегий приведем диаграмму (рисунок 15), отражающую процентное соотношение культурообусловленных стратегий в переводе «Сказки о золотом петушке» Байтурсыновым.

Рисунок 15 ‒ Переводческие стратегии А. Байтурсынова. «Сказка о золотом петушке»

Диаграмма отражает направленность Байтурсынова-переводчика на доместикацию (46%) как адаптацию сказки Пушкина к восприятию читателя посредством образов, понятий и языка родной культуры. Диаграмма также показывает приоритетность *остранения* (25%) ─ расширения доместикации ─ посредством влияния национальной концептосферы на авторскую. Культурная решетка (21%) отражает более широкое, в сравнении с переводом Жиенбаева, привлечение приемов формульной поэтики, в том числе русской народной сказки и сказки Пушкина. Форенизация (8%) объясняется сохранением звукосимволизма: крика петуха и в описании смеха шамаханской царицы. Использование форенизации правомерно объясняющей ролью контекста и передачей иронического отношения автора оригинала к описываемым событиям.

Рисунок 16 ‒ Переводческие стратегии «Сказки о золотом петушке».

А. Байтурсынов и С. Жиенбаев

Итоги сопоставления переводов «Сказки о золотом петушке» Байтурсыновым и Жиенбаевым, приведенные в гистограмме (рисунок 16), показывают единство переводческих подходов писателей в использовании трех переводческих стратегий. Оно заключается в преобладании доместикации в целях популяризации сказки Пушкина в казахской культурной среде, функции *остранения* как вида доместикации, применении культурной решетки как приема формульной поэтики сказки. Роль форенизации обусловлена решением эквивалентности перевода посредством контекстуального перевода.

В доместикации ─ как максимальной адаптации оригинала к сознанию адресата перевода ─ Жиенбаевым использованы психологические приемы создания образа, семиотика топонимических понятий в создании хронотопа. Переводчик активизирует воображение читателя понятиями, знакомыми по родной культуре и казахской национальной риторической традиции. Это образы и понятия богатырской эстетики, словарь риторических формул, концепты народной обрадовой культуры. В качестве принципа доместикации установлена роль звуковой и зрелищной символики для передачи комической модальности. Преобладание доместикации объясняется пониманием переводчиками условий вхождения текста русской культуры в культуру языка перевода. Воздействие автора перевода на читателя достигается при помощи фразеоресурсов казахского языка, образности мифопоэтики. Построение фабулы и сюжета в переводе подтверждает представление об аутентичности хуложественного перевода как соотношении фабульной синтагмы и парадигматического сюжета, а также применения юмора и иронии в характерологии героев и персонажей сказки.

Результаты анализа отражены в диаграмме (рисунок 16), иллюстрирующей отсутствие *остранения* в переводе Жиенбаева, что объясняется решением переводчиком проблемы эквивалентности.

Таким образом, основные сложности перевода сказки русского писателя были обусловлены духовной аксиологической концептосферой, направленностью оригинала на восприятие ребенка и взрослого, синкретизмом комического и драматического.

Включение в дескрипитивную модель литературной сказки казахского переводного варианта обосновано анализом связи переводческой стратегии и аутентичности художественного перевода. Такой подход показал передачу казахскими переводчиками парадоксальности и мениппеи сказки Пушкина посредством символики, звуковой и зрелищной, аксиологической семантики оригинала, психологической мотивировки поступков героев, двойственной природы смеховой поэтики и одновременной адресованности сказки Пушкина ребенку и взрослому. Близость перевода оригиналу и достижение аутентичности перевода обеспечивается способами воздействия автора на читателя, передачей комического и драматического. С позиции сюжетологии, парадоксальная природа сказки Пушкина и ее мениппейный характер, обусловленеые корреляцией синтагматической фабулы и парадигматическим сюжетом, объясняют выбор культуроориентированных стратегий.

Проецирование современных подходов транслатологии и переводоведения на рассматриваемую проблему способствует точному описанию структуры конфликта в казахских переводах и выявлению факторов интеграции другой культуры в культуру языка перевода. Такой взгляд позволяет оценить значение казахских переводов сказки Пушкина как казахстанского пушкинского текста.

Комплексный подход к разработке дескриптивной модели литературной сказки стал основой включения казахских переводов сказки Пушкина. Данный взгляд на проблему основан на синтезе следующих методов исследования. Применение метода формального анализа сделало возможным имманентное изучение текста на уровне стиля, образной системы, тропов. Герменевтический метод и метод компаративного анализа способствовали толкованию парадигматичности сюжета в оригинале и переводе, разработке критериев аутентичности художественного перевода. Использование таксономического метода позволило разработать классификацию приемов доместикации и других стратегий.

**3.3 *Означаемое* и *означающее* в структуре парадокса в сказке О. Уайльда. Признаки фабулярного произведения в русских переводах** **как способ передачи парадоксальности оригинала**

Анализ воспроизведения в переводе парадоксальности сказки Уайльда предполагает внимание к структуре парадокса и образованию им нового значения. В этом отношении использование структурно-семиотического анализа показало роль *означаемого* и *означающего* как компонентов, или структуруных единиц парадокса в сказке Уайльда для достижения аутентичности перевода. Кроме того, структурно-сопоставительный анализ сказки Уайльда «Соловей и роза» и русского перевода способствует решению ряда задач. Это установление посредством соотношения *означаемого* и *означающего* в оригинале и переводе закономерностей повествовательной логики и структурной роли персонажа, выявление парадигматических смыслов сказки и влияние на жанр, описание двойственности повествующего дискурса. Такой подход делает возможным при анализе способов достижения аутентичности перевода сказки английского писателя на русский язык таких понятий, как «фабулярное повествование» (Б. Томашевский), кардинальные *(*илиядерные) функции и функции-катализаторы (Р. Барт) [228], фатической функции (Р. Якобсон).

В соответствии с представлениями Барта о структурном анализе [228, c. 402-403], выявление дистрибутивных и интегративных единиц повествования, роль персонажа в оригинале и переводе, обзор парадигматических оппозиций между функциями (К. Леви-Стросс, А. Греймас), способы комбинирования повествователем базовых предикатов (Ц. Тодоров) позволяют обобщить способы достижения аутентичного перевода, изучить связь между воздействием авторов оригинала и перевода на адресата текста и охарактеризовать их как условия вхождения иноязычного текста в культуру языка перевода.

Изучение логики сюжета в момент выбора персонажами действия (Р. Барт) обусловило в качестве объекта анализа заглавие сказки в качестве компонента глобального текста, обладающего выраженными текстовыми признаками (И. Алексеева), выбор ключевых эпизодов, содержащих завязку и развязку сюжета, воспроизводящих основные моменты повествовательной логики представляются плодотворными для описания парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия и ядра дескриптивной модели литературной сказки.

Следует отметить и роль культурологического подхода для изучения парадокса. Рассматривая соотношение понятий *означаемое* и *означающее*, мы ориентируемся и на философское понимание слова «значение». Дж. Мёрдок обращает внимание на то, что «оно обычно употребляется в смысле коннотации, поскольку все мыслимые слова – сколь бы неясными, неопределенными и двусмысленными они ни были, – имеют коннотацию» [134, р. 65]. При этом ученый оговаривает, что слово не обязательно должно иметь денотат, и некоторые весьма употребительные слова (например, «русалка») действительно его не имеют. Описанный Мёрдоком конфликт между реалистическими и идеалистическими позициями наилучшим образом помогает понять своеобразие теории эстетизма и метода Уайльда. Например, манифестация двух идеалов красоты в сказке «Соловей и Роза» вписывается в описанные Мердоком два типа культуры – в представления реалистов и идеалистов. Различие для ученого пролегает в области понимания культуры реалистами как системы привычек, традиций, народных обычаев и нравов. Отсюда игнорирование идеальных, или нормативных, аспектов культуры. Мёрдок называет данное явление позитивистским заблуждением. Реалистам ученый противопоставил «нормативных идеалистов», которые обычно определяют культуру в категориях социальных идеалов и исключают из нее реальность.

Актуальность предпринятых подходов и предмета анализа в настоящем подразделе обусловлена понятием аутентичности художественного перевода. Изучение *означаемого* и *означающего* как структурных элементов парадокса и влияние их на приемы повествования в оригинале и переводе поднимет проблему критериев аутентичности художественного перевода. Объектами сопоставления оригинала и русских переводов в настоящем подразделе стали соотношение *означаемого* и *означающего*, связь повествовательной логики и структурной роли персонажа, связь между парадигматическими смыслами сказки и жанром, особенности повествующего дискурса.

Приведем фрагмент оригинала[[20]](#footnote-20), подстрочник и перевод М. Благовещенской[[21]](#footnote-21), содержащие завязку сюжета.

*“She said that she would dance with me if I brought her red roses,” cried the young Student; “but in all my garden there is no red rose* (104). ‒ Подстрочный перевод: *Она сказала: «Принеси мне красные розы, и я буду танцевать с тобой"»,* ‒ *воскликнул юный студент. ‒ Но во всем моем саду нет красных роз.* ‒ Перевод: *Она сказала, что будет танцевать со мной, если я принесу ей алых роз, – воскликнул молодой Студент, – но в моем саду нет ни одной алой розы!*” (186).

Сущность и соотношение функций, создающих повествовательную логику, можно выразить через систему корреляций *означающего* и *означаемого*. Если принять за *означающее* мотив высокой жертвы соловья, то декодировка *означаемого* требует обращения к суфийской рецепции в сказке и анализа авторской позиции. Мысль о присутствии следа суфийской рецепции объясняется совпадением философской идеи сказки, восходящей к центральному положению эстетики английского писателя ‒ о соотношении Искусства с Жизнью и Природой, трактовкой категории Красоты и *бесполезности* Искусства ‒ с идеей совершенства человека и постижения Бога.

Озарение, которое переживает суфий, когда настигающее его помрачение рассудка означает достижение цели духовной мистической практики ‒ не интеллектуальное знание, а экзистенциальное переживание ‒ являет восприятие благоуханных роз как взросших «из капель пота, что падали на землю во время его небесного путешествия». Уничтожение своего «я» ‒ как идеал аскетического благочестия ‒ отводит страданию и боли функцию единственного пути к цели. Идея сказки Уайльда: жертва Соловья бессмысленна с точки зрения Студента и дочери Профессора. Но жертвенность Соловья высока: она приносится не во имя прихоти дочери Профессора или Студента, персонифицирующих общество с его тщетой и суетой. Жертвенность Соловья обесценивает понятие жертвы, однако возвышает его страдание во имя всеобщей любви.

Завязка сказки содержит в себе кардинальные (или ядерные) и функции-катализаторы [228, с. 397-398] (таблица 5).

Таблица 5 –Кардинальные *(или* ядерные) и функции-катализаторы

|  |  |
| --- | --- |
| Кардинальная (ядерная) функция | Функция-катализатор |
| *означаемое* | *означающее* |
| Феномен уничтожения своего «я» и страдание во имя всеобщей любви | История Студента и дочери Профессора |
| Бессмысленность жертвы и высокая жертвенность Соловья | История Соловья и Розы |

Параллелизм сюжетных планов отражает сюжетную парадоксальность сказки Уайльда, основанную на двойственности структурного повествования. Такой взгляд на структур конфликта как источник сюжетной парадоксальности позволяет выявить двойственность *означаемого* и выйти на связь сказки и эстетической теории английского писателя. Применение теории Барта показывает дистрибутивную функцию, которая связана с разоблачением общества в лице Студента и его возлюбленной, а интегративные функции создают двойственность повествующего дискурса. С одной стороны, в связи с образом соловья это феномен уничтожения своего «я», в отношении повествователя ‒ приобретение текстом признаков аргументативного (иронического) дискурса.

В оригинале феномен *уничтожения* аллегорически предвосхищается условием и прогнозируемым результатом. В переводе драматизация, экзальтация создаются повторами, отрицаниями. Они выражают импульсивное и взволнованное состояние Студента и конструируют романтическую историю, стирающую амбивалентность образов и двойственность повествующего дискурса оригинала при воспроизведении фабулы с деталями, «признаками», в понимании Барта.

Близость оригинала и перевода создается романтическим конфликтом. Однако в переводе воспроизведение конфликта приводит к фабулярному повествованию. Конфликт жертвы и жертвенности, переводящий сказку Уайльда в эстетико-философский план размышлений писателя об Искусстве, в переводе предстает в параллелизме сюжетных коллизий. В оригинале убеждение Студента в неспособности Соловья к жертве опровергается повествователем поступком высокой жертвенности. Уайльд делегирует адресату сказки возможность двойного прочтения записи Студента. Концепция «бесполезного» искусства нивелирует смысл практической пользы, противопоставляя ей Красоту.

Сосредоточенность Студента на желании иметь красную розу не исключает эгоизма. Он остается равнодушным не только к жертве Соловья. Его запись, содержащая аллюзию на искусство, являет альтернативу авторскому взгляду на категорию Красоты и Пользы. Один из парадигматических смыслов сказки основан на оппозиции мертвого интеллектуального знания и экзистенциального наслаждения, на которое способен Соловей, прозревший высокую сущность любви. Введенное в научный оборот Р. Якобсоном понятие фатической функции ─ контакт между повествователем и его адресатом [228, с. 399] ‒ позволяет установить линию расхождения между оригиналом и переводом. Это утрата в переводе экзистенциального значения Искусства. Сравним оригинал и перевод в части второй завязки сюжета, определяющей амбивалентность Студента и Соловья и предрешившей исход ситуации.

*“She has form,” he said to himself, as he walked away through the grove ‒“that cannot be denied to her; but has she got feeling? I am afraid not. In fact, she is like most artists; she is all style, without any sincerity. She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish. Still, it must be admitted that she has some beautiful notes in her voice. What a pity it is that they do not mean anything, or do any practical good.”* (107) ‒ Подстрочный перевод: У него есть форма”*, ‒ сказал он себе, уходя через рощу,* ‒ *нельзя отрицать; но есть ли у него чувство? Я боюсь, что нет. На самом деле он похож на большинство художников; он весь в (стиле), без какой-либо искренности. Он не будет жертвовать собой ради других. Он думает только о музыке, и все знают, что искусство эгоистично. Тем не менее, следует признать, что у него есть несколько прекрасных нот в его голосе. Как жаль, ч*то они ничего не значат и не приносят никакой практической пользы. ‒ Перевод*: Да, он мастер формы, это у него отнять нельзя. Но есть ли у него чувство? Боюсь, что нет. В сущности, он подобен большинству художников: много виртуозности и ни капли искренности. Он никогда не принесет себя в жертву другому. Он думает лишь о музыке, а всякий знает, что искусство эгоистично. Впрочем, нельзя не признать, что иные из его трелей удивительно красивы. Жаль только, что в них нет никакого смысла, и они лишены практического значения”* (189).

Установление фатической функции являет новый план парадигматического смысла сказки в синтагматическом кругу истории Соловья и Розы, Студента и девушки. Это оппозиция Любви и Разума / Рассудка как исключающих друг друга в романтической перспективе. Аллегорическое воплощение Уайльдом центрального тезиса его эстетической программы ‒ о соотношении в искусстве содержания и формы, идеи о *бесполезности* Искусства в практическом смысле и направленность его на создание Красоты ‒ создает иносказание с выраженной аллюзивной дискурсивностью. Если в оригинале структурное определение персонажа обусловлено двойственностью *означаемого*, то фабулярность перевода состоит в социально-личностной мотивировке в поведении героя, сводя его структурную роль к нарративу (таблица 6).

Таблица 6 –Контакт между повествователем и его адресатом

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *Означающее* | *Означаемое* | *Означающее* | *Означаемое* |
| *в оригинале* | | *в переводе* | |
| Эгоистическая любовь Студента и девушки. Жертвенность Соловья | Две концепции Искусства и двойное понимание Красоты и Пользы | Эгоистическая любовь Студента. Жертва Соловья | Социально-личностная мотивировка: зависимость Студента от его возлюбленной. |
| Холодный разум общества, воплощенного в Студенте. | «Бесполезность» Искусства. Искусство и Жизнь. Искусство и Природа |

Этическое и духовное начало, которого, по мнению автора, лишен окружающий мир, погрязший в погоне за практической пользой, по линии противопоставления Соловья и Студента/Общества определяет не только раздвоенность сознания Студента, с конфликтом его разума и чувства, но и Соловья, в котором воплощен тип художника с раздвоением между осознанием бесполезности жертвы и потребностью в жертвенности.

Эпизод, являющий собой развязку сказки и в оригинале, и в переводе построен на столкновении подлинной и мнимой красоты. Две концепции красоты составляют референтное поле сказки. Двойственность понимания красоты составляет иронический авторский дискурс (повествующий дискурс, по Барту) и дискурс трагический, на уровне внешнего сюжета, формирующий обреченность Соловья. Предельная риторизация в переводе создается функциональными параметрами стиля ‒ высокой лексикой (каменья), синтаксическими конструкциями (к тому же… а всякий…).

*“I am afraid it will not go with my dress,” she answered; “and, besides, the Chamberlain’s nephew has sent me some real jewels, and everybody knows that jewels cost far more than flowers* (109). ‒ Подстрочный перевод: *Я боюсь, что это не подойдет к моему платью, ‒ ответила она. ‒ И, кроме того, племянник Чемберлена прислал мне настоящие драгоценности, и все знают, что драгоценности стоят гораздо дороже, чем цветы.* ‒ Перевод: *Боюсь, что эта роза не подойдет к моему туалету,* ‒ *ответила она. ‒ К тому же племянник камергера прислал мне настоящие каменья, а всякому известно, что каменья куда дороже цветов”* (191)

В эпизоде, содержащем развязку, усилена архетипическая символика. Известно, что архетип *тени*, наряду с такими как *мудрый старец, младенец* (включая героя-младенца), *мать* («Предвечная Мать» и «Мать-Земля») как супраординатная личность («демоничная», поскольку супраординатная), ее двойник *дева* и, наконец, ‒ *анима* у мужчин и *анимус* у женщин являются в систематике К.-Г. Юнга определяющими [229]. Убеждение Юнга: «Человек, одержимый своей тенью, всегда вредит самому себе и попадает в свои же сети» [229, с. 262] стало основанием характеристики ее как темной, низшей части личности. Мнение психоаналитики о том, что «безвредная тень обладает свойствами, опасность которых превосходит его самые необузданные мечты» [229, с. 351], позволяет установить двойственность *означаемого* в оригинале, характеризующегося предельной субъективностью образа, интенсифицирующего дискурсивную аллюзивность. В переводе тень является метафорой первичного значения. Так, при сохранении метафизической аллюзивности, различается структура *тени* как символа. В оригинале *тень* воплощает и трагическую обусловленность художника на экзистенциальное одиночество, и иронический дискурс «бесполезности» Искусства, выраженного в присущем Соловью честолюбии. В переводе тень становится аллюзией на смерть соловья, уже вступившего в царство теней.

*“Suddenly she spread her brown wings for flight, and soared into the air. She passed through the grove like a shadow, and like a shadow she sailed across the garden* (105). ‒ Подстрочный перевод: *Внезапно он расправил свои коричневые крылья для полета и взлетел в воздух. Он прошел через рощу, как тень, и, как тень, он проплыл по саду.*  ‒ Перевод: *Но вот он расправил свои темные крылышки и взвился в воздух. Он пролетел над рощей, как тень, и, как тень, пронесся над садом”* (187).

Итак, анализ соотношения *означаемого* и *означающего* в оригинале и переводе показал двойственность *означаемого* в оригинале и ее утрату в переводе. Отсюда различия в парадигматических смыслах оригинала и перевода, обусловившие разные жанровые результаты и разные способы передачи парадоксальности сказки Уайльда. Преобладание в переводе признаков фабулярного повествования с сохранением параллелизма сюжетов и образов стало возможным в процессе выявления и описания кардинальных *(или* ядерных) функций и функций-катализаторов. Фатическая функция, или контакт между повествователем и его адресатом также показала двойственность повествующего дискурса. В контексте эстетической программы писателя это иронический дискурс о «бесполезности» Искусства, в то время как в переводе социально-личностная мотивировка сохраняет специфику фабулярного повествования.

**3.4 Дескриптивная модель литературной сказки. Парадокс как инструмент жанрообразования и жанровосприятия**

Полученные результаты анализа позволили разработать дескриптивную модель литературной сказки на основе связи жанрообразования и жанровосприятия. Она отражена в рисунке 17.

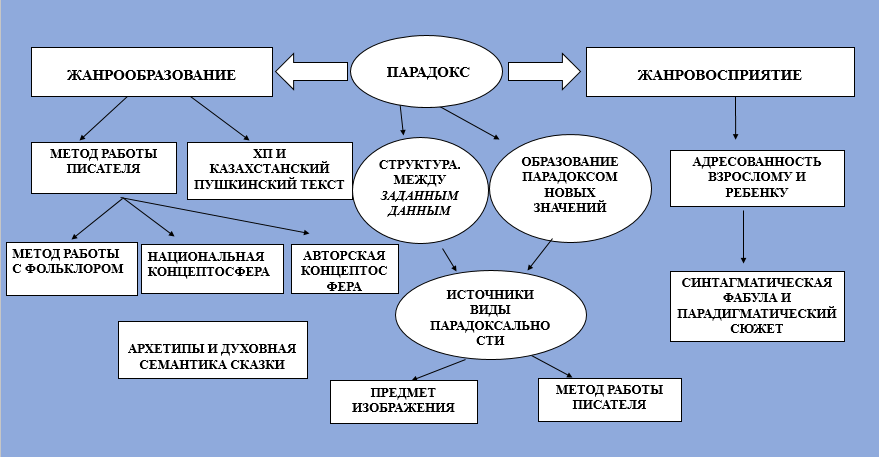


Рисунок 17 ‒ Дескриптивная модель литературной сказки

В качестве основ предлагаемой модели рассмотрены парадокс, метод работы писателя со сказкой, рецепция адресата текста. При этом в основе модели лежат общность и различия парадокса. Так, общность парадокса обусловлена образованием им нового значения, в том числе под влиянием религиозных понятий и концептов христианства (у Уайльда ‒ католических концептов, у Пушкина ‒ Православия). Общим является и разный характер читательского восприятия сказки взрослым и ребенком. Поэтому в основе дескриптивной модели анализа лежит связь синтагматической фабулы и парадигматического сюжета. В основе модели заложены и отличия парадокса в сказке Пушкина и Уайльда. Анализ парадокса в сказке Уайльда показал в качестве составных компонентов нарциссизм (авторский концепт), *означаемое* и *означающее.* Анализ парадокса в сказке Пушкина привел к установлению ее жанра как мениппеи. В дескриптивную модель сказки входят также типология суфийской рецепции (мотив «соловей и роза»), художественный перевод как часть литературного процесса и культурная трансмиссия, «казахстанский пушкинский текст» как часть казахстанской Пушкинианы.

Вопрос о матрице предполагает универсальный характер модели. Однако матрица и универсальная модель литературной сказки требуют более широкой эмпирической базы, вовлечения в научный оборот разных национальных литератур и более широкого корпуса текстов. Отсюда опора нашей модели на описанные два направления. К тому же, литературная сказка не ограничивается парадоксом. Мы имели в виду одну из форм специфики литературной сказки. Разработка матрицы литературной сказки требует, помимо широкой репрезентативной выборки и более детализированного и формализованного анализа, таких процессов жанрообразования, которые связаны с композицией, структурой художественного образа, структурой аллегории и т.д.

Участие парадокса в жанрообразовании и жанровосприятии происходит посредством структуры парадокса, метода работы писателя со сказкой и читательской рецепции. Участие парадокса в жанрообразовании происходит за счет образования им нового значения. Влияние на парадокс в сказке английского и русского писателя на жанровосприятие показано созданием двух историй ‒ для взрослого и ребенка. Роль парадокса в жанрообразовании и жанровосприятии на примере сказки Пушкина показана в структуре мениппеи путем изучения фабульной синтагмы и парадигматического сюжета. Разная роль парадокса в жанрообразовании и жанровосприятии позволила выявить общность и различия парадокса в сказке Уайльда и Пушкина.

Включение в дескриптивную модель переводной сказки ‒ переводов сказки Пушкина на казахский язык и сказки Уайльда на русскийязык ‒ построено на следующих методологических принципах. Прежде всего, это рассмотрение художественного перевода как культурной трансмиссии и фактора эффективного вхождения текста *другой* культуры в принимающую культуру. Во-вторых, это решение вопросов, направленных на способы передачи парадокса в переводе как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. Это также влияние перевода на жанровый состав принимающей культуры. И это постановка вопроса о характере рассматриваемых переводов с признаками фабулярного произведения. Можно ли их считать эквидуховными?

В конкретной постановке актуальность обозначенных проблем принимает характер следующих задач. Во-первых, было важно выяснить, сохраняется ли парадокс в переводе, как перевод влияет на процессы жанрообразования и жанровосприятия. Другими словами, сохраняется ли двоякая поэтика оригинала, обусловленная синтагматической фабулой и парадигматическим сюжетом? Соответственно, сохраняются ли в казахском переводе жанровые признаки мениппеи в сказке Пушкина? Сохраняется ли в русском переводе сказки Уайльда влияние эстетизма на парадокс, семиотику заглавия и иронический парафраз, отражающий взгляды писателя на роль искусства и положение художника в обществе? Во-вторых, привлечение переводов было направлено на выяснение влияния культуроориентированных стратегий казахских переводчиков на становление нового для отечественной культуры жанра ‒ литературной сказки. В-третьих, введение в дескриптивную модель литературной сказки казахстанского пушкинского текста и в его составе ‒ переводов сказки Пушкина ‒ поднимает в процессе взаимовлияния и взаимодействия культур вопрос о возможности рассмотрения данных переводов как эквидуховных. Термин «эквидуховность» активно применяется в переводоведении, в том числе в связи с русской шиллерианой. Так, в работе, посвященной переводам эпиграмм Ф. Шиллера М. Лермонтовым, изучая особенности «точного» поэтического перевода первой половины ХIХ в., И. Воронина обосновывала понятие «эквидуховности», которое подразумевает «поэтическую составляющую в противовес переводческой профессиональной деятельности» [230]. Используется дано понятие и в работах К. Уразаевой [231] и означает передачу в переводе духа оригинала.

**Выводы по третьему разделу**

Изучение литературной специфики переводной сказки в аспекте парадокса рассмотрено на казахских переводах сказки Пушкина и русских переводах сказки Уайльда. Типология парадокса в переводной сказке изучена в аспекте способов передачи парадоксальности, достижения аутентичности в воспроизведении литературной специфики оригинала, компонентов парадокса, особенностей перевода как фабулярного произведения.

Переводы А. Байтурсыновым, З. Кабдоловым, А. Асылбеком «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Пушкина анализируются с позиции доместикации и *остранения*, а также передачи признаков мениппеи. Сопоставительный анализ парадокса и смеховой поэтики, с одной стороны, и соотношения фабульной синтагмы и парадигматического сюжета, с другой, передачи архетипов и аксиологических концептов оригинала, был направлен на передачу переводчиками отступлений Пушкина от сказочного канона. В казахских переводах установлены такие общие подходы: парадигматизм сюжета как результат применения *остранения* и влияния национальной концептосферы. Отсюда система отступлений переводчиков и принятие ими переводческих решений.

Общность переводческих решений коснулась использования культурной решетки, характер которой зависит от формульной поэтики сказки. Доминирование стратегии доместикации объясняется задачами популяризации наследия Пушкина в казахской среде. Обращение к форенизации характеризует ее слабую выраженность или отказ от нее, причем в условиях отсутствия реалий оригинала в казахской действительности и соответствующих лексических единиц в казахском языке. По мере расширения сферы художественного перевода русской литературы в советское время наблюдается полный отказ от форенизации. В основе выбора переводчиками доместикации и форенизации лежит следование фабульной синтагме оригинала.

Такой же немногочисленностью характеризуется обращение к стратегии *остранения*. Установлена роль *остранения* как расширенного вида доместикации. В основе такого слияния стратегий влияние национальной концептосферы, которая активизирует мифопоэтические представления казахского народа, этические понятия и приемы риторической национальной традиции. Доказана обусловленность *остранения* в переводе парадигматическим сюжетом.

Сопоставление казахских переводов сказок Пушкина показало особое место опытов Байтурсынова, в равной степени сочетавшего рассматриваемые культуроориентированные стратегии. В сравнении с другими казахскими переводчиками, Байтурсынов в большей степени приблизился к парадоксальной природе сказки Пушкина посредством корреляции фабульной синтагмы и парадигматического сюжета.

Анализ переводческого опыта казахских писателей в передаче парадоксальной и мениппейной природы сказки Пушкина способствует расширению представлений об аутентичности художественного перевода. Способы воспроизведения двойственности смеховой поэтики, одновременной адресованности сказки ребенку и взрослому, аксиологических концептов стали предметом сравнения и выявили переводческую дисперсию как цель эффективной адаптации текста *другой* культуры к восприятию читателя-казаха.

Исследование литературной специфики сказки Пушкина в казахских переводах показало такие закономерности. Соотношение синтагматической фабулы и парадигматического сюжета, образование им нового значения привели к такому значению парадокса, как разрушение ожидаемых реакций читателя. Так, близость к оригиналу обеспечивается в переводе приемами сюжетной и образной парадоксальности. Показана особая роль звуковой и зрелищной символики, фразеоресурсов казахского языка и структуры образности, мифо-фольклорной поэтики в создании образной парадоксальности.

Передача литературной специфики оригинала в переводе исследована на материале перевода «Сказки о золотом петушке» А. Пушкина А. Байтурсыновым и С. Жиенбаевым. Новый подход к решению задачи связан с анализом аутентичности художественного перевода. Систематизация основных трудностей перевода сказки русского писателя сфокусирована вокруг духовной аксиологической концептосферы, восприятия сказки ребенком и взрослым, синкретизма комического и драматического.

Расширение дескриптивной модели литературной сказки таким объектом, как казахские переводы сказки Пушкина, объясняется влиянием переводческой стратегии на аутентичность художественного перевода. Для воплощения парадоксальности и мениппейной природы сказки Пушкина значимы символика, звуковая и зрелищная, аксиологическая семантика, психологическая мотивировка поступков героев, двойственная природа смеховой поэтики и адресованность произведения ребенку и взрослому. Успешная интеграция русского оригинала в принимающую казахскую культуру обеспечивается способами воздействия автора перевода на читателя, передачей комического и драматического. Это и структура конфликта в казахских переводах, отражающая признаки фабульного текста, следование фабуле.

Для включения в дескриптивную модель литературной сказки казахских переводов сказки Пушкина потребовался синтез таких методов исследования художественного произведения, как формальный анализ, а также анализ стиля, образной системы, тропов. Использование герменевтического метода и метода компаративного анализа выявил замену парадигматичности сюжета оригинала фабульным подходом в переводе. Таксономический метод стал основой классификации культурооринетированных стратегий, использованных переводчиками художественных решений, жанровых особенностей перевода.

Изучение русских переводов сказки Уайльда в аспекте отражения парадоксальности оригиналапостроено на анализе таких компонентов парадокса, как *означаемое* и *означающее*, а также такой общности с казахскими переводами сказки Пушкина, которые обусловили признаки фабулярного произведения. Так, анализ соотношения *означаемого* и *означающего* в оригинале и переводе объясняет переводческую дисперсию как отказ от парадигматического сюжета. Следование фабуле оригинала в переводе привело к различным жанровым результатам. Другая причина кроется в разных способах передачи парадоксальности сказки Уайльда. Такому выводу способствовало установление разной функции кардинальных *(или* ядерных) функций и функций-катализаторов. Еще одна причина различий в содержании и структуре парадокса оригинала и перевода характеризуется фатической функцией, или контактом между повествователем и его адресатом. Так, иронический дискурс о «бесполезности» Искусства в оригинале привел к утрате в переводе эстетической доминанты и замены ее социально-личностной мотивировкой. Так перевод приобрел признаки фабулярного повествования.

**заключение**

Предпринятый в диссертации опыт разработки дескриптивной модели литературной сказки основан на исследовании парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. Обзор актуальных для концепции диссертации научных работ позволил систематизировать теоретические основы, определяющими для которых явились следующие методологические установки. Прежде всего, это принципы изучения литературной специфики сказки, учитывающие поэтику фольклорности, от мотивов и образов до приемов стиля. Такая точка зрения обусловила внимание к методу работы писателей: А. Пушкина ‒ с народной сказкой и шире ‒ фольклором, О. Уайльда ‒ с сюжетами христианских легенд. Однако основная линия анализа метода работы писателей, способствовавшая установлению их жанровых открытий, касается парадокса, а именно его структуры и образования им нового значения, что оказало влияние на двойственное воздействие литературной сказки на адресата, взрослого и ребенка.

Анализ актуальных работ в области жанрообразования и жанровосприятия, отбор которых был определен вопросами литературной специфики, ориентирован на связь между кризисом художественного сознания и сложившихся жанровых форм и их обновлением. Поэтому объектом изучения стали эстетические взгляды писателей, особенности осмысления ими новой функции жанра, что привело к жанровой трансформации их произведений. В качестве доминирующего фактора жанровой трансформации, объясняющей особенности жанровосприятия, использованы результаты современной сюжетологии.

Обоснованные в диссертации научно-методологические подходы к теме показали открытость для науки ряда вопросов, решение которых и представлено в настоящем исследовании. Прежде всего это исследование литературной специфики сказки Пушкина как выражения метода работы писателя с русской народной сказкой. Корреляция программной фольклорности (С. Сапожков) и система отступлений от сказочного канона, применение мифо-поэтики и концептов православной аксиологии делают возможыми расширение и конкретизацию пушкинской онтологии (В. Непомнящий).

До настоящего времени не была использована возможность изучения пушкинской сказки в аспекте признаков мениппеи. Между тем роль парадокса как источника жанра, способы создания парадокса и образование им нового значения дают к тому предпосылки. Обособление таких вопросов в области пушкинистики, как метод онтологического реализма и духовной семантики сказки, создало методологические предпосылки для анализа сказки писателя как мениппеи.

Дополнение дескриптивной модели литературной сказки изучением поэтики Уайльда открывает новые возможности изучения связи эстетизма писателя и жанра. Для разработки модели литературной сказки были выделены плодотворные для изучения сказки Уайльда идеи, сосредоточенные в области эстетизма писателя, заглавия и парадокса. Результатом обзора стало выявление роли парадокса как образования нового значения, заглавия сказки как носителя авторской концепции. Сопутствующие вопросы: христианской апологии, связь пародии с жанром, логика и структура повествования, восприятие читателем ─ были интегрированы с результатами современной сюжетологии, а именно соотношением синтагматической фабулы и парадигматического сюжета. Сфокусированность этих направлений исследования парадокса была определяющей для основ дескриптивной модели литературной сказки.

Рассмотрение связи эстетизма и парадокса было осуществлено в плоскости способов познания и изображения действительности. Понимание парадокса в системе *заданного* и *данного* обеспечиваетустановление новаторстваписателя. Иные художественные результаты литературной игры, другие проявления духовной семантики сказки, семиотика заглавий, формы аллегории, духовного преображения героев создают концепцию парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия.

Ядром дескриптивной модели литературной сказки является парадокс. Методы типологического, формального, компаративного и герменевтического анализа, дискурсного и филологического подходов, статистического и таксономического позволили установить общность проявления парадокса и влияния на жанр сказки, а также особенности, обусловленные национальной и авторской концептосферой.

Применение статистического метода, метода синхронического и диахронического анализа сказки, корреляционный метод способствовали установлению типологии и специфики парадокса в сказке Пушкина и Уайльда. Использование данных методов в переводоведческом аспекте основаны на том, что любая культурная модель строится на системе закономерностей, отражающих связь цели и результатов перевода и его влияния на принимающую культуру, в том числе в области жанра. Использование статистического и таксономического методов способствовали объективному прочтения текста.

Методы лингвистического и литературоведческого переводоведения направлены на установление аутентичности художественного перевода как способы интеграции *другой* культуры в принимающую. Сквозной линией использования названных методов являлось изучение парадокса в аспекте жанрообразования и жанровосприятия.

Трансдисциплинарный подход объясняет внимание к кросс-культурному подходу, сосредоточенному вокруг понятия паттерна, что позволило вывести исследование переводной сказки в область жанровой динамики принимающей культуры. В этом отношении введение переводов сказки Пушкина и Уайльда в диссертацию как объекта изучения объясняется обогащением романтического стиля в результате русских изложений английской литературной сказки, влиянием казахских переводов сказки Пушкина на становление нового жанра в казахской культуре. Понятие культурной трансмиссии помогает расширить изучение жанрообразования и жанровосприятия. Так, поставлена проблема влияния казахских переводов сказки Пушкина на новый для отечественной культуры жанр, с одной стороны. С другой, впервые включение в дескриптивную модель казахстанской Пушкинианы привело к обоснованию понятия «казахстанский пушкинский текст». Понятие «казахстанский пушкинский текст» обосновывается как понятие сверхтекста, обладающего признаками тематического и жанрового единства. Включение в его состав казахских переводов сказки Пушкина иллюстрирует интеграцию категории культурной трансмиссии в научный аппарат диссертации. Так, русские переводы сказки Уайльда способствовали обновлению романтических жанровых форм в культуре языка перевода. Данный подход основан на представлении о литературной сказке как объекте культурного трансфера.

Общность научного инструментария, а именно анализ парадокса между заданным и данным (Д. Лихачев), корреляции синтагматичной фабулы и парадигматичного сюжета (И. Силантьев), установление источников и видов парадоксальности стали основанием для различения реалистического изображения в сказке Пушкина и романтической стилизации в сказке Уайльда.

Второй раздел представляет собой аналитическую часть исследования и построен на трех принципах изучения парадокса: его структуры, путей образования нового значения, природе рецептивного восприятия (взрослым и ребенком). Анализ парадокса в сказке Пушкина и Уайльда показал следующие виды типологических схождений и различия в парадоксальности и образовании парадоксом нового значения. Расширению парадокса способствовало привлечение анализа суфийской рецепции, сюжета «Соловей и Роза» и символики, мифопоэтики топосов сада и леса. Так были выявлены новые формы связи философско-эстетических взглядов писателей со смыслом и структурой парадокса. Сюжет «Соловей и Роза» в лирике Пушкина и сказке Уайльда показал также общность внетекстовой и сюжетной парадоксальности. Эта общность основана на близости предмета изображения, идей рассматриваемых произведений и метода писателей. Проецирование суфийской рецепции на поэтику произведений русского и английского писателей показал образование парадоксом разных значений и различий в картине мира.

Изучение парадокса в сказке Пушкина показало связь с жанра с философской проблематикой. В разделе систематизированы следующие виды парадоксальности в сказке русского писателя: внетекстовая, сюжетная, стилистическая, образная. Качестве источников парадоксальности установлены и охарактеризованы концепты православной аксиологии, архетипы, мифо-поэтика славянского фольклора. Анализ сказки Пушкина в аспекте фабульной синтагмы и парадигматического сюжета, синтез комической и драматической модальностей, мировоззренческая природа смеха, пародирование бытового православия, речевая манипуляция позволили описать мениппейную природу сказки Пушкина.

Были установлены и описаны и такие виды парадоксальности, как имплицитная и эксплицитная. Они восходят к оппозиции *живог*о и *мертвого*. Такая методика анализа способствовала установлению жанрообразующей функции парадокса и позволила показать роль в жанровосприятии. Результатом анализа парадоксальности стало и влияние имплицитной и эксплицитной парадоксальности на жанровую трансформацию. Применение сюжетологического подхода стало основой для обобщения способов передачи парадоксальности. Такой подход стал дефинированием видов парадоксальности и ее источников.

Развитие идей Бахтина о мениппее подкреплено анализом психологической мотивировки поведения героя, комической и драматической модальности, транслировано в область рецептивного восприятия. Помимо аксиологической семантики сказки, анализ связи сюжета и структуры конфликта, изучение трансформационных процессов показали значимость филологического подхода для объединения использованных в диссертации подходов и методов.

Дополнение онтологического реализма Пушкина показало роль национальной и культурной идентичности, которая обусловила влияние архетипов и православной аксиологии. Специфика проявления парадокса обоснована с позиций пародирования книжной условно-восточной классической традиции и отступления от формульной поэтики, и сказочного канона. Так происходит объяснение двух текстов внутри одной сказки Пушкина ─ для взрослого и ребенка.

Если все сказки Пушкина, независимо от фабулы, воспринимаются ребенком как цепь чудес, волшебства, ведущей к восстановлению справедливости и искомого миропорядка, то сознание взрослого чувствительно к нравоучительной морали. Для взрослого «Сказка о царе Салтане» ‒ несмотря на мотив оклеветанной матери, история покаяния и прощения; «Сказка о попе и о работнике его Балде» ‒ о расплате за жадность. В сказке «О рыбаке и рыбке» мораль «умещается» в формулы: «Еще пуще старуха вздурилась», «Что ты, баба, белены объелась?», в финал разбитого корыта. «О мертвой царевне и семи богатырях» для взрослого ‒это сказка о зависти и ревности, силе женской мести и вероломства, а мотив зеркальца выражает подсознательное желание царевны о возлюбленном (о предметах, выражающих формулу желания в фольклоре, писал А. Веселовский). Сюжет сказки «О золотом петушке» развивается в системе формульной поэтики, определяемой иерархизмом мышления.

Понятие пушкинского парадокса в литературной сказке связано и с речевой манипуляцией. Метод работы Пушкина с русской сказкой и парадоксальная природа его сказки анализируются посредством статистической обработки, что позволило разработать классификацию приемов формульной поэтики, в том числе ритуализованной практики. Рассмотрение частотности отступлений писателя от сказочного канона и применения приемов композиционно-сюжетного построения стали основой для другой классификации, дополнившей представление о структуре пушкинского парадокса. Так, известный пушкинский принцип зеркальной сюжетной симметрии способствовал установлению отличий парадокса в сказке Пушкина от парадокса в сказке Уайльда.

Различия структуры парадокса и образования им нового значения в сказке Уайльда стали почвой для систематизации мотивов как сюжетной единицы и роли парадокса в восприятии текста адресатом. Результаты жанровой трансформации в виде аллегорического и апокрифического текста анализируются с позиций концепта нарциссизма и семиотики заглавия. Признаки заглавия как нарративного дискурса рассмотрены в зависимости от разных проявлений парадокса. Так, установлена специфика метода Уайльда. В частности, она характеризуется функцией нарциссизма как концепта, источника пародии и дескрипта сказки Уайльда.

Третий раздел представляет собой синтез аналитического и практического подходов к теме диссертации, что также является показателем значимости дескриптивной модели литературной сказки. Результаты полученного анализа, поднимающие проблему влияния художественного перевода на жанровую динамику принимающей культуры, изучение аутентичности художественного перевода содержат рекомендации к созданию точных переводов сказки Пушкина на казахский язык.

Переводы сказки Пушкина и Уайльда также рассмотрены с позиций литературной специфики. Она определяется ролью парадокса, источниками и видами парадоксальности. Рассмотрение с этой точки зрения казахских переводов сказки Пушкина и русских переводов сказки Уайльда построено на воплощении литературной специфики оригинала. Характеристика компонентов парадокса и причина принадлежности переводов фабулярной литературе стала лейтмотивом раздела.

Предметом анализа казахских переводов сказки Пушкина стали культуроориентированные стратегии: доместикация, форенизация, *остранение*, а также культурная решетка. Они стали предметом анализа, с одной стороны, в аспекте передачи парадоксальности и признаков мениппеи. С другой стороны, выявление признаков и роли культурной трансмиссии и пушкинского текста стали возможными в процессе исследования парадокса, смеховой поэтики, соотношения фабульной синтагмы и парадигматического сюжета. Вместе с тем предметом компаративного анализа стали приемы передачи архетипов и аксиологических концептов оригинала. Общность переводческих подходов обоснована доминированием в поэтике казахского текста культурной решетки, обусловленной формульной поэтикой сказки. Обоснована приоритетность доместикации и *остранения*. Доказана связь между выбором стратегии и жанром перевода.

Рассмотрение казахского переводного текста, установление закономерностей и различий переводческих позиций показало в способах достижения аутентичности художественного перевода пути и формы эффективной адаптации текста *другой* культуры к восприятию читателя-казаха. Анализ культуроориентированных стратегий как фактора жанрового обновления принимающей культуры подтверждает значимость культурной трансмиссии как индикатора эффективности взаимодействия культур. Расширение дескриптивной модели литературной сказки казахскими переводами сказки Пушкина способствует разработке теории парадокса и его связи с авторской и национальной концептосферой.

Включение в переводную часть дескриптивной модели литературной сказки русских переводов сказки Уайльда демонстрирует общность подходов в наличии признаков фабулярного произведения. При этом обусловленные авторской и национальной концептосферой способы воспроизведения парадоксальности сказки Уайльда показало преимущества применения структурно-семиотического подхода. Использование категорий семиотики: кардинальных (или ядерных) функций и функций-катализаторов, фа*тической функции* ‒ стало причиной обоснования мысли об отказе от парадигматического сюжета и предпочтении фабульной синтагмы как источнике фабулярного произведения и причины утраты двойственного воздействия оригинала на читателя.

«Приложение» разработано с целью показать пути применения полученных результатов в школьной дидактике. Так, изучение литературной специфики сказки Пушкина и Уайльда в компаративном аспекте и понимание парадокса и его жанрообразующей роли показано на примере коммуникативных упражнений для среднего звена в школе с нерусским языком обучения. Такой прикладной аспект рассматрвиается как эффективность предложенной дескрипитивной модели литературной сказки.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Эткинд Е. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. ‒ М.: Языки русской культуры, 1999. ‒ 600 с.
2. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. – 1990. – №2. ‒ C. 100-118.
3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. ‒ М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
4. Федорова Н.Г. Научная истина в контексте коммуникативной онтологии // Вестник Томского государственного университета. ‒ 2012. ‒ №362. ‒ C. 40-42.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. ‒ М.: Искусство, 1979. ‒ 423 с.
6. Тюпа В.И. и др. Художественность литературного произведения: вопросы типологии. ‒ Красноярск: Изд-во. Красноярского ун-та, 1987. ‒ 224 с.
7. Тумбина О.В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда: к характеристике творческого метода писателя: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 191 с.
8. Brooks C. [The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Well_Wrought_Urn:_Studies_in_the_Structure_of_Poetry). – NY.: Reynal & Hitchcock, 1947. – 328 p.
9. Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. – Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters, 1954. – 514 p.
10. Силантьев И.В. Сюжет и смысл. ‒ М.: Языки славянской культуры, 2018. ‒ 144 с.
11. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – Новосибирск: Институт филологии, 2011. ‒ 248 с.
12. Турежанова Г.А. Жизнь и творчество Оскара Уайльда: монография. ‒ Караганда. ТОО «Medet Group», 2020. – 236 с.
13. Турежанова Г.А. Читаем Оскара Уайльда: учеб. пос. ‒ Уральск: РИЦ ЗКГУ им. М. Утемисова, 2013. – 132 с.
14. Непомнящий В.С. Собрание трудов: в 5 т. – М.: Изд. центр МГИК, 2019. – Т. 4. – 512 с.
15. Вацуро В.Э. Сказка о золотом петушке: опыт анализа сюжетной семантики // В кн.: Пушкин: исследования и материалы. ‒ СПб.: Наука, 1995. – Т. 15. ‒ С. 122-133.
16. Сурат И.З. Личный опыт в лирике Пушкина и проблема построения биографии поэта: автореф. ... док. филол. наук: 10.01.01. ‒ М.: ИМЛИ им. А. Горького РАН, 2001. – 59 с.
17. Лотман Ю.М. К современному понятию текста // Ученые записки Тартуского государст. универ. – Тарту, 1986. – Вып. 736. ‒ С. 104-108.
18. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: избр. тр. ‒ СПБ.: Искусство-СПБ, 2003. ‒ 616 с.
19. Андрюкова Е.А. «Московский текст» в творчестве И. Шмелева (период эмиграции): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. ‒ Вологда, 2013. – 149 с.
20. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. ‒ Новосибирск: изд-во Новосиб. ун-та., 1999 ‒ 392 с.
21. Гребнева М.П. Персональные флорентийские мифы в русской словесности ХIХ-ХХ вв. ‒ Томск: изд-во Том. ун-та, 2015. ‒ 124 с.
22. Абдрахманов С.А. С. Пушкинннің «Евгений Онегин» романының қазақ әдеби және фольклорлық дәстурендегі орны: автореф. … канд. филол. наук. ‒ Алматы: Инст. литературы и искусства им. М.О. Ауезова, 1999. – 30 с.
23. Абдрахманов С. Коран и Пушкин. ‒ Астана: Елорда, 2006. – 288 c.
24. Ананьева С.В. Казахстанская Пушкиниана. ‒ Алматы: Жібек жолы, 2009. – 291 c.
25. Уразаева К.Б., Арынгазинова Г. Русский ориентализм и перевод Корана В. Пороховой. Сура «Женщина» // Простор. ‒ 2019. ‒ №9. ‒ С. 152-157.
26. Уразаева К.Б. Национальная концептосфера и риторическая коммуникация втора – переводчика – адресата // Русский язык и литература в контексте глобализации: матер. 6-й междунар. науч.-практ. конф., посв. 50-летию МАПРЯЛ. – М., 2019. – С. 516-522.
27. Ермоленко Г.В. Лингвистическая статистика: краткий очерк и библиографический указатель. ‒ Алма-Ата: КазГУ им. С.М. Кирова, 1970. – 157 с.
28. Антология исследований культуры / под ред. С.Я. Левит и др. – СПб., 1997. – Т. 1. – 728 с.
29. Venuti L. The Translator’s Invisibility: A History of Translation ‒ London; N.Y.: Routledge, 2008. – 319 p.
30. Bassnett S., Lefevere A. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. – Toronto, 1998. – 143 p.
31. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Cоветский писатель, 1929. – 385 с.
32. Лысенкова Е.Л. О законе переводной дисперсии // Вестник Моск. ун-та. – 2006. – №1. – С. 111–118.
33. Мурзин Л.Н. Синтаксическая деривация. ‒ Пермь: Изд-во Перм, ун-та, 1974. – 170 с.
34. Разумовская В.А., Валькова Ю.Е. Доместикация, форенизация и остранение в переводе: исторический аспект // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2017. ‒ №40. – С. 111-123.
35. Разумовская В.А. Остранение в пространстве художественного текста: художественный прием, закон искусства, прием и стратегия перевода // 5-е Новиковские чтения: функциональная семантика и лингвосемиотика: сб. науч. ст. конф. ‒ М., 2019. ‒ C. 178-182.
36. Ербулатова Э.К. Национально-культурные реалии в произведениях казахского писателя Дукенбая Досжана и способы их перевода на русский язык: автореф. … канд. филол. наук: 10.02.20. – Казань, 2019. – 23 с.
37. Талжанов С. Исторические периоды развития казахской литературы и роль перевода в этом процессе: автореф. … док. филос. наук: 648. – Алма-Ата, 1972. – 68 с.
38. Курманов М. Некоторые вопросы перевода немецкой поэзии на казахский язык: на материале переводов произведений Гете, Шиллера и Гейне: автореф. … канд. филол. наук: 642. – Алма-Ата, 1972. – 32 с.
39. Жусупова А.У. Проблема перевода этнокультурной идентичности в трилогии А. Нурпеисова Кровь и пот: дис. … док. PhD: 6D020700. – Алматы: Казах. нац. универ. имени Аль-Фараби. 2020. ‒ 162 с.
40. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети ХХ века: автореф. … док. филол. наук: 10.01.01. ‒ Астрахань, 2009. – 46 с.
41. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект: автореф. ... док. филол. наук: 10.01.01. ‒ Екатеринбург: Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького, 2004. ‒ 42 с.
42. Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: сб. ‒ М.: Наука, 1964. ‒ С. 173-237.
43. Силантьев И.В. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика: сб. ст. ‒ Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения РАН, 2002. – Вып. 5. ‒ С. 32-60.
44. Силантьев И.В. Поэтика мотива. ‒ М.: Языки славянской культуры, 2004. ‒ 296 с.
45. Рикер П. Время и рассказ / пер. с фр. – СПб., 1998. – Т. 1. – 313 с.
46. Рикер П. Повествовательная идентичность // В кн.: Герменевтика, этика, политика: московские лекции и интервью. – М.: Academia, 1995. – 159 с.
47. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: инварианты – тема – приемы – текст. – M.: Прогресс, 1996. – 344 с.
48. Лихачев Д.С. Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях // В кн.: Исследования по языку и литературе: памяти В.М. Жирмунского. ‒ Л.: Наука, 1973. ‒ С. 394-407.
49. Парадоксы русской литературы: сб. ст. / под ред. В. Марковича, В. Шмида. ‒ СПб., 2001. – 350 с.
50. Соковнин В. М. Фасцинология: пролегомены к науке о чарующей, доминантной и устрашающей коммуникации животных и человека. ‒ Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2005. ‒ 400 с.
51. Омельченко Е.В. Фасцинативная составляющая в непрямой коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. ‒ 2013. – №1(19). ‒ C. 136-139.
52. Карасик В.И. Языковые ключи. ‒ М.: Гнозис, 2009. ‒ 406 с.
53. Кнорозов Ю.В Об изучении фасцинации // Вопросы языкознания. ‒ 1962. ‒ №1. ‒ С. 163-163.
54. Кнорозов Ю.В. Избранные труды. ‒ СПб.: [МАЭ РАН](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0), 2018. ‒ 594 с.
55. The American Heritage Dictionary / Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. – Ed. 5th. – Boston: Houghton Mifflin, 2016. – 2112 р.
56. Поварницына М.В. Фасцинативность как конститутивный признак креолизованных текстов в массовой интернет-коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – №12(54). – С. 151-154.
57. Iser W. The Implied Reader. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1974. – 318 p.
58. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // В кн.: Современная литературная теория: антология. ‒ М., 2004. – 242 с.
59. Сапожков С.В. Жанр народной сказки в литературно-критической рефлексии А.С. Пушкина // Преподаватель XXI век. ‒ 2018. ‒ №3. ‒ С. 394-401.
60. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. ‒ Л.: Наука, 1984. ‒ 295 с.
61. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. ‒ СПб.: Мифрил, 1995. ‒ 244 с.
62. Раскольников Ф. А. Сатира, юмор и ирония в творчестве Пушкина // Литературоведческий журнал. ‒ 2005. ‒ №19. ‒ С. 3-28.
63. Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии: сб. ‒ М.; Л., 1937. ‒ Вып. 1. ‒ С. 134-163.
64. Азадовский М.К. Пушкин и фольклор // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии: сб. ‒ М.; Л., 1937. ‒ Вып. 3. – С. 152-182.
65. Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина // Вопросы литературы. ‒ 1972. ‒ №3. ‒ С. 124-151.
66. Эткинд Е. Проза о стихах. ‒ СПб.: Знание, 2001. – 448 с.
67. Гринбаум О.Н. Основы математико-гармонического анализа поэтических текстов: учеб. пос. – СПб.: СПбГУ, 2013. – 172 с.
68. Ваняшова М.Г. Поэзия должна быть… глуповата // Ярославский педагогический вестник. – 2013 – №3. – С. 256-261.
69. Маршак С. Собрание сочинений; в 8 т. ‒ М.: Художественная литература, 1971. ‒ Т. 6. – С. 385-391.
70. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: в 7 т. ‒ М.: Augsburg, 2002. – Т. 6. ‒ 167 c.
71. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. ‒ М.: Художественная Литература, 1990. ‒ 543 c.
72. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – Изд. 2-е, испр. и доп. ‒ М.: Восточная литература, 1998. – 800 c.
73. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. ‒ М.: Лабиринт, 1997. – 448 c.
74. Уразаева К. Рассказ А. Чехова как мениппея: смеховая культура, карнавальная образность и двоякая событийность // Вестник Московского университета. – 2019. – №3. – С. 176-185.
75. Woodcock G. The Paradox of Oscar Wilde. – London, 1949. – T. 5. ‒ 239 p.
76. Small I. Oscar Wilde Revalued: An Essay on New Materials and Methods of Research. – Greensboro: ELTPress, 1993. – 275 р.
77. Knox M. Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide. – New Haven: Yale University Press, 1994. – 185 p.
78. Ellmann R. Oscar Wilde. – NY.: Knopf, 1988. – 680 p.
79. Bird A. The Plays of О. Wilde. ‒ London: Routledge, 1977. ‒ 220 p.
80. Gate J. The Mask. Oscar Wilde and the Theatre. ‒ London: Curtain, 1947. ‒ 23 p.
81. Juan E.S. The Art of O. Wilde. – N.Y.: Princeton University Press, 1967. ‒ 238 p.
82. Образцова А.Г. Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда). ‒ СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. ‒ 357 с.
83. Nassaar Chr.S. Into the Demon Universe: A literary exploration of Oscar Wilde. ‒ New Heaven; London: Yale University Press, 1974. ‒ 191 p.
84. Pine R. The Thief of Reason: О. Wilde and Modern Ireland. – Dublin: Jill & Macmillan, 1995. – 478 p.
85. Ingleby L.C. О. Wilde. ‒ N.Y.: Kennerley, 1907. ‒ 400 p.
86. Ericksen D.H. Oscar Wilde. ‒ Boston: A Division of G.K. Halland Co, 1977. ‒ 175 p.
87. Markey A. Folklore and the fairy tales of Oscar Wilde': thes. … doc. PhD. – Dublin: School of English, 2007. ‒ 343 p.
88. Markey A. Oscar Wilde’s Fairy Tales: Origins and Context. – Newbridge: Irish Academic Press, 2015. ‒ 230 p.
89. Gagnier R. Idylls of the Marketplace: О. Wilde and the Victorian Public. – Stanford: Stanford University Press, 1986. ‒ 255 p.
90. Ackroyd P. The Last Testament of Oscar Wilde. ‒ NY.: Harper & Row, 1983. ‒ 192 p.
91. Холланд В. Сын Оскара Уайльда. ‒ М.: ЛГБТ Медиа Паблишинг, 2006. ‒ 272 с.
92. Зверев А.М. Неспасающая красота // В кн.: Оскар Уайльд, или Правда масок. ‒ М.: Молодая гвардия, 2006. ‒ С. 5-14.
93. Аствацуров А.А. Эстетизм и Оскар Уайльд // В кн.: История западно-европейской литературы. XIX в.: Англия. ‒ СПб.; М.: Академия, 2004. ‒ С. 498-524.
94. Пальцев Н. Кавалер зеленой гвоздики. // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. ‒ М.: Республика, 1993. – Т. 1. ‒ С. 3-16.
95. Пальцев Н. Художник как критик, критика как художество // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. ‒ М.: Республика, 1993. – Т. 2. ‒ С. 3-20.
96. Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа "Портрет Дориана Грея”: дис. ... док. филол. наук: 10.01.03. ‒ Великий Новгород, 2007. ‒ 431 с.
97. Кржижановский С. Поэтика заглавий. ‒ М.: Никитинские субботники, 1931. – 36 с.
98. Новикова О.И., Новиков В.И. В. Каверин: критический очерк. ‒ М.: Советский писатель, 1986. ‒ 288 с.
99. Кольцова Л.М. Художественный текст в современной лингвистической парадигме. ‒ Воронеж: Изд-во ВГУ, 2007. – 52 с.
100. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Просвещение, 1959. – 221 с.
101. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста. ‒ М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
102. Уайльд О. Замыслы / пер. с англ. – СПБ.: А. Ф. Маркс, 1912. – Т. 3. ‒ 326 с.
103. Wilde O. The Letters of Oscar Wilde. ‒ London, 1962. ‒ 958 p.
104. Соколянский М.Г. Оскар Уайльд: очерк творчества. ‒ Киев: Одесса, Лыбидь, 1990. ‒ 199 с.
105. Шпекторова Н.Ю. К вопросу о литературно-художественном парадоксе: на материале произведений О. Уайльда // Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики романо-германских языков: сб. науч. тр. ‒ Самарканд: Самарканд. гос. ун-т, 1975. ‒ С. 218-225.
106. Танеев Б.Г. Парадокс: парадоксальные высказывания. – Уфа: Высшая школа, 2001. ‒ 306 с.
107. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. – М.: Наука, 1990. ‒ 419 с.
108. Ермоленко Г.В. Тематическая библиография работ по лингвистической статистике на русском язык. ‒ Алма-Ата, 1967. ‒ 68 с.
109. Ермоленко Г.В. Очерки по статистическому изучению письменной речи: автореф. … канд. филол. наук: 677. – Алма-Ата: КазГУ, 1969. ‒ 34 с.
110. Белый А. Символизм. – М.: Мусагет, 1910. ‒ 637 с.
111. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник»: исследование. ‒ М.:Федерация, 1929. ‒ 279 с.
112. Хворостьянова Е.В. Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика: автореф. … док. филол. наук: 10.01.01, 10.01.08. – СПб.: СПБГУ, 2009. – 45 с.
113. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. ‒ М.,1975. ‒ С. 193-230.
114. Колмогоров А.Н. Три подхода к определению понятия "количество информации” // Проблемы передачи информации. ‒ 1965. ‒ Т. 1, №1. ‒ С. 25-38.
115. Комментарии Вл.А. Успенского к публикации: Колмогоров А.Н. Семиотические послания // Новое лит. обозрение. ‒ 1997. ‒ №24. ‒ С. 123-209.
116. Успенский В.А. Труды по нематематике: с приложений семиотических посланий А.Н. Колмогорова к автору и его друзьям. – М.: ОГИ, 2002. – 584 с.
117. Лотман М.Ю., Шахвердов С.А. Метрика и строфика А.С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: матер. по метрике и строфике рус. поэтов: сб. ‒ М., 1979. – С. 180-205.
118. Шахвердов С., Лотман М. Вольный ямб А.С. Пушкина // В кн.: Пушкинские чтения в Тарту. ‒ Тарту, 2011. – Т. 5. ‒ С. 179-205.
119. Матяш С.А. Русский и немецкий вольный ямб XVIII – начала XIX века и вольные ямбы Жуковского // Исследования по теории стиха: сб. науч. тр. ‒ Л.: Наука, 1978. ‒ С. 92-103.
120. Матяш С.А. Русский драматический вольный стих XVIII-XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // в кн.: Проблемы типологии, перевода и рецепции поэтического текста: труды по метрике и поэтике. – Тарту, 1985. ‒ С. 114-120.
121. Гринбаум Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении: на материале «Онегинской строфы» и русского сонета: автореф. ... док. филол. наук: 10.02.21, 10.01.01. – СПб.: Санкт-Петербур. унив., 2000. ‒ 42 с.
122. Гринбаум Н. Эстетико-формальное стиховедение: методология, аксиоматика, результаты, гипотезы. ‒ СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. ‒ 37 с.
123. Мухин М.Ю., Мухин Н.Ю. «Шаги» персонажей в прозе Л.Н. Толстого и его современников // Cuadernos de Rusística Española. – 2021. – №17. – С. 67-76.
124. Гончаренко Е.С. Семантический ореол и суггестивный потенциал метроритмических структур: на материале поэзии и переводов Сергея Гончаренко // Cuadernos de Rusística Española. ‒ 2021. ‒ №17. ‒ С. 77-89.
125. Ваняшова М.Г. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии… // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №3. – С. 356-361.
126. Набоков В. Николай Гоголь. «Шинель» // В кн.: Лекции по русской литературе. – СПб.: Азбука Классика, 2010. – С. 107-108.
127. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искуство, 1970. – 387 с.
128. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В кн.: В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292.
129. Виноградов В.В. Стиль Пиковой дамы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии: сб. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – Т. 2. – С. 74-147.
130. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М.: Академия, 2004. – 192 с.
131. Каскабасов С.А. Жанры казахской (несказочной) прозы: дис. … док. филол. наук: 10.01.09. ‒ Алма-Ата: МГУ им. М.В. Ломонова, 1988. ‒ 394 с.
132. Каскабасов С.А. Казахская несказочная проза. ‒ Алматы: Наука, 1990. ‒ 238 с.
133. Берри Дж.В., Пуртинга А.Х., Сигалл М.Х. и др. Кросс-культурная психология: исследования и применение / пер. с англ. ‒ Харьков: Гуманитарный Центр, 2007. ‒ 560 с.
134. Murdock G.P. Culture and Society: Twenty-Four Essays. ‒ Pittsburgh: University Pittsburg Press, 1965. ‒ 388 р.
135. Ламсден Ч., Гушурст А. Геннокультурная коэволюция. Человеческий род в становлении // В кн.: Эволюционная эпистемология: антология. ‒ М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 336-349.
136. Hurtado Albir, A. Traducción y traductología: introducción a la traductología. ‒ Madrid: Cátedra, 2001. – 695 p.
137. Черепова А.А. Междисциплинарный подход к определению понятия «Культурная трансмиссия» // Общество: философия, история, культура. ‒ 2016. ‒ №8. ‒ С. 99-101.
138. Мыркин В.Я., Прокуровская Н.А., Болдырева Г.Ф. и др. Как подготовить ритора. ‒ Ижевск: Уд. ГУ, 1994. – 183 c.
139. Жеребин А. И. Компаративные этюды Юрия Тынянова в свете теории перевода // Вестник СПбГУ. Язык и литература. ‒ 2021. ‒ Т. 18, №2. ‒ С. 262-276.
140. Алексеева И. Введение в перевод введение: учеб. пос. – СПб.; М.: Академия, 2004. ‒ 352 с.
141. Albir A.H. La enseñanza de la traducción. ‒ Castellón: Universitat Jaume, 1996. ‒ 223 р.
142. Franco A.J. Culture-Specific Items in Translation // In book: Translation, Power, Subversion. – Clevedon: Multilingual Matters, 1996. ‒ P. 52-78.
143. Маркина Ю.М., Юзефович Н.Г. Перевод терминов научного направления «связи с общественностью»: форенизация vs доместикация // Язык. Культура. Перевод: матер. 3-й междунар. очно-заоч. науч. конф. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2016. ‒ С. 96-101.
144. Меднис Н.Е., Печерская Т.И. Метатип в системе памяти культуры // Критика и семиотика. – 2010. – Вып. 14. ‒ С. 8-16.
145. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе // <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1280>.17.03.2022.
146. Линч К. Оброз города / пер. с англ. ‒ М.: Стройиздат. 1982. ‒ 382 с.
147. Эткинд А. Хлыст: секты, литература и революция. ‒ М: Новое литературное обозрение, 1998. ‒ 688 с.
148. Lilly I.K. Moscow and Petersburg: The city in Russian culture. – Nottingham: Astra Press, 2002. – 120 p.
149. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого // [Художественный язык средневековья: сб. ст.](http://kronk.spb.ru/library/1982-m-hyas.htm) ‒ М.: 1982. ‒ С. 236-249.
150. Бурини С. От кабаре к городу как к тексту // Europa Orientalis XVI: сб. ст. ‒ Рим, 1997. ‒ Вып. 2. ‒ С. 275-289.
151. Dickinson S. Representing Moscow in 1812: Sentimentalist Echoes in Accounts of the Napoleonic Occupation // In book: Moscow and Petersburg: The City in Russian Culture. – Nottingham: Astra Press, 2002. – P. 7-30.
152. Малыгина Н.М. Проблема «московского текста» в русской литературе XX в. // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: матер. (10-х Виноградовских чтений). ‒ М., 2005. ‒ С. 3-4.
153. Мережковский Д.С. «Петербургу быть пусту» // В кн: Москва-Петербург: pro et contra: диалог культур в истории нац. самосознания: антаолгия. ‒ СПб.: РХГИ, 2000. ‒ С. 325-332.
154. Манн Ю. Москва в творческом сознании Гоголя // Москва и «Московский» текст русской культуры: сб. ст. – М.: РГГУ, 1998. ‒ С. 63-81.
155. Великанова Н.П. Москва в книге «Война и мир» // Москва в русской и мировой литературе: сб. ст. ‒ М.: Наследие, 2000. ‒ С. 170-184.
156. Москва и московский текст в русской литературе и фольклоре: матер. 7-х Виноград. чтений. ‒ М.: МПГУ, 2004. ‒ 243 с.
157. Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности: дис. … док. филол. наук: 10.01.01. – Томск: Том. гос. ун-т, 2009. ‒ 348 с.
158. Адильгазинов Е.З. Вопросы восприятия прозы А.С. Пушкина в казахской советской литературе и критике: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. – Алматы: КазГУ им. аль-Фараби, 1992. – 187 с.
159. Исина Н.У. Круг как рефлексия: «алматинский» текст как выражение традиционализма в романе Д. Накипова «Круг пепла» // Вестник СФУ. – 2016. – Т. 9, №5. ‒ С. 1166-1173.
160. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: сб. ст. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 21. – С. 22-129.
161. Новое в зарубежной лингвистике: сб. ст. / пер. с англ. и фр. / сост. И.М. Кобозевой, В.З. Демьянкова. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – 424 с.
162. Стросон П.Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубежной лингвистике: сб. ст. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 131-150.
163. Василина В.Н. Иллокуция как коммуникативная характеристика высказывания // Вестник МГЛУ. ‒ 2005. – №2(18). – С. 44-53.
164. Хазагeров Г.Г. Риторика. ‒ Р-на-Д.: Феникс, 2004. – 384 с.
165. Сковородников А.П. Риторический идеал, или речевой (коммуникативный) идеал // Эффективное речевое общение (Базовые компетенции): словарь-справоч. – Красноярск: СФУ, 2014. – С. 557-558.
166. Михальская А.К. Основы риторики. Мысль и слов: учеб. пос. – М.: Просвещение, 1996. – 416 с.
167. Анненкова И.В. Современная картина мира: неориторическая модель (Лингвофилософский аспект): автореф. … док. филол. наук: 10.01.10, 09.00.13. – М.: МГУ им. М.В. Ломонова, 2012. – 60 с.
168. Колмoгорова А.В. Аргументация в речевой повседневности. – М.: Флинта-Наука, 2009. – 152 с.
169. Гиздатов Г. Три стиля казахстанской риторики // <http://expertonline.kz/a2145.> 25.05.2022.
170. Кажигалиева А. О казахском риторическом идеале // <http://www.rusnauka.com/17_SSN_2007/Philologia/14665.doc.htm>. 25.05.2022.
171. Кенжегалиева С.К., Карташева А.Н. Казахские коммуникативные традиции // Риторика и речеведческие дисциплины в условиях реформы образования: сб. тр. конф. – М.: Тезаурус, 2016. – С. 125-130.
172. Уразаева К. Иллокутивное воздействие говорящего на слушающего // Восток-Запад: пересечения культур: матер. 2-го всемир. конгрес. ‒ Киото, 2019. ‒ С. 63-69.
173. Раевский Н.А. Портреты заговорили. – Алма-Ата: изд-во Жазушы, 1976. – 430 с.
174. Кешин К. Пушкинская тетрадь. – Алматы: Искандер, 2006. ‒ 58 с.
175. Гундарев В. Метель на Пушкинской площади // В кн.: Исповедь сердца: избр. – Астана: Аударма, 2004. – 282 c.
176. Гайворонский К. Поговори мне о себе. – Алматы: Ғылым, 1998. – 312 с.
177. Гусляров Е. Суеверный Пушкин. – Алматы: Жалын, 1994. – 336 с.
178. Щербанов Н. Поехал я в Уральск: А.С. Пушкин и Приуралье. – Уральск: ЗКГУ «Оптима», 2006. – 200 с.
179. Джолдaсбековa Б.У., Бaрaтов Ш.М. Исследовaние творчествa Пушкинa в литерaтуроведении Кaзaхстaнa // Вестник КазНУ. ‒ 2016. ‒ №1(159). – С 40-44.
180. Камзабекулы Д.Д. Пушкин және қaзaқ әдебиеті: рухaни тaмырлaстық пен тaрихи шындық // В кн.: Созвучие творчествa Aбaя и Пушкинa:. ‒ Семей, 2006. ‒ 515 с.
181. Кабдулов З. Балықшы мен балық туралы ертегі. ‒ Алматы: Казах. госуд. учеб.-пед. изд-во, 1949. ‒ 20 б.
182. Пушкин А.С. Алтын әтеш туралы ертегі / аудар. – Алматы: Жазушы, 1975. –20 б.
183. Байтұрсынов А. Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер / құраст. Ә. Шәріпов, С. Дәуітов. ‒ Алматы: Жазушы, 1989 – 320 б.
184. Асылбек А. Көп томдық шығармалар жинағы. ‒ Алматы: Тоғанай Т, 2016. – Т. 2. ‒ 276 б.
185. Бельгер Г. Этюды о переводaх Ильясa Джaнсугуровa. – Aлмaты: Ғaлым, 2001. – 258 с.
186. Аманжолов Қ. Аудармалар: 2 т. ‒ Алматы: ТОО «Тенгри», 2001. – Т. 2. ‒ 424 с.
187. Шаханова Р.А. Проблемы перевода поэзии А.С. Пушкина на казахский язык: на материале поэм: дис. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата: КазГУ им. С.М. Кирова, 1989. – 167 с.
188. Досмаханова Р.А. Проблемы перевода романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» на казахский язык: автореф. … канд. филол. наук. ‒ Алма-Ата: КазНУ им. аль-Фараби, 1993. ‒ 24 c.
189. Жекеева К.О. Национальный колорит и художественно-творческие искания в литературном переводе (на материале переводов произведений А.С. Пушкина): дис. … канд. филол. наук. – Алматы, 2003. – 124 с.
190. Ауэзов М.О. Абай Кунанбаев: статьи и исследования. ‒ Алма-Ата: Ғылым, 1967. ‒ 389 с.
191. Ахметов З.А. Пушкин и Абай // Вестник Ленинградского университета. ‒ 1949. ‒ №6. ‒ С. 60-70.
192. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. ‒ М.: Культурное наследие, 1913. – 120 с.
193. Шиммель А.-М. Мир исламского мистицизма. ‒ М: Алетейа, 1999. – 525 с.
194. Выготский С. Психология искусства. ‒ М: Рипол классик, 2018. –528 с.
195. Крылов И.А. Полное собрание сочинений. ‒ М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946. – Т. 3. ‒ 619 с.
196. Пушкин А.С. Соловей и роза: в безмолвии садов, весной, во мгле ночей... // Полное собрание сочинений: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 3, кн. 1. ‒ 635 с.
197. Пушкин А. С.Евгений Онегин: роман в стихах // Полное собрание сочинений: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 6. ‒ 839 с.
198. Пушкин А.С. Будрыс и его сыновья // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 2. – С. 372-373.
199. Левин Э. Блокноты переводчика // [https://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer11/Levin1.htm. 03.03.2021](https://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer11/Levin1.htm.%2003.03.2021).
200. Пушкин А.С. Посвящение Е.Н. Ушаковой // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 2. – С. 240.
201. Цявловская Т.Г. Примечания // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 2. – 659 с.
202. Пушкин А.С Жил на свете рыцарь бедный // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 2. – С. 248-249.
203. Леушина О.В. К проблеме системно-структурного анализа баллады А.С. Пушкина «жил на свете рыцарь бедный… // [Вестник Омского государственного педагогического университета.](https://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-omskogo-gosudarstvennogo-pedagogicheskogo-universiteta-gumanitarnye-issledovaniya) ‒ 2016. ‒ №3. ‒ С. 75-79.
204. Пушкин А.С. Была пора: наш праздник молодой // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. ‒ М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 2. ‒ 779 с.
205. Тарасов Ф. Евангельское слово в творчестве Пушкина и Достоевского. ‒ М.: Языки славянской культуры, 2011. ‒ 208 с.
206. Шиммель А.-М. Суфизм. Введение в исламскую мистику // <https://vidya613.wordpress.com>. 10.05.2020.
207. Трессидер Д. Словарь символов. ‒ М.: Гранд, 1999. – 185 с.
208. Пушкин А.С. Сказка о рыбаке и рыбке // В кн.: Стихотворения Алескандра Пушкина. ‒ СПб.: Наука, 1997. ‒ С. 339-343.
209. Riffaterre M. On the Complemettarity of Comparative Literature and Cultural Studies // In book: Comparative Literaturt in the Age of Multilulturalism. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. – C. 66-73.
210. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // В кн.: Работы по поэтике. ‒ М.: Прогресс, 1987. ‒ С. 145-180.
211. Лотман Ю. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // В кн.: Пушкин: статьи и исследования. ‒ СПб.: Искусство-СПб, 1995. ‒ С. 293-299.
212. Лотман Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией // В кн.: Пушкин: статьи и исследования. ‒ СПб.: Искусство-СПб, 1995. ‒ С. 300-316.
213. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // В кн.: Полное собрание сочинений: в 10 т. ‒ Л.: Наука. 1977. – Т. 4. ‒ С. 358-363.
214. Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди // В кн.: Полное собрание сочинений: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. 3. – С. 506-533.
215. Ронкин В.Е. Сказка о царе Салтане: архетипическое и актуальное // Московский пушкинист: ежегод. сб. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 3. – 1996. – С. 125-134.
216. Пропп В.Я. Морфология сказки. ‒ Л.: Academia, 1928. – 152 с.
217. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. ‒ Л.: Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1946. – 340 с.
218. Wilde O. The Most Beloved Fairytales of Oscar Wilde Edition: The Happy Prince, The Nightingale and the Rose, The Devoted Friend, The Selfish Giant, The Remarkable Rocket, The Young King. – London: Musaicum Books, 2019. – 155 р.
219. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Пьесы. Сказки / пер. с анг. ‒ М.: Изд. «Э», 2016. – 608 c.
220. Harris F. Oscar Wilde, His life and Confession. – NY.: Produced by Jonathan Ingram, 2005. ‒ Vol. 1. ‒320 p.
221. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. ‒ М.: Ладомир, 1994. ‒ 714 с.
222. Wilde O. Complete Shorter Fiction. – Oxford: University Press, 1998. – 274 p.
223. Уайльд О. Избранное / пер. с англ. ‒ М.: Просвещение, 1990. – 384 c.
224. Уразаева К.Б., Ерик Г. Символика соловья и розы в творчестве А.С. Пушкина и О. Уайльда // (Пушкинские чтения-2020) Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: матер. 25-й междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2020. – С. 83-93.
225. Уразаева К., Ломакина О., Моклецова И. Способы формирования концептуальной стратегии героя А.П. Чехова (на материале рассказов) // Вестник славянских культур. – 2019. – №52. – С. 156-168.
226. Фененко Н.А., Кретов А.А. Переводоведение: проблемы и решения // [https://cyberleninka.ru/article/n/perevodovedenie-problemy-i. 27.10.2021](https://cyberleninka.ru/article/n/perevodovedenie-problemy-i.%2027.10.2021).
227. Жукова И.Н., Лебедько М.Г., Прошина З.Г. и др. Словарь терминов межкультурной коммуникации. – М.: Флинта, 2013. – 632 с.
228. Барт Р. Введение в структурный анализ // В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы ХIХ–ХХ вв.: трактаты, статьи, эссе. ‒ М.: МГУ, 1987. – С. 387-422.
229. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. ‒ Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. ‒ 384 с.
230. Воронина И.П. Проблема «точного» поэтического перевода Ф. Шиллера в лирике М.Ю. Лермонтова // Вестник ВГУ. – 2010. – №2. – С. 29-33.
231. Уразаева К.Б. Михаил Лермонтов и Абай Кунанбаев: интерпретативные стратегии перевода (Ф. Шиллер ‒ Дж. Байрон ‒ И.В. Гёте) // Духовно-нравственный и эстетический потенциал русской литературной классики: сб. науч. ст. ‒ М.: Москов. госуд. област. унив., 2013. ‒ С. 331-338.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

Парадокс в сказке А. Пушкина и О. Уайльда. Методы изучения в школе

В данном приложении показаны способы изучения парадокса в сказке Уайльда и Пушкина как основы дескриптивной модели литературной сказки. С использованием коммуникативно-деятельностного подхода для школьников, для которых русский язык не является родным, правомерным представляется сочетание кросс-культурного, компаративного, лингвокультурологического и лингвоконцептологического подходов. Здесь представлены сценарии уроков на материале сказки О. Уайльда и А. Пушкина. Показаны примеры достижения результативности в аспекте навыков и компетенций, реализация комплексного обучения речевой деятельности, сочетания видов учебной деятельности. Обобщен опыт дидактики с позиций мотивации к изучению второго языка и литературы, формирования навыков эффективной коммуникации. Сказка «Соловей и Роза» О. Уайльда рассмотрена как модель изучения с позиций активизации эмпатии учащихся, адаптации сказки к восприятию *слушающего.* Коммуникативные упражнения направлены на развитие лингвориторической компетентности учащегося, на основе совмещения коммуникативной и прагматической сторон урока, использования учебников фиксированного формата, применяемых в Казахстане.

Разработка рекомендуемого дидактического ресурса учитывает направления реформы в средней школе Казахстана. Методика практического обучения литературе описана с позиций достижения измеримых результатов, реализации текстоцентрического обучения, комплексного обучения речевой деятельности, сочетания видов учебной деятельности, компаративного изучения английской и русской литературной сказки. Обосновано, что практическая задача обучения, оценивание ответов учащихся как элемента обучения способствуют мотивации к изучению второго языка и литературы, развитию критического мышления и креативного подхода. Актуальность подраздела обусловлена преимуществами коммуникативно-деятельностного подхода при применении интегрированного подхода к изучению языка и литературы.

В качестве дидактического ресурса выбраны произведения: сказка О. Уайльда «Соловей и роза» и А. Пушкина – «У Лукоморья дуб зеленый» (пролог к поэме «Руслан и Людмила») и «Сказка о попе и работнике его Балде».

Настоящий подраздел посвящен разработке матрицы урока, описанию методики практического обучения русскому языку и литературе школьников (Я2), что потребовало решения задач: 1) как достичь измеримых результатов; 2) как реализовать текстоцентрическое обучение; 3) почему важно обучать всем видам речевой деятельности; 4) как дифференцировать и комбинировать формы учебной деятельности; 5) как осуществить компаративное изучение английской и русской литературной сказки?

В мотивации к изучению второго языка и литературы ученые выделяют механизм восприятия*: любознательность как «желание знать и любопытство как «состояние»* [1]. Исследователи отмечают и важность лингвокультурного подхода: «The aim of language policy is not only to teach/learn a language for communication purposes, but also by effective intercultural communication to support understanding and tolerance, respect for different cultures and identities. In order to implement cultural aspects into foreign language teaching, we need to understand the basic terms and relationships between them» Целью языковой политики является не только обучение / изучение языка для целей общения, но и эффективное межкультурное общение для поддержки понимания и толерантности, уважения к различным культурам и самобытности. Чтобы реализовать культурные аспекты в обучении иностранным языкам, нам необходимо понимать основные термины и отношения между ними [2, c. 20].

Методические аспекты изучения второго языка рассматриваются с позиций формирования навыков эффективной коммуникации. Отсюда роль говорения: «In light of the current global context, the notion that speaking ability has always been a source of instructional focus in the development of L2 proficiency and in classroom-based and high-stakes assessment instruments might seem intuitive» [3]. О говорении как факторе идентичности пишет ученый: «Speaking is a crucial language skill which we use every day to communicate with others, to express our views, and to project our identity» [4]. Для достижения эффективной коммуникации, помимо вербальных, внимание привлекает выполнение учащимися невербальных действий: «People exist and interact with one another through multiple means of information, which is conveyed verbally or non-verbally» (Люди существуют и взаимодействуют друг с другом с помощью множества средств информации, которая передается вербально или невербально) [5,c. 13]. Об эффективности невербальных действий в процессе обучения можно привести такую мысль: «Some people may even be more interested in such non-verbal feedbacks when they talk to others» Некоторые люди могут даже больше интересоваться такими невербальными отзывами, когда они разговаривают с другими [5,c. 14].

Предложенные в настоящей работе примеры использования коммуникативно-деятельностного подхода носят характер рекомендуемого дидактического ресурса как дополнения к урокам учебника с обновленным содержанием для 5 класса [6]. В материале уроков, посвященных зарубежной сказке – Ш. Перро, Г.-Х. Андерсена, братьев Гримм, и сказке А. Пушкина преобладают грамматические задания. Это, например, составление предложений с использованием формы винительного падежа прилагательных, определение их синтаксической функции. Активизация знаний учащихся достигается заданиями, направленными на то, чтобы узнать и назвать сказки на основе приведенных отрывков. Развитие речи основано на выражении учащимися мнений о сказках Андерсена и Перро по предложенной модели начала предложения. Задание на письмо представляет собой закрытый тест с указанием правильных и неправильных ответов по сказке писателей. Урок, посвященный сказке Пушкина, включает сведения о биографии поэта без проблематизации материала. На активизацию деятельности учащихся направлено задание: вспомнить содержание сказки «Сказки о рыбаке и рыбке». Воспоминания касаются и знаний учащихся о прилагательных, их умения определять категорию рода с помощью вопросов. Задания на слушание и говорение предполагают демонстрацию школьниками знаний о грамматических характеристиках прилагательных.

В представленном подходе доминируют принципы традиционного подхода, характеризующиеся знаниецентричной парадигмой. Смещение знаниевой парадигмы к компетентностной модели, выработке компетенций и навыков в условиях обновления содержания учебных программ и учебников требует применения эвристических методов, использования когнитивных подмостков при анализе художественного произведения для реализации стратегий смыслового чтения текста.

Сказка «Соловей и Роза» интересна как модель изучения с позиций активизации эмпатии учащихся, адаптации сказки с философско-эстетическим и социальным началами, парадоксальной природой произведения Уайльда и двоякой природы сказки Пушкина к восприятию *слушающего.* Разработанные автором диссертации ситуативные (коммуникативные) упражнения построены на целевых установках (вербальных действиях учителя) и моделировании ситуаций для учащихся. Мотивация формируется в системе умений высказываться.

Помимо основных требований коммуникативно-деятельностного подхода были применены такие принципы: 1) использование модели урока-разворота (одинарный разворот представляет собой развернутый на 2 страницы урок), 2) соблюдение нормативных требований (в 5 классе на изучение предмета отводится три часа в неделю), 3) соотношение коммуникативной и прагматической сторон урока, что объясняет принципы отбора внеязыковых и языковых параметров измерения вторичной языковой личности, таких как прагматикон, тезаурус читателя. Разработка коммуникативных упражнений, или activity (здесь и далее: ACT) и компаративное изучение сказки Пушкина направлены на активизацию воображения, памяти, развития речи и культурной компетентности.

При компаративном изучении важно обратить внимание на двойственную природу смехового (игрового) начала в сказке Пушкина, что способствует пониманию парадокса. Еще одно отличие, которое бросается в глаза и характеризует отличие сказки Пушкина от Уайльда, это авантюрное начало. Коммуникативные упражнения приведены из расчета на традиционное обучение. Количество коммуникативных упражнений на один урок 5-6, целей урока – от 1 до 3. Цели урока при коммуникативно-деятельностном подходе формулируются для ученика в виде измеримых и достижимых результатов. Эти результаты дифференцируются с позиций, приобретаемых на конкретном уроке знаний, умений, навыков.

С 2015 года целью обучения предмету «Русский язык и литература» в школе провозглашено совершенствование навыков речевой деятельности в аспекте развития «функциональной грамотности обучающихся» [7]. Реформа в среднем школьном образовании (2018) привела к разработке учебников с обновленным содержанием. Анализ PISA в области читательской грамотности обусловил признание коммуникативно-деятельностного подхода стратегией, наиболее эффективно способствующей достижению практических целей обучения.

Диалогическое обучение направлено на понимание чужого высказывания, а индивидуальная культура художественного восприятия оценивается как показатель разносторонне развитой личности. Акцент на коммуникативно-деятельностном подходе объясняется и концепцией четырехмерного образования: помимо знаний, навыков, личных качеств, значимой гранью является мета-обучение (обучение уме­нию учиться): «внутренние процессы, то, как мы осмысляем и адаптируемся к обучению» [1].

Реформа была вызвана и новым пониманием результативности обучения, которая подразумевает смещение акцента со знаниевой парадигмы на приобретение навыков и компетенций. Другими словами, встает задача обучения продуктивным речевым действиям. Практическая задача обучения обеспечивает и преемственность обучения на следующей ступени образования: «Due to the current conditions, more attention in the process of teaching students in higher education institutions should be paid to mastering language for specific purposes, focused on students’ professional linguistic needs, fluency in a foreign language as a necessary means of intercultural communication in the educational, every day, scientific and professional spheres of life» (В сложившихся условиях больше внимания в процессе обучения студентов в высших учебных заведениях следует уделять овладению языком для конкретных целей, ориентированным на профессиональные языковые потребности студентов, свободное владение иностранным языком как необходимое средство межкультурного общения в образовательная, повседневная, научная и профессиональная сферы жизни.) [8].

Предпринятый в данном подразделе опыт имеет предпосылки в ряде работ автора диссертации. На материале учебно-методического комплекса (далее и везде: УМК) «Русский язык и литература для 6 класса общеобразовательной школы Казахстана с нерусским языком обучения» Р. Нуртазиной, Э. Сулейменовой, К. Уразаевой [9] обоснованы умения школьников – создавать тексты, обеспечивающие коммуникацию, публично выступать, адаптироваться к различным речевым ситуациям, обнаруживая сформированное речевое поведение, ясно, четко формулировать и аргументировать точку зрения, понимать и анализировать чужую речь, читать и точно толковать тексты и др. В другой статье применение коммуникативно-деятельностного подхода описано на материале УМК «Русская литература» для 7 класса русской школы К. Уразаевой и др. [10].

Заметим, что сложность разработки современных учебников заключается в стратегии включения грамматических заданий в урок при интегрированном характере предмета. Текстоцентрическое обучение требует синтеза лингвистических и литературных заданий. Не менее важен и культурологический компонент, связанный с пониманием культурных различий. Текстоцентрическое обучение построено на анализе ключевых эпизодов, действий и поступков героев, сравнении изучаемого произведения с литературой других народов, а также произведениями других видов искусства.

Для школ с Я2 обособляется роль говорения. Осуществление школьниками вербальных и невербальных действий характеризует речевую и коммуникативную компетентность школьников. Рефлексия, которой заканчивается каждый урок, направлена на создание определенного продукта коммуникативной деятельности и может включать и действия невербального характера (сценическая постановка, постановка по сценарию с музыкальным и танцевальным сопровождением). На этом этапе учителем проверяется не только успешность закрепления школьниками приобретенных знаний и навыков, но и обеспечивается мотивация школьников к изучению второго языка.

Достижение цели обучения: оценивать высказывание (монолог/ диалог) с точки зрения соответствия предложенной теме/ ситуации – предполагает обоснование мнения с осмыслением критериев оценки, что не только способствует выработке навыков работы в команде, понимания идеи разделенности ответственности за успех команды. Такой подход реализует принцип, при котором оценивание является элементом обучения. Перечисление критериев выбора есть осознание требований, предъявляемых к выполнению задания. Важность выражения собственного мнения, особенно в письменной форме, обусловлено современным подходом: «… that writing is a social act and a medium of individual expression over academic realm.» (…что письмо - это социальный акт и средство индивидуального выражения в академической сфере) [11]. Как показал опыт изучения английского языка как второго, роль письма для целостного восприятия текста и передачи понимания имеет особое значение: «there was an indication of general resentments and strong feelings amongst the EFL students where the majority indicated that they are sometimes graded unfairly and writing assessment should take another, more holistic approach rather a narrow on» (были признаки общего недовольства и сильных чувств среди студентов, которые изучают английский как иностранный язык, где большинство указали, что их иногда оценивают несправедливо, и при оценке письменности следует использовать другой, более целостный подход, а не узкий подход к написанию.) [12, c. 174].

Выбор английской сказки в компаративном аспекте с русской объясняется созданием в учебной ситуации признаков инкультурации. С одной стороны: «Everyone knows people from deferent cultures have their own cultural perceptions, beliefs, alues and social customs which greatly determine their communication ways, it is not surprising to find that people have many difficulties and obstacles in understanding one another and communicating with one another» [13, c. 224]. С другой, концепция Джеймса Ашера «stress-free language learning» успешно решается при моделировании игровых ситуаций. Такой подход способствует выработке у учащихся навыков в условиях эффективной межкультурной коммуникации: «The ability to prevent potential conflicts and foster productive, cooperative relations will depend largely on effective intercultural communications» (Способность предотвращать потенциальные конфликты и развивать продуктивные отношения сотрудничества будет во многом зависеть от эффективной межкультурной коммуникации), как замчает Л.Самавар, Р.Портер и Е.МакДаниел [14, c. 4]. Еще одна дидактическая проблема ‒ понятие многоязычной коммуникативной межкультурной компетенции, которая представляет собой «интегративный феномен, обеспечивающий корректное, одновременное и/или последовательное использование нескольких языков в поликультурном общении» [15, c. 11].

Трансформация сказочных канонов в поэтике Пушкина состоит в появлении социально-бытового жанра со своеобразными юмором и сатирой. Как замечает Е.Никольский: «В пушкинских сказках начала 30-х годов ХIХ века неярко выражен мотив ”недостачи“, часто вместо нее встречаются интриги и козни, вызванные завистью» [16]. Влияние межличностных отношений, семейных конфликтов становится объектом сатиры поэта. Важность применения стратегий смыслового прочтения сказок обусловлена широко представленными в сети Интернет поисками скрытого смысла сказок Пушкина. Соглашаясь с тем, что «межличностные отношения персонажей, их поступки, пороки (наказанные) и добродетели (вознагражденные) являются частью культурного кода русского менталитета» [17, c. 309], автор подвергает анализу современные трактовки образов из сказок Пушкина, среди которых различают правомерные и далекие от источника. Интерес могут представлять для моделирования игровых ситуаций предложенные в одной из работ экономические основы взаимоотношений героев в сказке о попе и Балде [18]. Для понимания смехового начала и его двойственной природы, как и трансформации сказочных канонов, важна работа с сатирическим ономастиконом и приемами этимологии имени героя. Внимание к словарной работе и фразеоресурсам русского языка способствует развитию словаря учащихся и пониманию юмора Пушкина.

Сказка английского писателя изучается в 5 классе школ с Я2 по типовой программе до 2017-2018 учебного года. Для учеников 5-го класса общеобразовательной школы с Я2 сказка Уайльда в условиях обновления содержания учебников заменена сказками Ш. Перро и Г.Х. Андерсена.

Парадоксальная природа сказок английского писателя привела к их неодназначной трактовке критиками. Так, в Pall Mall Gazette выражалось сомнение в способности детской аудитории воспринимать сказки Уайльда с их декоративностью стиля, перегруженностью текста сложными описаниями. Действительно, теория эстетизма Уайльда имеет решающее значение для понимания его сказки: «This helps us understand that Wilde believed in the supremacy of art to nature and even to morality» (Это помогает нам понять, что Уайльд верил в превосходство искусства над природой и даже над моралью) [19, c.10], когда искусство ставилось писателем выше морали и природы. Сравнение сказок Уайльда с Андерсеном, признание новизны сказок английского писателя сопровождались указанием на то, что они предназначены для взрослого читателя. Здесь можно привести известное замечание писателя о том, что его адресатом была и британская детвора, и британская читающая публика. Успех сказок Андерсена швейцарский психоаналитик М.-Л. фон Франц объясняет неврозом, который «являлся не только его индивидуальным конфликтом, но и конфликтом всего Севера» [20, c. 204). Исследователь имеет в виду проблему половой жизни, приводящей человека в ужас, что объясняется «христианским ханжеством, навязанным извне», и неистовым языческим темпераментом под «этим пуританским корсетом». Сложность изучения сказки Уайльда объясняется и библейской мифологией, в частности идеей страдания и самопожертвования. Исключение представляет сказка «Соловей и Роза». Общей для сказок английского писателя является тема неминуемой гибели героя. Известна и такая версия: «Соловей и роза» интерпретируется как «простая аллегория разрушения любви и красоты материалистической цивилизацией» [21, c.84], хотя и есть отсылка к персидской легенде. Для изучения сказки определяющей является мысль: «Wilde adopts nightingale’s traditional artistic image as the singer of true love and the embodiment of truth, kindness and beauty» (Уайльд принимает традиционный художественный образ соловья как певца настоящей любви и воплощения правды, добра и красоты.) [22,c.337].Предложенные упражнения соответствуют авторской концепции образов о Соловье как романтике, а Студенте и девушке как недостойных романтики [23].

Таким образом, проектирование матрицы урока с позиций достижимых измеримых результатов и алгоритма учебной деятельности школьника способствует практической задаче обучения, вырабатывает у школьника представление о навыках, к овладению которыми он стремится. Результативность урока обеспечивается сочетанием всех видов речевой деятельности. Выработка лингвориторических компетенций ученика требует включения в урок грамматических тем в пределах изучаемых ключевых эпизодов художественного произведения. Мотивации школьников к изучению второго языка и литературы способствуют дифференциация видов учебной деятельности и их комбинирование, применение стратегий смыслового чтения ‒ понимания, анализа, интерпретации. Важно проектировать упражнения с включением элементов прогнозирования содержания текста, использовать оценивание ответов учащихся как элемент обучения, что способствует развитию критического мышления и креативного подхода. Компаративное изучение литературы направлено на выявление общности и различий стиля писателей и понимание единства жанра.

Список использованной литературы

1. Фейдл Ч., Бялик М., Триллинг Б. Четырехмерное образование // <http://nios.ru/sites/nios.ru/files/poleznoe/4D_Education_0.pdf> . 07.01.2021
2. Reid E. Defining terms and interconnections between culture, communication and language teaching. // A Trimestrial European Scientific Language Review. ‒2011; [XLinguae](https://www.researchgate.net/journal/XLinguae-1337-8384) 4 (1). ‒ Р. 20-26.
3. Isaacs T. “Assessing speaking,” in Handbook of Second Language Assessment, Vol. 12, eds D. Tsagari and J. Banerjee. ‒ Boston, MA; Berlin, Germany: De Gruyter), 2016. ‒ Р. 131–146.
4. Fan J., Yan X. Assessing Speaking Proficiency: A Narrative Review of Speaking Assessment Research Within the Argument-Based Validation Framework. Front. Psychol. 11:330. // doi: 10.3389/fpsyg.2020.00330. // https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00330/full. 10.01.2021.
5. Thuong Thi Kim Nguyen. Perspective on Intercultural Communication in a Culturally and Linguistically Diverse Classroom // Journal of Applied Linguistics and Language Learning. 2018. ‒Vol. 4 No. 1. ‒ pp. 13-19.
6. Жанпейс У.А., Озекбаева Н.А. Русский язык и литература для 5 класса общеобразовательных школ с нерусским языком обучения. УМК. Учебник в 2 частях. ‒ Алматы: Атамұра, 2017. ─ 141 с.
7. Типовая учебная программа по общеобразовательным предметам основного среднего образования, утвержденная приказом Министра образования и науки Республики Казахстан от 3 апреля 2013 года № 115 (с внесенными изменениями и дополнениями на 25 октября 2017 г. № 545), <https://www.apnk.kz> 10.01.2021.
8. Klimova I.I., Klimova G.V, Dubinka S.A. Students' communicative competence in the context of interсultural business communication. // XLinguae. 2019. ─Volume 12 Issue 1, January 6. ‒ Р. 207-218.
9. Suleimenova E., Kozhamkulova G., Urazayeva K. School Textbooks with Up-dated Content in Kazakhstan in the Aspect of Education Reform// Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences – 6 (2018 11). – 987-1001 // [http://journal.sfu-kras.ru/number/71656. 10.01.2021](http://journal.sfu-kras.ru/number/71656.%2010.01.2021).
10. Urazayeva K. Communication-And-Activity Approach and Formation of Rhetori-cal Competence at School with Non-Russian Language of Study// Cuadernos De Rusística Es-pañola (Cre). ‒ 14 (2018). 2017‒ С. 159 – 171.
11. Sukandi S. S. Students’ Personal “Colors” In Self-Evaluation Essays As The Post-Process Pedagogy In Teaching Writing (A Descriptive Study On EFL Composition Learning Practice In Indonesia). Proceedings of ISELT FBS Universitas Negeri Padang,2006-4(2),Р.361-373.
12. Obeid R. Second Language Writing and Assessment: Voices from Within the Saudi EFL Context. // English Language Teaching. ‒ 2017. 10(6). ‒ Р. 174-181.
13. Zhang X. Developing Students’ Intercultural Communication Competences in Western Etiquette Teaching. // English Language Teaching. ─ 2010. ─3 (4).//http://www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/view/37032. 10.01.2021.
14. Larry A. Samovar, Richard E. Porter, Edwin R. McDaniel & Carolyn S. Roy. Communication Between Cultures, Eighth Edition. Wadsworth, // Cengage Learning. 2013. – 426 p.
15. Барышников Н.В., Вартанов А.В. Учитель многоязычия: компоненты профессиональной подготовки (к постановке вопроса) // Многоязычие в образовательном пространстве. ‒ 2018. ‒ № 10.– С.7-17.
16. Никольский Е.В. Жанровое своеобразие и связь с народной прозой сказки А.С. Пушкина «Царь Никита и его сорок дочерей». // Studia Humanitatis. ─ 2019. ‒ № 4. ‒ С.18-28.
17. Борис Л.А. Реалии русской культуры в сказках Александра Пушкина.  [«Русский язык и культура в зеркале перевода». – М.: МГУ, Высшая школа перевода (факультет)](https://istina.msu.ru/journals/256612525/) . – 2019. –№ 1. – С. 309-319.
18. Гордиенко Е. Психология сказки с экономическим уклоном, или «сказка – ложь, да в ней намек» / Е. Гордиенко, О. Лютых, Т. Рудзитис // Annali d’Italia. – 2020. – № 14-3. – С. 54-61.
19. Hafudh H. A. Integration of Art and Morality in Oscar Wilde's the Happy Prince. // English Language, Literature & Culture. ‒2017. ‒ № 2. ‒P.5-11. //https://doi.org/10.11648/j.ellc. 10.01.2021.
20. Франц М.-Л. Фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психоаналитический смысл мотива искупления в волшебной сказке. – СПб.: Б.С.К., 1998. – 360 с.
21. Seward B. The Symbolic Rose. ‒Dallas: Spring,1989. ‒ 233 p.
22. Ping W. The Symbolic Meaning of Nightingale in The Nightingale and the Rose by Oscar Wilde. // Proceedings of 14th International Conference on Humanities and Social Sciences (IC-HUSO 2018), 2018. ‒ Р. 336-341.
23. Clifton S. On the Loom of Sorrow. Eros and Logos in Oscar Wilde's Fairy Tales.2009.//https://web.csulb.edu/csnider/wilde.fairy.tales.html05.05.2021.

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б**

Коммуникативные упражнения для факультативного изучения сказки А. Пушкина и О. Уайльда

*Коммуникативные упражнения для изучения сказки О. Уайльда*

Урок 1. Тема: Герои сказки О. Уайльда «Соловей и Роза»

Цели урока:

К концу урока ты узнаешь:

* о героях сказки «Соловей и Роза»,
* о способах выражения своего мнения.

К концу урока ты сможешь:

* выразить отношение к героям или их поступкам,
* использовать синтаксические конструкции для выражения своего мнения,
* написать 5-минутное эссе.

*Стадия вызова (5 минут).* Посмотри на изображения (рисунки 1-4). Представь, что у тебя есть цветы, банка и ваза. Как бы ты оформил букет? Нарисуй свой букет. Опиши этапы работы.



а б в г

а – банка; б – букет в вазе; в – ваза; г – цветы в банке

Рисунок Б.1 – Оформи букет, используя рисунки

Как ты думаешь, какое отношение имеет данное задание к теме урока? Здесь достигаются цели обучения: представлять информацию в виде рисунков (*далее и везде цели обучения указаны по типовой программе – У.К, Е. Г., А.А.),* прогнозировать содержание текста по вопросам.

*ACT 1. Послушай (2 минуты)*

Рассказ учителя о создании сказки О. Уайльдом. Автор начинал с создания формы произведения, затем стремился придать ей изящество стиля. Здесь достигается цель обучения: понимать общее содержание текста, определяя ключевые слова и словосочетания.

*ACT 2. Вспомни (10 минут)*

*Вопросы и задания:*

Посмотри на изображения (рисунок Б.2). Сюжеты какой легенды и сказки здесь воспроизведены? Что между ними общего? Найди рисунок с похожим сюжетом или идеей легенды, мифа, произведения и дополни ряд (рисунок Б.2). Докажи, что у твоего примера общий сюжет или общая идея с данными изображениями.

****** 

*НАЙДИ РИСУНОК СО СВОИМ*

*ПРИМЕРОМ*

а б в

а – студент/юноша/мальчик; б – мальчик и роза; в – ваш пример

Рисунок Б.2 – Какая легенда и сказка изображены здесь?

Здесь на основе сопоставления достигается умение выявлять общность и различие, обоснования своей позиции. Иными словами, здесь планируется достижение целей обучения: извлекать информацию по предложенной теме из различных источников, сравнивать содержание и тему текстов.

*ACT 3 Читаем (5 минут)*

Прочитайте выразительно по ролям. Обратите внимание на выделенные слова.

*‹Она сказала, что* будет танцевать со мной, если я принесу ей красных роз, *- воскликнул молодой Студент, - но в моем саду нет ни одной красной розы.*

*Его услышал Соловей, в своем гнезде на Дубе, и,* удивленный, *выглянул из листвы.*

*-* Ни единой красной розы во всем моем саду! *- продолжал сетовать Студент, и* его прекрасные глаза наполнились слезами. - Ах, от каких пустяков зависит порою счастье!*Я прочел все, что написали мудрые люди, я постиг все тайны философии, - а жизнь моя разбита из-за того только, что у меня нет красной розы.*›

Здесь достигаются цели обучения: владеть видами чтения (ознакомительное, комментированное), читать по ролям. Закрепление изученного материала осуществляется дифференцировано в группах. Здесь достигается цель обучения: излагать основное содержание текста на основе прослушанного, прочитанного и/или аудиовизуального материала.

*АСТ 4. Обсуждаем (8 минут)*

*Вопросы и задания:*

Опишите героев. Правильно ли чтецы передали характеры героев? Мнения экспертов (коллективное обсуждение). Здесь достигаются цели обучения: участвовать в диалоге, правильно понимая реплики и предоставляя обратную связь, излагать основное содержание текста на основе прослушанного, прочитанного и/или аудиовизуального материала. Следующее задание представляет работу с ментальной картой. Это задание направлено на достижение целей: понимать общее содержание текста, определяя ключевые слова и словосочетания, излагать основное содержание текста на основе прослушанного, прочитанного и/или аудиовизуального материала. Вторая часть задания представляет собой рефлексию: написание 5-минутного эссе. Однако для его выполнения требуется предварительная работа в группах.

*АСТ 5. Я-писатель (5 минут)*

Задание выполняется в группах.

*1 группа.* Соловей

*2 группа.* Студент

*3 группа.* Дочь Профессора

Каждая группа подбирает по три ключевых слова к «пустяку» и записывает их на ментальной карте, доказывает позицию. Каждая группа пишет рассказ из пяти предложений от имени героя в виде мнения, мечты или решения. Цели обучения: создавать высказывание (описание, повествование) на основе иллюстраций, комиксов, создавать тексты (письмо, дневник, стихотворение, сказка), используя элементы разговорного и художественного стилей.

*АСТ 6. Оценим лучшее эссе (5 минут)*

*Урок 2. Тема: Любовь дороже Жизни?*

Цели урока:

К концу урока ты узнаешь:

* об идее сказки,
* о способах выражения своего мнения.

К концу урока ты сможешь:

* выразить отношение к героям или их поступкам,
* сформулировать идею сказки,
* выразить мнение и защитить его.

*Стадия вызова (5 минут).* Прием челлендж. Каждый учащийся записывает в тетради и называет пять ассоциаций, которые вызывает у него слово «драгоценный». Назовите настоящие для тебя ценности. Почему? Это задание можно выполнить также с применением приема «Аллея мнений». Еще один вариант: вкладывать в «Корзину мнений» анонимные записки с названиями самых ценных понятий или вещей и обсуждать классом. Цель обучения: участвовать в диалоге, правильно понимая реплики и предоставляя обратную связь; извлекать необходимую информацию по предложенной теме из различных источников.

*ACT 1 Читаем и обсуждаем (5 минут)*

*Прочитайте внимательно текст. Что общего в выделенных словах?*

‹Это настоящий влюбленный, – сказал Соловей. – То, о чем я лишь пел, он переживает на деле; что для меня радость, то для него страдание. Воистину любовь – это чудо. Она драгоценнее *изумруда* и дороже прекраснейшего *опала*. *Жемчуга* и *гранаты* не могут купить ее, и она не выставляется на рынке. Ее не приторгуешь в лавке и не выменяешь на *золото*›.

*Вопросы:*

*Почему любовь драгоценнее всех перечисленных камней?*

*Приведите пример для доказательства мысли Соловья:* «Воистину любовь – это чудо».

Особенность формулировки вопросов при проблемном обучении заключается в необходимости для учащихся давать развернутые ответы. Цель обучения: определять основную мысль текста на основе вопросов.

*АСТ 2. Нарисуем портрет Соловья (6 минут)*

*Вопросы и задания:*

У кого и почему слезы Студента и его страдания: *«*Но со мной она не захочет танцевать, потому что у меня нет для нее красной розы» – вызвали смех?

Какими вы представляете этих персонажей?

Опишите реакцию Соловья. Чтобы выполнить задание, сделайте морфологический анализ слова «таинство». Приведите к нему синонимы. Составьте по одному предложению со словами «таинство» и «тайна».

Каким вы представляете Соловья?

Напишите в тетради три ключевых слова и на их основе создайте устно его портрет из трех предложений.

Цели обучения: пересказывать основное содержание близко к тексту, создавать высказывание (описание, повествование), участвовать в диалоге, правильно понимая реплики и предоставляя обратную связь.

*АСТ 3. Играем роли (7 минут)*

*Вопросы и задания:*

*Составьте опорные слова для пересказа. Перескажите по ролям встречу Соловья с тремя кустами роз, используя опорные слова и цитаты.*

Здесь вырабатываются навыки пересказа. Цели обучения: пересказывать основное содержание близко к тексту, владеть видами чтения (ознакомительное, комментированное), читать по ролям. Пересказ можно предварить словом учителя и средневековой легендой о том, что соловей боится змей и поэтому не спит по ночам, прижимаясь к шипу: затем он поет печально из-за боли, кроме известного древнеперсидского мифа о любви соловья к розе» в «Лалле Рук» Томаса Мура (Murray,1979).

*АСТ 4.* *Встреча с автором* *(7 минут)*

Предложить ментальную карту. Там три слова: *Смерть – Жизнь – Любовь*. Объединить класс в три группы и выписать ключевые слова к каждому понятию на карте, опираясь на текст.

‹Смерть – дорогая цена за красную розу, – воскликнул Соловей. – Жизнь мила каждому! Как хорошо, сидя в лесу, любоваться солнцем в золотой колеснице и луною в колеснице из жемчуга. Сладко благоухание боярышника, милы синие колокольчики в долине и вереск, цветущий на холмах. Но Любовь дороже Жизни, и сердце какой-то пташки – ничто в сравнении с человеческим сердцем!›.

*Вопросы и задания:*

Чему учит сказка? Продолжите предложение «Сказка учит тому, что …»

Выберите лучший вариант. Оцените его. Обоснуйте ваш выбор. Запишите лучшее предложение.

Цели обучения: анализировать содержание небольших произведений фольклора и литературы, определяя тему и основную идею, излагать основное содержание текста на основе прослушанного, прочитанного и/или аудиовизуального материала, писать творческие работы на литературные темы, выражая свое отношение к героям художественных произведений или их поступкам с использованием эпитетов и сравнений.

*АСТ 5 Спорим с автором (10 минут)*

Объединитесь в три группы. Приведите по одному аргументу «За» и «Против» мысли автора.

*1 группа*. Любовь дороже Жизни.

*2 группа*. Любовь дороже Жизни?

*3 группа*. Эксперты. Кто прав и почему?

Цели обучения: участвовать в диалоге, правильно понимая реплики и предоставляя обратную связь, оценивать высказывание (монолог/ диалог) с точки зрения соответствия предложенной теме/ ситуации.

*Урок 3. Тема: Польза и бесполезность в искусстве*

Цели урока:

К концу урока ты узнаешь:

* о роли образов Студента и Дочери Профессора,
* о том, что любовь и искусство, по мнению Уайльда, требуют жертвы.

К концу урока ты сможешь:

* выразить отношение к мысли автора о любви искусстве,
* написать 5-минутное эссе.

*Стадия вызова (10 минут).*

Объединитесь в три группы. Приведите по одном аргументу и покажите короткие презентации с доказательствами (это домашнее задание). Продолжите предложения.

*1 группа.* Искусство полезно, потому что…

*2 группа*. Искусство бесполезно, потому что…

*3 группа*. Эксперты.

Поменяйтесь группами. Приведите новые аргументы.

Цели обучения: участвовать в диалоге, правильно понимая реплики и предоставляя обратную связь, оценивать высказывание (монолог/ диалог) с точки зрения соответствия предложенной теме/ ситуации.

*АСТ 1. (7 минут)*

Прочитайте текст. Обратите внимание на выделенные слова.

‹Студент поднялся с травы, вынул из кармана карандаш и записную книжку и сказал себе, направляясь домой из рощи: – Да, *он мастер формы*, это у него отнять нельзя. Но есть ли у него чувство? Боюсь, что нет. В сущности, *он подобен большинству художников: много виртуозности и ни капли искренности.*

*Задания:*

Объединитесь в пары.

Составьте вопросы к тексту.

Сформулируйте основную мысль отрывка в одном предложении.

Цели обучения: понимать общее содержание текста, определяя ключевые слова и словосочетания, формулировать вопросы по содержанию текста и отвечать на них, составлять план по опорным словам.

*АСТ 2. Сравните (5 минут)*

Прочитайте выразительно басни И. Крылова «Квартет» и «Соловей и Осел».

*Вопросы и задания:*

Что хотел сказать Крылов баснями об искусстве? Найдите в тексте слова, которые передают мысль автора.

Нарисуйте диаграмму Венна. Объединитесь в пары и выделите в диаграмме общее и разное.

Обсудите. Выберите лучшие ответы. Оцените.

Цели обучения: определять основную мысль текста на основе вопросов, оценивать высказывание (монолог/ диалог) с точки зрения соответствия предложенной теме/ ситуации, сравнивать содержание и тему текстов.

*АСТ 3. (10 минут)*

Прочитайте текст. Обратите внимание на выделенные слова.

‹Он никогда не принесет себя в *жертву* другому. Он думает лишь о музыке, а всякий знает, что искусство *эгоистично*. Впрочем, нельзя не признать, что иные из его трелей удивительно красивы. Жаль только, что в них нет никакого смысла и они лишены *практического значения*›.

*Вопросы и задания:*

Объясните значение слова «жертва» на примере обрядов жертвоприношения.

Какие обряды жертвоприношения из родной культуры и культуры других народов вам знакомы?

Как вы понимаете значение выражения “*принести себя в жертву другому”*»? Приведите примеры.

Почему Соловей принес себя в жертву Студенту?

Каким вы представляете Соловья?

Цель обучения: определять основную мысль текста на основе вопросов.

*АСТ 4. Играем роли (8 минут)*

Сочините диалог и сыграйте по ролям сцену между Студентом и Дочерью Профессора, используя цитаты. Зрители дают оценку игре актеров. Отвечают на вопросы: «Какими вы увидели Студента и Дочь Профессора?» и «Какими их изобразил автор?».

Цель обучения: определять основную мысль текста на основе вопросов, создавать высказывание (описание, повествование)

При изучении «Лукоморья» важно обратить внимание учащихся на природу волшебного. Отсюда такие вопросы и задания.

Представьте на рисунке сюжет сказки. Что изобразите на переднем плане? Что изобразите на заднем плане? Почему?

Опишите чудеса. В каких сказках вы встречали описание этих чудес? Назовите эти сказки и их авторов.

Читал ли кто-то сказку «Руслан и Людмила»? Какие чудеса и волшебные предметы встречаются в этой сказке?

С другой стороны, важно обратить, что пролог к сказке «Руслан и Людмила» заканчивается включением автора. Вопросы могут быть направлены на дифференцированную работу в разноуровневых группах для выполнения заданий разной степени сложности.

Объединитесь в группы.

1 группа. Прочитайте выразительно слова автора. Каким вы его представляете?

2 группа. Сочините рассказ от Пушкина-автора в прозе.

3 группа. Представьте себя автором. Как бы вы закончили пролог к сказке «Руслан и Людмила»? Введите свои чудеса и других волшебных героев.

*«Сказка о попе и о работнике его Балде»*

В каких случаях люди применяют слово «балда»? Подберите синонимы к этому слову.

Почему Пушкин назвал работника Балда? Опишите поступки героя и финал сказки. Как вы теперь считаете, почему Пушкин назвал работника Балда?

Кто видит Балду глупым, человеком, которого можно легко обмануть?

Какими предстают в сказке герои, которые видят в работнике доверчивого, наивного человека?

Словарная работа с именем попа может иметь в зависимости от уровня подготовленности класса несколько форм.

1. Посмотрите в словаре значение слова «толокно». В казахской кухне ему соответствует «талкан». Что вы знаете о способе его приготовления и полезных свойствах продукта?
2. Обратите внимание на изображения (рисунок Б.3). С кем из героев связаны рисунки? Как относится автор к этому герою? Докажите.

а б в

а – овсяное толокно; б – толокно; в – ступа

Рисунок Б.3 – К каким героям сказки относятся данные рисунки?

1. Подберите синонимы к выражению «толоконный лоб», опираясь на эти картинки. Проверьте себя с помощью словаря. «Толоконный лоб – лоб, набитый толоконной мукой». Объясните выражение Пушкина, которое он применил как имя персонажа. Нарисуйте устно портрет попа и приведите по сказке примеры, подтверждающие вашу мысль.

В качестве закрепления материала можно предложить такие вопросы и задания.

Как вы думаете, почему у работника имя есть, а у попа нети? Как вы понимаете значение имени героя?

Нарисуйте на ментальной карте в виде цепочки героев: кто кого обманул? Сохраняйте последовательность событий в сказке Пушкина.

Подберите и запишите в тетради по три ключевых слова к образам Балды, попа, черта.

Объединитесь в три группы.

1 группа. Сказочники. Расскажите, о чем сказка. Используйте цитаты.

2 группа. Комментаторы. Расскажите, что делает сказку смешной?

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Тема сказки  О. Уайльда | Тема сказки  А. Пушкина | Идея сказки  О. Уайльда | Идея сказки  А. Пушкина |
| …. | …. | …. | …. |

Компаративное изучение сказки может опираться на сравнение форм проявления автора в произведении и юмора (как языковой игры и отражения национального парадокса). Выполнение задания делится на два этапа. Первый этап ‒ сравнение темы и идеи сказок писателей. Предложить заполнить пустые поля в таблице (работа со сплошными/несплошными текстами), придерживаясь формулировки в одном предложении.

Таблица Б.1 – Сравните темы и идеи сказок А. Пушкина и О. Уайльда

Второй этап ‒ сопоставление авторского отношения к героям. При помощи примеров к словам из перечня: *сострадает, высмеивает, восторгается –* ответить, к кому из героев так относится автор и почему, обосновать позицию. Предложенные задания помогают увидеть в авантюрном характере сюжета основное отличие парадокса сказки Пушкина от Уайльда.

1. Сказка цитируется по изданию: Wilde O. Complete Shorter Fiction.Oxford: University Press,1998-274 p.В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-1)
2. Подстрочники сказки О.Уайльда «Соловей и роза» составлены Г. Ерік. [↑](#footnote-ref-2)
3. Сказка цитируется по изданию: Уайльд О. Избранное. ‒ М., Просвещение, 1990. ‒ 384 c.В круглых скобках указана цитируемая страница [↑](#footnote-ref-3)
4. Сказка цитируется по изданию: Пушкин А. С. Сказка о рыбаке и рыбке // Пушкин А. С. Стихотворения / Рос. АН. ‒ СПб.: Наука, 1997. ‒ С. 339-343. (Лит. памятники). В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-4)
5. Сказка цитируется по изданию: Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. ‒ Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977. ‒ С. 358-363. В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-5)
6. Сказка Пушкина цитируется по изданию: Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. – Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826-1836. Сказки. – 1948. – С. 506-533. [↑](#footnote-ref-6)
7. Сказки О. Уайльда цитируются по изданию: «The most beloved fairy tales of Oscar Wilde». Published by Musaicum 2019-155p. Цитируемые страницы приведены в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-7)
8. Русские переводы сказок цитируются по изданию: Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Пьесы. Сказки: [пер. с анг. В. Чухно] / Оскар Уайльд. Москва: Издательство «Э», 2016. Цитируемые страницы приведены в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-8)
9. Перевод сказок цитируется по изданию: Уайльд О. Избранное. ‒ М., Просвещение, 1990. ‒ 384 c. Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-9)
10. Оригинал сказки цитируется по изданию: Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998,- 274 p.. В круглых скобках приведены цитируемые страницы. [↑](#footnote-ref-10)
11. Перевод А. Байтурсынова цитируется по изданию: Байтұрсынов А. Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер. (Құраст. Шәріпов Ә..Дәуітов С.). ‒ Алматы: Жазушы, 1989 – 320 б. Цитируемая страница указана в круглых скобках [↑](#footnote-ref-11)
12. Бектаев К. «Сөздік» Үлкен қазақша-орысша орысша-қазақша сөздік. – Алматы: Алтын қазына, 2001. – 704 б. [↑](#footnote-ref-12)
13. Сказка цитируется по изданию: Кабдулов З. Балықшы мен балық туралы ертегі. Мектеп кітапханасы. ‒ Алматы: Казахское Государственное Учебно-Педагогическое Издательство, 1949. ‒ 20 с. В круглых скобках указана цитируемая страница. Написание у вместо казахского ұ обусловлено цитированием источника 1949 года и принятыми в то время нормами написания. [↑](#footnote-ref-13)
14. Здесь приведено авторское написание переводчика. [↑](#footnote-ref-14)
15. Сказка цитируется по изданию: Асылбек А. Көп томдық шығармалар жинағы. ‒ Алматы: «Тоғанай Т», 2016. Т.2: Ертегілер: балаларға арналған ертегілер, аудармалар. ‒ 276 б. Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-15)
16. Перевод А. Байтурсыновым «Сказки о золотом петушке» цитируется по изданию: Байтұрсынов А. Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер. (Құраст. Шәріпов Ә..Дәуітов С.). ‒ Алматы: Жазушы, 1989 – 320 б.. Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cказка цитируется по изданию: Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. ‒ Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977. ‒ С. 358-363. Цитируемые страницы указаны в круглых скобках.

    [↑](#footnote-ref-17)
18. 18Сказка цитируется по изданию; Жиенбаев С. Алтын әтеш туралы ертегі / Пушкин, Александр Сергеевич. – Алматы: Жазушы, 1975. –20 б., сурет. Цитируемые страницы не указаны, поскольку они не указаны в книжном издании. После казахских цитат в круглых скобках приведен дословный перевод. [↑](#footnote-ref-18)
19. [↑](#footnote-ref-19)
20. Оригинал Сказки цитируется по изданию: Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998. 274 p.В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-20)
21. Перевод сказок цитируется по изданию: «Уайльд О. Избранное. М., Просвещение, 1990. 384 c.». Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-21)