

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIIY TA’LIM, FAN VA INNOVATSIYALAR VAZIRLIGI
SAMARQAND DAVLAT CHET TILLAR INSTITUTI

XORIJIY FILOLOGIYA

til • adabiyot • ta’lim

ilmiy–uslubiy jurnal

Samarqand

4(89)/ 2023

MINISTRY OF HIGHER EDUCATION, SCIENCE
AND INNOVATIONS OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN

SAMARKAND STATE INSTITUTE OF FOREIGN LANGUAGES

FOREIGN PHILOLOGY

Language • Literature • Education

Scientific-methodology journal

Samarkand



MUNDARIJA

MAQOLALAR

Пардаева З. Эволюция «Женской прозы»: вопросы идентификации	5
Бабакулов И., Мажидова Х. Об изучении продуктивных словообразовательных категорий глаголов русского и узбекского языков.....	10
Эшкobilов А. К вопросу прагматики ономапоэтики прозы И.С.Тургенева: опыт анализа...	15
Рахимов А., Мухторов А. Ўзбек тилида поспозитивизация ходисаси хакида.....	19
Амриддинова Н. Ж. Румийнинг “Маснавийи – маънавий” асаридаги макол ва маталларнинг тожик ва инглиз тилларида аксиологик тахлили.	23
Обруева Г. Ономастик фразеологизмларнинг лингвомаданий хусусиятлари	28
Рисаева О. К вопросу о соотношении понятий «Фразеологическая единица» и «Фразеологизм» в современном языкознании	32
Абдувахובה У. Отражение прагматического потенциала художественного текста в оригинале и переводе	36
Шомуродова Ш. Фигуратив лексикографияда тематик луғатлар тахлили (инглиз ва рус тили луғатлари мисолида).....	42
Холматова В. Нуткий тузилма семантикасининг коннотатив, номинатив ва предикатив жиҳатлари	50

ILMIY AXBOROTLAR

Шодиев С. Гап колипидаги фраземаларнинг ўрганилиш ҳолати	54
Ochilova N. Realis/irrealis konstruksiyalarining qiyosiy tahlili	60
Artikova D. Ingliz va o'zbek tillarida erkakni tasvirini aks ettiruvchi maqollarning chog'ishtirma tahlili	63
Rakhimova M. Arundhati Royning “Mayda chuyda narsalar xudosi” (“The god of small things”) romanidagi sehrli realizm xususiyatlarining lingvistik va stilistik tahlili	67
Латипов А. Инглиз тилида <i>to start</i> феъли билан ифодаланган бошланғич фаза вазиятларининг ўзбек тилида берилиш усуллари	72
Saloxiddinov M. Harakat tarzi tasnifi va konseptual ifodasi	77
Кудратов Л. Матн семантикасида феъл замон шакллариининг ўрни	80
Xakimov M. Masofaviy ta'lim xususiyatlari va usullari	85
Usmonova K. XXI asr o'qituvchisining refleksiv kompetensiyasi ta'lim sifatiga ta'sir etuvchi omil sifatida.....	89
Сафарова М. Прецедент ходисасининг асосий хусусиятлари	94
Бакаева Н. Обоснование модели фрейма «Искусство» в романах Харуки Мураками	97
Хамракулов Т. Кинематографическая проза Д. Брауна: возможности «Монтажа».....	102
Саттарова И. Репрезентация художественного концепта «Ярмарка тщеславия» в одноимённом романе Уильяма Теккерея	107
Jumanova Sh. “Kecha va kunduz” asarining kristofor fort tarjimasida badiiy til vositalarining yorqin tasviri.....	112
Saidxodjayeva M. Rus, ispan va o'zbek tillarida qon-qarindosh terminlarining strukturasi va ularning gender xususiyatlari	118
Рахматова Д. Исмоилбек гаспиралининг тил ҳақидаги карашлари	124



КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА Д. БРАУНА: ВОЗМОЖНОСТИ «МОНТАЖА»

Хамракулов Тимур Пулатович,

*Преподаватель Международного Университета Туризма и Культурного Наследия
«Шелковый Путь»*

Ключевые слова: *монтажная композиция, кинематографическая литература, темп, динамика, фокализация.*

В последней четверти XX века в филологических науках появилось такое явление как «литературная кинематографичность», которую характеризует «зримость литературы и вербальное описание кинематографических приемов». Кинематограф, как синтетический вид искусства, с его техническими возможностями и приемами, в значительной мере повлиял на развитие литературы XX века. Это был процесс взаимного обогащения. С одной стороны, кинематограф прибегал к литературным источникам (экранизация классики), с другой - обращался к творческому опыту «известных писателей, чтобы они создавали сценарии. Достаточно упомянуть работу в Голливуде У.Фолкнера или С.Фицджеральда.

Плодотворность взаимовлияния кинематографа и литературы отмечали еще русские структуралисты. Примечательные статьи Ю.Тынянова 1926-27гг, в которых подчеркивается не просто близость «приемов» литературы и кинематографа, но и важность для обоих видов искусства приема «монтажа»: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференцированная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем –либо соотносительные между собой. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще в гораздо большей степени- стилевом» (Тынянов 1977: 338). Если заменить слово «кадр» на слово «ситуация», то становится очевидным продуктивность работы такого приема в художественной литературе.

Практическое «открытие» С.М. Эйзенштейном возможностей «Монтажа»

стало настоящей культурной революцией как для кинематографа, так и для литературы. С.М.Эйзенштейн теоретически обосновал свои кинематографические эксперименты в 1938 году в исследовании «Монтаж»- труде, опережающим время. Известно, что великий кинорежиссер обратился к доказательству возможностям монтажа примерами из «Полтавы» и «Медного всадника» А.С.Пушкина. Поэтому обращение писателя к этой технике в литературе правомерно и продуктивно: «Два каких-нибудь куска, представленные рядом, неминуемо соединяться в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» (Эйзенштейн 1956: 253). Отметим, что в данной цитате заложено представление о творческой работе автора «монтажа» и воспринимающей стороны, его ассоциативной и когнитивной работы (в нашем случае – диалог писателя и читателя). М.О Чудакова в комментариях к статьям Ю.Н.Тынянова суммирует: «Эйзенштейновская теория монтажа, так же как литературная теория Тынянова, утверждала представление о художественном явлении (будь кинофильм или литературное произведение) как о системе средств...настаивала на функциональном значении любой части целого произведения» (Чудакова 1977: 553). Данная цитата подтверждает возможность и важность анализа знаковых сцен в романе «Инferно» или наблюдения о «монтажной» композиции романов Д.Брауна.

Е.В.Михайловская и И.А.Тортунова считают, что кинематографисты видели



близость своего искусства и литературы, и это «побудило обратиться к литературе с целью заимствования повествовательных средств и стилистики. Таким образом, поиски сюжетных ходов для первых фильмов совпали с поисками кинематографом своего языка» (Михайловская и Тортунова 2015: 100).

Произведения Д.Брауна, определяемые нами как интеллектуальный детектив, имеют все основные свойства данного жанра: динамика действия, ограничение по времени, ярко выраженные мотивы преступления, определенная система персонажей, центр расследования – интеллектуал Р.Лэнгдон. Отметим, что начиная с романа «Ангелы и демоны», произведения имеют монтажную композицию, которая выражает «определенный эстетический смысл и прагматику текста» (Н.С.Болотнова). Монтажная композиция не просто экономит «авторский текст», а создает визуальный ряд многослойности повествования, зачастую меняя точки зрения разных героев на одно и то же действие.

Интеллектуальный детектив Д.Брауна имеет огромный пласт фоновых знаний, представление которых «тормозят» динамику действия в романах. Это является, на наш взгляд, одной из причин закрепления монтажной композиции, которая не тормозит действие, а создает «технику двух одновременно идущих интриг» (В.Б.Шкловский). К примеру, в романе «Ангелы и Демоны» Р.Лэнгдон силится спасти 4 кардиналов и найти антивещество, собственное расследование ведут гвардейцы Ватикана. В рамках реально-текущего времени происходит состыковка двух параллельных действий: «Inside Archive 10 Robert Langdon recited Italian numbers as he calligraphy before him» (Brown 2000: 244). Одновременно и параллельно развивается действие, запланированное убийцей: «Somewhere beneath Rome the dark figure prowled down a stone into the underground tunnel» (Brown 2000: 243). В иных случаях в тех же временных рамках важны для автора три-

четыре разных пространства, в которых пребывают герои. В романе «Код да Винчи» расследование ведет официальная полиция (лейтенант Колле) и Р.Лэнгдон с Софи (которых также разыскивает полиция), нашедшие убежище в доме Тюбинга. Их линии пересечения, по всем законам жанра, выражены так: «Standing at the roadblock outside the Depository Bank of Zurich, Lieutenant Collet...» (Brown 2003: 321). Убийца следит за домом Тюбинга: «Forty kilometers away, a black Audi pulled off a rural road and parked in the shadows on the edge of field» (Brown 2003: 322). Считаем, что выше приведенные примеры соответствуют определению литературной кинематографичности, как характеристики текста «... с преимущественно монтажной техникой композиции, в которой различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» (Мартыньянова 2011: 7).

В романе «Инферно» увеличивается количество персонажей и усложняются функции противоборствующих сторон, поэтому «монтажная композиция» необходима для подачи материала и смены сцен, то есть динамики действия. В этом плане в определении «содержательной» (внутренней композиции) Н.А. Николиной есть, на наш взгляд, важные моменты: «...архитектоника, включающая членение текста на части; система образов персонажей; смена точек зрения в структуре текста; система деталей, представленных к тексту...» (Николина 2003: 45). Стоит прокомментировать данное определение, применительно к романам Д.Брауна. Архитектоника романов есть авторское повествование в главах, многие из которых представлены действием героев в разных пространствах, поэтому Д.Браун вводит комментарий, подчеркивающий «одномоментность» происходящего: «а в это время». Зачастую, «технически» в рамках одной главы возможны переходы к другим героям через «несколько пробелов» между строк текста. Так в главе 14,



размышление Р.Лэнгдона о связи «Картины ада» Боттичелли и «Ада» Данте автор «прерывает» повествование «включением людей», его преследующих, что создает многоуровневость и многокомпанентность действия: «Across the street, Vayenta quietly climbed a service staircase...» (Brown 2013:78). И следующая сцена в этой же главе: «At the moment on board The Mendacion the provost stepped out onto the mahogany deck...» (Brown 2013:79).

Сквозным персонажем всех интеллектуальных романов Д.Брауна и главным расследователем преступления является специалист по религиозной символике, профессор Р.Лэнгдон. В романах именно прием его прямой фокализации, аналитический взгляд на пространства в поисках зацепки для расследования преступления этого героя важен. А.С.Михалков-Кончаловский сформулировал главный принцип опыта режиссера: «...камера должна смотреть на события с точки зрения персонажа-того или иного... При анализе важно уяснить с чьей точки зрения увидены события, почему именно так они увидены» (Михалков-Кончаловский 1977: 148-149). При монтажной композиции романа Д.Браун достигает примеров разных взглядов на происходящее, но с доминированием восприятия культурного, пространственного мира Р.Лэнгдоном, так как ученый был неоднократно в городе, знает его памятники, Это обстоятельство объясняет, почему герой ориентируется в пространстве, легко воспроизводит собственное впечатление от того или иного памятника.

Д.Браун в каждом из романов связывает действие с особыми пространствами богатых на исторические и культурные памятники городов: Рим (Ватикан) – «Ангелы и демоны, Париж – «Код да Винчи», Вашингтон – «Утраченный символ»; Венеция, Флоренция, Стамбул – роман «Инферно». Эти пространства сами по себе насыщены культурологической информацией, являясь и местом преступления, поэтому каждый

шаг, предпринятый в расследовании преступления, как официальными лицами, так и Р.Лэнгдоном, связаны с точными (важными для расследования) культурными ориентирами каждого города. Флоренция представлена в романе топонимически выверенной картой города: «Even though Langdon and Sienna were only halfway across the Arno River» (Brown 2013:186). Без вводных авторских комментариев, Д.Браун переходит к персонажу, подчеркивая «одномоментность» происходящего: «Thirty feet below on the cobblestones of the Ponte Vecchio, Vayenta anxiously scanned the oncoming crowd...» (Brown 2013:186). Следующая глава 33 начинается в другом пространстве, но запущенный с самого начала романа принцип монтажной композиции, работает: «Deep in the bowels of the anchored vessel *The Mendacium* facilitator Knowlton sat alone in his cubicle...» (Brown 2013:186).

Отметим, что техника монтажа стала для современной прозы широко использованным приемом, что подтверждает определение термина в литературной энциклопедии: «Монтаж – композиционный прием, основанный на соединении, «стыковке» различных по содержанию(теме) или стилистической окраске фрагментов литературного произведения...» (КЛЭ 1967, т.4.: 947.).

Анализируя роман «Инферно» под таким углом зрения, можно отметить работу монтажной техники в разных ситуациях, но всегда с намерением автора возбудить когнитивную работу читателя. К примеру, отметим «кинематографическую технику» Д.Брауна при создании внутреннего пространства Палаццо Веккью. Внутренний интерьер дворца «Зала 500» – сюжетная загадка, зашифрованная на картине Вазари «Битва при Марчано», поэтому герои должны его рассматривать с особой тщательностью. Автор использует традиционный прием: указывает параметры помещения и скульптур, используя внушительные цифры их размеров, и количества



предметов. Первый маркер, указывающий на размеры «самого большого зала в мире» то, что в нем помещалось 500 членов Народного совета: «...giving the twelve- thousand- square-foot expanse an air of solidity, depth and balance» (Brown 2013:194). Затем ассоциативно читатель представляет масштабы дворца при помощи размещение в нем огромного количества скульптур и их размеров. Вторым маркером будет указание на размеры картины Вазари «Битва при Марчано»: «...fifty- five long and more than three stories tall». Д.Браун стремится показать предельно реально (подчеркивая задачу расследователя) осмотр Лэнгдоном зала 500, поэтому подчеркнута имитация тщательного осмотра. Эта писательская техника напоминает, на наш взгляд, кинематографический прием: «...ракурсы изображения зависят от значения изображения... отдельные кадры, монтажные куски снимаются разными объективами: разные объективы имеют разное фокусное расстояние, то есть они изображают одни и те же предметы как бы разноудаленными...» (Шкловский 1970:100). Пространство интерьера громадного зала дается Д.Брауном в «крупных» и «дальних» планах. «Крупный» план картины «... a violent panorama of soldiers, horses, spears and banners all colliding on pastoral hillside» (Brown 2013:196), что служит поискам Р.Лэнгдона подсказки для расследования. Одновременно с этим, рассмотреть детали такого крупного полотна для такой цели невозможно в реальности, поэтому писатель не просто перемещает Лэнгдона в пространстве, но и подчеркивает его «взгляд в перспективе»: «It's impossible to see from down here without binoculars» (Brown 2013:196). Подобный кинематографический прием закреплен и в следующей ситуации. На балконе Марта Альварес, вновь возвращаясь к картине Вазари, уточняет: «My favorite view of the room... You get an entirely different perspective on the murals»» (Brown 2013:213). Отметим, что Д.Браун использует принцип монтажа, создание «крупных» планов и перспективы, синтеза разных точек зрения на картину Вазари, подчеркивая размеры зала «500» и таким образом.

С.М.Эйзейштейн, размышляя о возможностях монтажа, считал его инструментом для создания «внутренней творческой взволнованности у зрителя» при условии «если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему» (Эйзенштейн 1964:277). В романе «Инферно» одна из самых динамичных и напряженных эмоционально ситуаций (гл.93) связана с подземным дворцом в Стамбуле, куда Забрист спрятал смертоносное оружие против человечества. Д.Браун создает объемную ситуацию с тремя важными центрами: исполнитель агент Брюдер, руководитель операции доктор Сински и Р.Лэнгдон, Сиена. Их психологическое состояние, близкое к истерике, автор создает, используя чередование «длинных и коротких» предложений, в которых доминирует предмет опасности: «No bag.

He moved the beam farther to the left, to the precise spot where the bag had appeared on the video.

Still nothing» (Brown 2013:547). Этот «рваный» ритм придает повествованию напряженность. Отметим весь набор «экранных» возможностей, когда важны цвет, музыка, создающие Гармонию или дисгармонию действию. Д.Браун создает напряжение при помощи реакции героев на случившееся, используя все возможности кинесики. Агент Брюдер, который по роду своей профессии, не был чувствительным и нежным, но не может скрыть своих чувств перед лицом смертельной опасности: «Barely breathing... with a tremulous finger». Реакция доктора Сински выражена в несвойственной ей быстроте движения, а предстоящий ужас выражен чисто физиологически: «A cold sweat gripped Dr. Sinsrey ... She saw people Hundreds of people» (Brown 2013:549). Все вышесказанные примеры есть работа с «крупными планами». Расположенное недалеко пространство концертного зала, в котором исполняется «Данте-симфонию» Листа ассоциативно является «островком» гармонии, и дисгармоничным аккомпанементом предстоящей катастрофы. Два других центра-Р.Лэнгдон и Сиена показаны только в стремительном движении, причем, последняя провоцирует толпу на бегство:



«By the time Langdon skidded around the corner into the stairwell Sinskey was halfway up the stairs... Sienna overtook Sinskey» (Brown 2013:549) Используя глаголы «быстрого движения», неоднократно подчеркивая слова «ужас и паника», автор создает настоящий комплекс трагедии в звуках, движении толпы и в ней перечисленных выше героев ; « The Stairwell echoed with shouts off terror and confusion as the sound of the symphony

orchestra deteriorated into a confused cacophony below» (Brown 2013:551). Соединение всех элементов, включая психологическое состояние людей, считаем панорамой изображения, усиленной дисгармоний криков ужаса и звуков симфонии. Данная сцена демонстрирует возможности синтетического изображения « кинематографической прозы».

Сделаем выводы:

1. Романы Д.Боауна демонстрируют возможности кинематографической прозы.
2. «Монтажная композиция» романов не просто экономит «авторский текст», а создает визуальный ряд многослойности повествования, зачастую меняя точки зрения разных героев на одно и то же действие. Важен прием «прямой фокализации» на события Р.Лэнгдона.
3. Интеллектуальный детектив Д.Брауна имеет огромный пласт фоновых знаний, чтобы сохранить их, автор стимулирует «технику двух одновременно идущих интриг» (В.Б.Шкловский).
4. Д.Браун использует принцип монтажа, создание «крупных» планов и перспективы, синтеза разных точек зрения на картину Вазари, или создавая массовую сцену на концерте в Стамбул.

Литература:

- 1.Мартыньянова И.К. Кинематограф русского текста СПб.,2011.
- 2.Михайловская Е.В.,Тортунова И.А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект(на примере В.М.Шукшина и Г.Грина)// Научный диалог. -М.: 2015.№ 11(47).- С.97-118.
- 3.Михалков-Кончаловский А.С. Парабола замысла. -М.: Искусство, 1977. -231с.
- 4.Николина Н.А. Филологический анализ текста. Учебное пособие . -М.: 2003. -256 с.
- 5.Пульхритудова Е.М. Монтаж// КЛЭ т.4. - М.: Советская энциклопедия», 1967.- с.948.
- 6.Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино.- М.: Наука, 1977.-573 с.
- 7.Чудакова М.О. Комментарии Кино-слово-музыка// Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино М.: Наука, 1977. - с.552-556.
- 8.Шкловский В.Б. За 60 лет работы в кино.- М. : Искусство,1985.-573с.
- 9.Эйзенштейн С.М. Монтаж// Эйзенштейн С.М Избранные произведения в 2 тт. -М.: Искусство,1964. -т.2. – С.270-284//.
- 10.Brown D. Angels and Demons.- London. A Random house Group Company 2000.- 620 p.
- 11.Brown D. The Da Vinci Code.- London. Corgi books.- 2003.- 590p.
- 12.Brown D. Inferno. Anchor books. A division of random house. INC.- New York, 2013.- 672 p.

Xamrakulov T. Cinematic prose of D.Brown: the possibilities of "Montage". The article raises the question of whether the intellectual detective D. Brown belongs to the category of cinematic literature. The productivity of the "montage composition" of novels is analyzed; scenes from the novel "Inferno" allow us to see the possibilities of cinematic prose: close-ups, perspective, acceleration of the pace of action

Xamrakulov T. D.Braunning kinematik nasri: "Montaj" imkoniyatlari. Maqolada intellektual detektiv D.Braun kino adabiyoti toifasiga kiradimi, degan savol tug'iladi. Romanlarning "montaj kompozitsiyasi" ning mahsuldorligi tahlil qilinadi; "Do'zax" romanidagi sahnalar bizga kino nasrining imkoniyatlarini ko'rishga imkon beradi: yaqindan, istiqbolli, harakat tezligini tezlashtirish.