

симптом «потеря самоконтроля». Также выделяются следующие семантические признаки концепта «кьуванч»: реальный симптом - «смех», метафорические симптомы - «блеск глаз» и «потеря самоконтроля».

Источники и литература

1. Изард К.Э. Психология эмоций. – СПб.: Питер, 2006. – 464 с.
2. Коран *в переводе И.Ю. Крачковского*. – М., 1990. – 727 с.
3. Куркчи У. Сёз бирикмелери // Йылдыз. – 1987. – № 3. – С. 140–143.
4. Куркчи У. Сёз бирикмелери // Йылдыз. – 1988. – № 1. – С. 137–141.
5. Рудерман М.В. О симптоматических выражениях, обозначающих гнев // Проблемы семантического анализа лексики: Тезисы докладов международной конференции. Пятые Шмелевские чтения, 23–25 февраля 2002 г. – М.: Русские словари: 2002. – 119 с.
6. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1987. – 192 с.
7. Эмирова А.М. Русско-крымскотатарский учебный фразеологический словарь. – Симферополь: ДОЛЯ, 2004. – 175 с.
8. Художественная литература:
9. Болат Ю. Алим: Роман. – Ташкент: Эдебият ве санъат нешрият, 1980. – 424 с.
10. Болат Ю. Анифе: Роман. – Ташкент: Гъафур Гъулям адына бедий эдебият нешрият, 1969. – 320 с.
11. Болат Ю. Садакът: Роман. – Ташкент: Гъафур Гъулям адына бедий эдебият нешрият, 1979. – 328 с.
12. Эдемова У. Айдын геджеде: Роман. – Акъмесджит: Таврия, 2005. – 340 с.
13. Эдемова У. Баш язысы: Повесть ве икяелер. – Ташкент: Эдебият ве санъат нешрият, 1981. – 240 с.
14. Эмин С. Сенинь йылдызынь: Роман. Акъмесджит: Таврия, 1994. – 239 с.

Беляева О.В.

РОМАН Дж. Фаулза «Волхв»: ЧЕРТЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

Роман Дж. Фаулза «Волхв» (1966 г.) остается до сих пор одним из самых загадочных произведений мировой литературы. В последние десятилетия учеными нередко поднимается проблема жанровых особенностей романа вообще, его разновидностей, изменчивости и пластичности. Для современной эпохи характерен психологизм, философский подход, понимание не результата, а процесса происходящего, не *что* будет в конце, а *почему* именно так. Эти черты определяют развитие некоторых жанровых особенностей романа и его форм.

В XIX веке (особенно в первой его половине) в разных модификациях романного жанра, и в их сложных соотношениях в структуре жанра в целом доминировала ориентация на воспроизведение реальности, истинности событий. Общая тенденция романного дискурса XX века, героем которого становится «человек играющий», ориентирована на знаковую игровую экспериментальную природу романа. Сегодня человек плывет по течению, не разбирая и не видя, что есть его жизнь, его предназначение, кто он.

Д. Фаулз в своих произведениях поднимает вопрос о самости личности, о ее истинных импульсах, которые в современном мире личность не в состоянии понять сама без помощи какого-нибудь «мудреца» - психоаналитика, поэтому проблема ценностей человека, смысла и цели его жизни являются актуальными и сегодня. Цель данной статьи состоит в раскрытии жанровых особенностей романа Д. Фаулза «Волхв» в аспекте эксперимента и связи с образами и символами теории К. Юнга.

Роман «Волхв» дает материал для различных философских интерпретаций и литературных параллелей. В этом романе выделяют разнообразные аллюзивные слои, многочисленные параллели с классиками английской и французской литературы, философские труды экзистенциалистов, а также психологические исследования К. Юнга и З. Фрейда. Именно связь романа с исследованиями К. Юнга представляет большой интерес в раскрытии эксперимента.

Термин «экспериментальный роман» ввел Э. Золя. По его мнению, это «произведение нового искусства, пользующегося в процессе художественного создания не только наблюдением, но и экспериментом, который представляет целесообразное изменение реальных условий наблюдения явлений» [5]. «Художник» представляет наблюдателя, который излагает факты, устанавливает исходную точку и определяет почву, а затем репрезентирует экспериментатора, который устраивает опыт, т.е. заставляет героев действовать, чтобы показать им их поступки.

В романе «Волхв» сюжет построен именно по этому принципу. Герой романа Николас Эрфэ попадает в незнакомый, но пленяющий его мир. С ним происходят странные, но интригующие его события. Хозяин виллы, где происходит действие, Морис Кончис, является тем самым режиссером, который устанавливает правила игры и провоцирует некоторые ситуации, где Николас должен сделать свой выбор.

Дж. Фаулз описывает эксперимент, который проводится над Николасом и заключается в психологической трансформации личности: осознание себя, своего «Я» без ложных социальных установок и заблуждений. Вся сюжетная ткань романа пронизана экспериментом, который можно разделить на два уровня: одним из уровней является игра, так называемое реалити-шоу. Это своеобразный спектакль, но не костюмированное представление, а игра в реальную жизнь.

Игра происходит на протяжении всего эксперимента, все играют свои вымышленные роли, но сам объ-

ект эксперимента (Николас) не знает своей роли, для него все происходящее реальность, настоящие чувства, переживания. Он пытается подыгрывать и даже обыграть режиссера (Кончиса), но он не знает сути эксперимента, поэтому попадает в ловушки и часто обманывается.

Участники опыта на его протяжении многократно меняют роли-маски: Кончис из мецената-миллионера становится то известным психиатром, то умным, но развратным стариком, то гениальным мастером розыгрышей, то героем Сопrotивления, то предателем. Сестры - близнецы Джун и Жюли Холмс постоянно подменяют друг друга, вводя в заблуждение Эрфе, и представляют то призрака Л. Монтгомери, то пациентку Кончиса, страдающую шизофренией, то обманутых им актрис-англичанок, то Кончисовых наложниц, то помощниц профессора психиатрии и т.д.

Еще одним компонентом эксперимента стал спектакль – шоу с переодеванием, театральными выходами и постановками, карнавальными масками: сцена с Апполоном и богинями, эпизоды с Л. Монтгомери – девишкой начала века, сцена в лесу с немцами, воссоздавшая события 1943 года, костюмированный суд.

Для Кончиса эксперимент – это жизнь, но жизнь – это театр. Он изобретает новый театральный жанр, «где упразднено привычное деление на актеров и зрителей, где привычное пространство – сцена, зал – напрочь уничтожено, где протяженность спектакля во времени и пространстве безгранична, так как действие и пространство – это сама жизнь как таковая. И где действие, сюжет свободно текут от зачина к задуманному финалу. А между этими двумя точками участники (люди) творят пьесу, какая им по душе» [2, с. 426]. Из жизненного театра исключается аудитория: например, Кончис рассказывает Николасу истории из своей жизни, и, словно в качестве иллюстраций, их герои материализуются: то в деревне Николасу встретится старик-иностранец, отрекомендовавшийся де Дюканом (если верить Кончису, в 30-е годы от де Дюкана он получил в наследство старинные клавикорды и свое огромное состояние), то к ужину выходит призрак умершей в 1916 г. невесты Кончиса Л. Монтгомери. Возникает вопрос о смысле всего происходящего, зачем это нужно; не для того, чтобы Николас потерял чувство реальности; в сущности, все рассказы Кончиса об одном — об умении различать истинное и ложное, о верности себе, своему природному и человеческому началу, о правоте живой жизни перед искусственными понятиями, которые задает общество, такими, как верность присяге, долгу, что «нет ни красоты, ни нравственности, ни Бога, ни строгих пропорций» [2, с. 249].

Важно отметить, что Д. Фаулз представляет литературу постмодернизма, которая характеризуется интертекстуальностью, в романе она выступает важным смыслообразующим аспектом. Интертекстуальность – фр. *Intertextualité*, англ. *Intertextuality* – термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, стал одним из основных в анализе художественных произведений постмодернизма. Термин «интертекстуальность» употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название постмодернистская чувствительность.

Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М. Бахтина 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге» [1, с. 204–205].

Сегодня мало кто читает базовые архаические тексты: Библию, мифы, сказания, притчи, которые несут в себе фундаментальные ценностные знания человечества. Западная интеллектуальная проза XX века отмечена проникновением в сферу рефлексивно-бессознательного, в архаические структуры мифопоэтических текстов и внедрением их в новую литературу. Перерабатывая древние тексты на современный лад, постмодернисты доносят до читателя глубинный смысл, мудрость заложенные в них, но уже в современном варианте.

В романе «Волхв» на первый план выступает ориентация автора на исследования К. Юнга об архетипах. Исследуя роман, стоит отметить, что автор показывает процесс индивидуации личности, где Николас проходит несколько стадий, пока осознает и принимает себя. Юнг придает большое значение цели личности как «обретению своей Самости». Эта тема - стремление к объединению, гармонии, цельности - находит свое отражение в экзистенциальной, гуманистической литературе, представителем которой является Дж. Фаулз.

По Юнгу, «индивидуация – это динамичный и эволюционирующий процесс объединения, включения в состав целого многих противодействующих внутриличностных сил и тенденций» [3, с. 174], конфликт между собой и обществом, осознание истины. В своем конечном выражении индивидуация «предполагает интеграцию, полное развитие и выражение всех элементов личности» [3, с. 115].

«Самость – это сущность человека, то, кем он есть на самом деле, со всеми негативными и позитивными качествами, входящие в состав личности» [3, с. 138], таким образом, являясь отражением психической реальности индивида. В понимании Юнга, развитие самого себя – это главная цель человеческой жизни, где человек ощущает внутреннее единство, гармонию, цельность.

Строя эксперимент и прослеживая стадии трансформации Николаса, Фаулз использует некоторые архетипические образы. По словарю Юнга, «архетипический образ – форма представления архетипа в сознании, на индивидуальном уровне архетипический мотив, всегда схема или образчик мысли или поступка свойственных человеку вообще, во все времена и повсеместно» [4].

Архетипические символы обладают способностью вызывать живой эмоциональный отклик, впечатлять, вдохновлять. Например, архетипический образ Кончиса – старец-мудрец – образ смысла и мудрости. Лич-

ность мудрого старца берет на себя роль гуру, духовного учителя. Мудрый старец появляется в облике волшебника (Кончис на суде был в костюме чародея-астролога), доктора (там же он предстал доктором психиатрии). Самость формируется в непосредственной зависимости от мудрого старца. Для Николаса Кончис - загадка, «лицо как маска, может, он псих, а может, трансвестит», чувства и отношение к нему противоречивы, амбивалентны, однако отказаться от игры и оставить виллу он не может.

Архетипический образ Николаса отвечает образу героя, в основе этого мотива лежит преодоление препятствий, трудностей и достижения определенных целей: обретение сокровища, в случае с Николасом обретение себя, самознания, а также принцессы (изначально этой «принцессой» для Николаса была Жюли, но после трансформации, ею оказалась его бывшая девушка Алисон). Архетипические образы присутствуют и в убранстве зала суда. Образ четверицы – четырехкратной симметричной фигуры, «психологически указывает на идею целостности», круг – символ «полноты, завершенности и совершенного бытия» [3, с. 116]. Это символы архетипа Самости. Крест несет в себе высшее из возможного, колесо с восемью спицами обозначает вращение, психологически означает концентрацию и фиксацию на центре.

Стоит отметить, что важным звеном в «терапии» Николаса явился суд как ритуал, обряд прощания. Ритуал по Юнгу – «психический канал, посредством которого осуществляется личностная трансформация, этап изменения одного статуса личности и способа его бытия на другой» [4]. Если рассматривать героя Николаса, как испытуемого пациента, а «режиссера» эксперимента в качестве доктора-аналитика, то все, что рассказывает доктор пациенту, не воспринимается им адекватно, для принятия информации нужно какое-то ритуальное действие. Суд – это закрепляющий этап терапии, действие для Николаса, поскольку именно там он осознал важное о себе; ненавидя Жюли и желая мести, он отказывается применить силу. Николас ясно осознает, что по отношению к Алисон он и есть жестокий и бессердечный Виммель, который не сберег и не оценил любовь, растоптал и выкинул ее ради Кончисова театра, шоу, интриги. Тем самым, он принимает свою «Тень».

Трансформация рассматривается как цель психотерапии. Символизм трансформации отражен в ритуалах первобытной инициации, в алхимии и в религиозных ритуалах. Неслучайно участники суда вышли в карнавальных костюмах, некоторые костюмы содержат психологический и символический смысл. Например, костюм скелетика-Пьеро обозначает символическую смерть, костюм беременной женщины обозначает возрождение, ритуал трансформации личности также включает в себя символическую смерть и возрождение. Автор на базе аналитической психологии Юнга вскрывает истинные помыслы, скрытые желания, подлинную суть Николаса, так как именно после завершения эксперимента он понимает, что все, кем он был раньше, – это арифметическая сумма ложных заблуждений.

По замыслу Фаулза, Кончис должен был «продемонстрировать набор личин, воплощающих представления о боге - от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, - об абсолютном знании и абсолютном могуществе». «Разрушение подобных миражей я до сих пор считаю первой задачей гуманиста» [2, с. 11], - говорил Дж. Фаулз. Таким образом, суть эксперимента это разрушение иллюзий, заблуждений, мифов, которые человек принимает как истину в последней инстанции. Весь эксперимент являет собой психотерапию и реалисти-шоу одновременно, это театральное шоу и игра в жизнь, синтез фактов и вымысла, документального и фантастического, однако результаты эксперимента явно не бутафорские, итогом явилось изменение личности, обретение героем «философского камня» и чувства любви.

Источники и литература

1. Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С.204–205.
2. Фаулз Дж. Волхв. – М.: АСТ Москва, 2006. – 700 с.
3. Юнг К. Психология бессознательного. – Москва: из-во «Канон +», 2003. – 400 с.
4. Словарь аналитической психологии К. Юнга // <http://jungland.ru/>
5. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов // <http://feb-web.ru/feben/slt/abc/lt2/lt2-b021.htm>

Билык М.П.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ (А. АХМАТОВА «СЕРОГЛАЗЫЙ КОРОЛЬ»)

Актуальность поставленной проблемы. Язык как один из основных признаков нации выражает культуру народа, который на нём говорит. Поэтому при преподавании языка необходимо учитывать особенности национальной культуры. Следовательно, когда мы говорим о преподавании русского языка как иностранного, необходимо помнить, что, обучая русскому языку самому по себе вне связи с русской культурой и литературой, конечная цель обучения достигнута не будет. Наш опыт использования художественной литературы на занятиях по русскому языку в иностранной аудитории показывает, что художественный текст, обладающий мощным лингводидактическим потенциалом, даёт читателю не только новые знания, но и помогает изучающему язык освоиться в новом языковом пространстве. Кроме того, часто именно обращение к русской литературе, работа над художественными текстами стимулирует интерес у учащихся к изучению русского языка. **Цель данной статьи** и состоит в том, чтобы осветить некоторые приёмы и способы интер-