



**Received:** April 3, 2023  
**Accepted:** June 23, 2023  
**Available online:** June 25, 2023

## Юлия Матенова

Кандидат филологических наук, доцент,  
Ташкентский государственный педагогический  
университет имени Низами  
Ташкент, Узбекистан

## Yuliya Matenova

Filologiya fanlari nomzodi, dotsent,  
Nizomiy nomidagi Toshkent davlat  
pedagogika universiteti  
Toshkent, O'zbekiston  
E-mail: matenova.julia@gmail.com

### МОДЕЛЬ ЧТЕНИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### BADIIY OBRAZLAR TAHLILI KONTEKSTIDA BADIIY ASARNI O'QISH VA TALQIN QILISH MODELI

#### АННОТАЦИЯ

#### ANNOTATSIIYA

Цель статьи состоит в рассмотрении проблемы интерпретации литературного текста в аспекте анализа художественных образов. Теория чтения как смыслового процесса, вопросы, связанные с «грамотностью чтения» художественного текста, обуславливающие его адекватное понимание, нашли своё отражение в работе таких ученых психологов, как Л.С. Выготский, А.А. Брудный, А.А. Леонтьев.

Maqolada badiiy obrazlarni tahlil qilish aspektida badiiy matnni talqin qilish muammosi ko'rib chiqilgan. Ma'noni uqish – anglash jarayoni sifatidagi o'qish nazariyasini badiiy matnni “o'qish savodxonligi” bilan bog'lab, yetarli darajada tushunilishini aniqlashga aloqador masalalar L.S. Vigotskiy, A.A. Brudniy, A.A. Leontev kabi psixolog olimlarning tadqiqotlarida o'z ifodasini topgan.

В данной работе проведена параллель между проблемой понимания художественного произведения и теорией герменевтики. Именно герменевтика предопределила мнение о множественности интерпретаций художественного текста, а также о том, что процесс понимания художественного текста протекает в рамках композиции и содержания произведения, неотъемлемой частью которой является система образов. В задачи исследования входит описание специфики образа дервиша и алгоритма поведения дервиша в лирике нескольких авторов – А.С. Пушкина, Гёте, Гюго и в прозе Э.Э. Шмитта.

Ushbu maqolada badiiy asarni tushunish muammosi va germenevtika nazariyasi parallel qo'yib o'rganilgan. Aynan germenevtika badiiy matn talqinlarining ko'p bo'lishi, shuningdek, badiiy matnni tushunish jarayoni obrazlar sistemasi ajralmas bo'lagi hisoblangan asar kompozitsiyasi va mazmuni doirasida kechishi haqidagi fikrni oldindan belgilab qo'ydi. A.S. Pushkin, I.V. Gyote, V.Gyugoo va E.E. Shmitt kabi bir qancha ijodkorlar lirikasidagi darvish obrazining o'ziga xos xususiyatlarini aniqlash hamda uning xulq-atvori algoritmini tavsiflash mazkur maqola-tadqiqotning vazifalaridandir.

Методы исследования включают в себя системный анализ художественного текста, интерпретацию художественных образов, которые базируются на принципах герменевтики.

Maqolada badiiy matnni tizimli tahlil qilish, germenevtika tamoyillariga asoslangan holda badiiy obrazlarni talqin qilish kabi tadqiqot usullaridan foydalanilgan.

В центре исследования данной статьи находится образ дервиша и феномен дервишества в его различных проявлениях в творчестве А.С. Пушкина, Н.Каразина, В.Гюго, И.Гёте, Э.Э. Шмитта. Окунуться в атмосферу и саму суть литературного

Ushbu maqolada darvish obrazi, darvishlik hodisasi va uning turli xildagi ko'rinishlari A.S. Pushkin, N.Karazin, V.Gyugo, I.Gyote, E.E. Shmitt ijodi misolida o'rganilgan. Sharq adabiyotini, uning mohiyatini kelib chiqishi sharq va musulmon madaniyati bilan bog'liq bo'lgan ushbu darvish obrazini o'rganibgina tushunish, anglash mumkin. Zamonaviy adabiyotshunoslikda darvish obrazi va darvishlik

Востока можно, изучив эти образы восточного и мусульманского происхождения. Исследование образа дервиша и феномена дервишества в современной литературе есть продолжение тенденций ориенталистики в мировой культуре. Проблема дервишества затрагивалась исследователями и религиозными деятелями XIX в.: В.В. Бартольд, А.Вамбери, К.Казанский, П.Позднев и др. Как правило, дервишество рассматривают как ответвление суфийского учения. Однако существует взгляд, согласно которому суфизм не столько предшествовал дервишеству, сколько вышел из его практики.

Таким образом, в результате исследования было выявлено, что дервиш как образ в культуре и литературе Востока предстает в образе суфийского мистика, мудреца. Нередко он аскет, независимый от социальной структуры. Сочетание данных черт делает образ дервиша уникальным как в исламской культуре, что позволяет понять новую парадигму дервишества у Э.Э. Шмитта.

**Ключевые слова:** интерпретация, герменевтика, дервиш, литературное образование, суфизм, художественный образ, гротеск, контраст, композиция, сюжет.

## ВВЕДЕНИЕ

В современном обучении весьма остро задана методическая проблема чтения и интерпретации литературного произведения. «Грамотность чтения» предусматривает понимание текста, в комплексе касающихся не только филологического образования, но и социальной сферы, поскольку рассматриваются как свойство и условие педагогического образовательного процесса» [Romanicheva, 2008; 9]. Весьма показательно, что в современной науке данная проблема манифестируется и как социально-психологическая [Romanicheva, 2008].

В зависимости от возраста, социального положения, функционального отношения к чтению рассматриваемая проблема представляет разноуровневую шкалу возникающих сложностей у студентов в процессе чтения и осмысления текста. Если школьники проблему видят в качестве и объеме прочитанного, то для студентов проблема заключается в овладении методами продуктивного чтения и приемами интерпретации прочитанного. Сегодня данная проблема приняла настолько глобальный масштаб, что она практически не снимается с рабочей повестки дня научно-практических конференций филологов, культурологов, психологов, педагогов и методистов. Особенно остро проблема чтения и понимания художественного текста актуализируется в широком образовательном поле педагогических университетов, где готовят специалистов

hodisasini tadqiq etish jahon madaniyatidagi sharqshunoslik yo'nalishi tendensiyalarini davom ettirish demakdir. Darvishlik muammosiga XIX asr olimlari va diniy arboblardan V.V. Bartold, A. Vamberi, K. Kazanskiy, P. Pozdnev va boshqalar e'tibor qaratganlar. Odatda, darvishlikka tasavvuf ta'limotining bir qirrasini sifatida qaraladi. Biroq, so'fiylik darvishlikdan oldin paydo bo'lmagan, balki uning tajribasidan kelib chiqqan, degan qarash mavjud.

Tadqiqot natijasida darvishning Sharq madaniyati va adabiyotida zohid, so'fiy va orif obrazi sifatida namoyon bo'lishi aniqlandi. Ko'p hollarda u ijtimoiy tuzumga bog'lanib qolmagan – erkin zohid qiyofasida namoyon bo'ladi. Ushbu xususiyatlar kombinatsiyasi darvish obrazini islom madaniyatidagi noyob hodisaga aylantirgan, bu esa E.E. Shmitt asarlaridagi darvishlikning yangi paradigmasini tushunishga imkon beradi.

**Kalit so'zlar:** talqin, germenevtika, darvish, adabiy ta'lim, tasavvuf, badiiy obraz, grotesk, kontrast, kompozitsiya, suyet.

гуманитарных направлений.

Вполне логично допустить, что «грамотность чтения» художественного текста обуславливает адекватное его понимание, проблема которого является самой сложной во всем корпусе проблем литературного образования, поскольку предусматривает допустимое «субъективное понимание» и недопустимую «произвольную мотивировку».

Понимание как категория, которой активно оперирует современная психология, психолингвистика, герменевтика, по концепции психолога Л.С. Выготского, «есть смыслообразующий механизм формирования внутренних структур человеческой психики благодаря усвоению структур внешней социальной деятельности» [Petrovskiy & Yaroshevskiy, 1990; 147].

Теория чтения как смыслового процесса активно разрабатывается и в трудах ученых-психологов (А.А. Брудный, А.А. Леонтьев, С.Рубинштейн, В.Столяренко и др.), которые утверждают, что «понимание текста – это процесс перевода смысла текста в любую другую форму его закрепления», «мы понимаем не текст, а мир, стоящий за текстом», поскольку «восприятие и понимание текста является ориентировочным звеном некоторой другой деятельности» [Leont'ev, 2001; 248-251].

## **МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Поскольку проблема понимания соотносится с теорией герменевтики, то ее можно определить как «единство искусства понимания, искусства истолкования и искусства применения». Весьма показательно, что в процессе создания герменевтической теории было последовательно доказано, что «само собой возникает недоразумение, а не понимание» и что «понимание не сводится к единичному акту, а представляет собой процесс с неоднократно повторяющейся на разных уровнях понимания дивинацией, герменевтический круг. Причина кругообразности этого процесса виделась ученому (Шлейермахеру – Ю.М.) в том, что ничто истолковываемое не может быть понято за один раз. Процесс понимания мог длиться вплоть до момента, когда интерпретатору вдруг все становится ясным до деталей» [Zinchenko et al., 2002; 134].

Известно, что герменевтика ввела в обиход современной методической науки понятие «интерпретация», «трактовка», «стратегии чтения», на основе которых выстраивается процесс обучения чтению. Именно герменевтика предопределила мнение о множественности интерпретаций художественного текста, а также о том, что процесс понимания художественного текста протекает в рамках методической модели: знаковый текст – читатель – традиция.

Следовательно, исследование проблемы понимания всегда приводит к осознанию того, что «существование различных вариантов понимания одних и тех же текстов является очевидным фактом» [Brudnyi, 1998; 139].

## **РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Обращаясь к художественному тексту, можно понять, что задача усугубляется еще и многосмысловым пониманием как «специфической

особенностью текстов художественной литературы» [Brudnyi, 1998; 139]. Убедительными, в этом контексте являются слова психолога Л.С. Выготского, который считал, что культурное и художественное творение, оказывает разное влияние на разных людей, а также о различных последствиях и результатах, к которым оно может привести» [Vygotskii, 2000; 348].

Основываясь на данном положении ученого, нам удалось выработать пример или модель чтения и трактовки произведения в контексте аналитического обзора художественных образов на базе литературы 19 века. Модель реализована в студенческой аудитории на 3 курсе по направлению 5111300 - Родной язык и литература (русский язык и литература) в ходе изучения истории мировой литературы и представлена в такой форме:



Рассмотрим основные слоты представленной модели. Известно, что произведение существует как отдельный текст, имеющий границы: начало и конец. Однако художественное произведение функционирует и как эстетический объект, как «единица» текста, чтение которого порождает в сознании читателя образы, представления предметов в их целостности. Поскольку художественный образ – феномен сложный, то вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества. «Художественный образ – есть способ выражения бесконечного через конечное» [Shelling, 1987; 479]. Как мы считаем, разбор и анализ художественных образов литературы 19 века, представляет собой широко популярную востребованную проблему. С этой целью мы обратились к образу дервиша в мировой литературе.

### **Образ дервиша в литературе XIX века**

Одним из первых в русской литературе описывает дервиша А.С. Пушкин в «Путешествии в Арзрум»: «Выходя из... палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outré) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали» [Pushkin, 1948; 475-476]. Пушкин знакомит читателя с новой для него личностью: дервиш сторонится земных благ, славы и власти, но при этом является настоящим «властелином земли», и люди поклоняются дервищу. Собственно, Пушкин кратко и емко

формулирует все самое главное, что надо знать о дервише. Поэту было лестно ощутить себя в «родстве» с дервишем.

Далее, весь русский XIX век, по мере территориального сближения с мусульманской культурой, более пристально приглядывается к дервишу. Если Пушкин удивляется дервишу и высказывает почтение к нему, то вскоре востоковедами и ориенталистами «дервиш будет изображаться как фигура враждебная, таинственная, а на рубеже XIX-XX вв. в этнографических публикациях русских востоковедов и в художественных текстах наметится тенденция искоренить всеми возможными средствами этот социальный тип» [Shafranskaya, 2016; 139].

В XIX веке одним из самых ярких популяризаторов облика и деятельности дервиша является писатель Н. Карамзин. В его «дервишеской» палитре, в отличие от современников, использующих только ориенталистские краски в изображении дервиша, появляются новые тона: дервиш – это еще и ярый враг неверных, то есть захватчиков; дервиш – фанатик, способный ради демонстрации своих убеждений к самопожертвованию.

Заметный след в дервишеском дискурсе XIX века оставляет венгерский ученый Арминий Вамбери: маска дервиша, под прикрытием которой он находится десять месяцев, позволяет ему увидеть и описать то, что до него европейский мир не знал, а именно Среднюю Азию, ее сердце – сакральную Бухару. Лауреат Нобелевской премии по литературе, турецкий писатель Орхан Памук справедливо заметил: «На самом деле вопрос о том, считать себя европейцем или быть патриотом своей страны, гораздо более сложный и запутанный – как всегда, когда дело касается отношений между Востоком и Западом» [Pamuk, 2021; 441]. Вамбери выдерживает испытание, невзирая на смертельную опасность: сыгранная им роль настолько убедительна, что он возвращается на родину живым, а после напишет не одну книгу о своем путешествии.

Иное преломление образа дервиша представлено в стихотворении «Пьяный дервиш» (1920) Н. Гумилева, тоже прославившего путешественником. Источник этого стихотворения – «русский перевод Песни Насири-Хосрова, напечатанный проф. В.А. Жуковским в IV томе “Записок Восточного отделения Русского Археологического общества”» [Eberman, 1923; 386], как указывает В.Эберман.

Каждая из пяти строф «Пьяного дервиша» оканчивается рефреном «Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!», где под ликом друга подразумевается тот, кого непрестанно ищет дервиш, – бог.

Лирический герой дает сам себе характеристику, проецируя на себя восприятие окружающих – бродяга и трущобник, так воспринимает дервиша толпа.

«Я бродяга и трущобник, непутевый человек,

Все, чему я научился, все забыл теперь навек» [Gumilev, 1988; 338].

Главным символом стихотворения выступает вино: это и образ жизни («пьяный с самого утра»), и источник знаний («узнал я торжество»), и источник чувств («громче сердца моего»), и источник философского осмысления жизни

(«и кричит из ямы череп тайну гроба своего»). В тексте стихотворения ни разу не упомянут дервиш. Он есть только в заглавии. Можно сказать, что текст стихотворения выступает в виде парафраза к заглавию: текст как бы раскрывает и комментирует суть дервиша и дервишества.

### **Интерпретация стихотворения В.Гюго «Дервиш»**

В западноевропейской литературе XIX века примером отображения идей дервишества и суфийских воззрений может служить сборник Гёте «Западно-восточный диван», сборник Гюго «Восточные мотивы».

Входящее в лирический сборник Виктора Гюго «Восточные мотивы» стихотворение «Дервиш» было написано в 1828 году через шесть лет после смерти Али-паши Янинского, чей образ представлен в этом произведении. Это была весьма неоднозначная историческая личность, известная и жестокостью правления, и необходимыми реформами.

Самоназвание «Дервиш», обозначающее мусульманского нищенствующего, странствующего аскета-мистика, приверженца суфизма, предопределяет правильное восприятие содержания стихотворения.

В стихотворении говорится о встрече могущественного правителя Янины, перед кем все простирались ниц, с немощным и старым дервишем. Дервиш, несмотря на безграничную власть и военную силу Али-паши, предсказывает ему неизбежную гибель как расплату за кровавые преступления. Хотя, казалось, из-за своего высокого положения прослеживается связь правителя с божеством, («Ты - падишаха тень, а падишах – тень бога») он – полное ничтожество («шелудивый пёс»), поскольку поправил божественные установления. В свойственной манере поэту, стороннику использования гротеска и контрастов в искусстве, В. Гюго завершает стихотворение неожиданным и парадоксальным финалом:

«Али не прерывал суровых слов теченья;  
Потом задумался с улыбкой на мгновенье  
И плащ свой отдал старику» [Gyugo, 1953; 387].

Но это, на взгляд европейца, неожиданный жест. По учению суфиев, земным воплощением божественной сущности могут быть души самых верующих [Drach, 2007; 166]. Поэтому слова дервиша, проводившего жизнь в бедности, странствиях и экстатических молитвах, не могли не восприниматься как глас божий, с которым бессмысленно и безнадежно спорить. Поэтому Али-паша так долго и достаточно спокойно внимал речам дервиша. Согласно суфийским принципам, у дервиша не должно быть собственности, поскольку все принадлежит Богу. Если дервиш чем-то и владел, он обязан был этим делиться. Последний жест Али-паши объясним именно с этих позиций.

Правомерно предположить, что мусульманскому правителю Али-паше были знакомы и даже разделялись им отдельные положения суфизма, который после XI-XII веков перестал преследоваться со стороны ортодоксального мусульманства и стал признаваться официальным мусульманским духовенством вплоть до второй трети XX века.

Вместе с тем в стихотворении «Дервиш» ощущается и влияние европейской

культурной и религиозной традиции. Так в четвёртой строфе говорится о наказании грешных душ в седьмом круге ада, где воздаётся по заслугам тиранам и убийцам, что соответствует представлениям, отраженным в поэме Данте «Божественная комедия». Но и восточному менталитету не чужда была идея загробного воздаяния за земную жизнь. В этом смысле достаточно вспомнить поэму арабского поэта-философа Аль-Маарри «Послание о прощении» (1033), многими своими чертами предвосхищавшую поэму Данте.

Эпиграф стихотворения представляет основную его идею о предопределённости судьбы, неотвратимости наказания, рассматриваемой с позиций, свойственных суфизму о божественной справедливости.

Важность для поэта-романтика «местного колорита» проявляется в описании восточных атрибутов жизни в Янине, использование специальной лексики (падишах, Диван, арнауты сегджин и т.д.).

Но не менее важна, на наш взгляд, является попытка французского поэта понять особенности мировосприятия другого народа.

### **Постижение родства лирики Востока и Запада немецким поэтом Гёте**

Феномен дервишества и смысл суфийского учения, тесно связанного с ним, вызывали и продолжают вызывать глубокий интерес у многих европейских мыслителей, деятелей литературы и искусства. Подтверждением этому может служить сборник И.В. Гёте. В 1814 году издаётся собрание стихотворений поэта персидского государства XIV века Хафиза (в иной транскрипции Гафиз). Поэт, вдохновлённый изданным в 1814 году собранием стихотворений персидского поэта (и переведенным на немецкий язык Иозефом фон Гаммер-Пургшталь), создаёт поэтическое собрание «Западно-восточный диван». «Но куда чаще, по замечанию Лотмана, встречается ситуация, когда один тип текста пытается навязать свою логику другому, как, например, это произошло с формированием оппозиции «Восток – Запад» [Belyak, 2018; 623]. Как раз ярким примером такой оппозиции и является знаменитый сборник Гёте, написанный в романтическом ключе.

От знакомства и увлечения поэзией Хафиза Гёте погружается в поэтическое наследие Руми, Фирдоуси, Саади, Низами, чьи стихи отражают суфийские идеи и сам поэтический стиль суфийских поэтов. Поэтому не случайно обращение в этом сборнике Гёте к легендарным фигурам, общеизвестным на Востоке поэтам Руми, Зулейке, Хафизу, Фирдоуси [Gete, 1976-1980; 354-355], чьи стихи предстают в виде беседы с концептуально важными поэтическими заявлениями.

Немецкий поэт особо выделяет Хафиза, осуждаемого в своё время за употребление вина и свободомыслие, и твёрдо встаёт на его защиту.

«Мистический твой язык,  
Но где тот блюститель слова,  
Что слово ценность постиг?  
Мистический ты был для них,  
Тебя по-дурачки читавших,  
В великом имени свой

Нечистый хмель увидавших» [Gete, 1976-1980; 337].

Главное, то, к чему стремился немецкий поэт – это постижение родства поэзии Востока и Запада. За внешней яркостью и необычностью восточных образов и картин скрываются большие чувства, спокойная жизнерадостность, горячая чувственность, свободный взгляд на окружающий мир, но и знающий главенство Божественного начала, которое противостоит аскетизму и догматизму. При этом, Гете часто употребляет в своём сборнике, разделённом на 12 тематических разделов-книг («Книга певца», «Книга Хафиза». «Книга любви», «Книга созерцаний», «Книга изречений», «Книга Зулейки» и т.д.) характерные для суфийской лирики приёмы: аллегории, символы, иносказания, парные метафоры.

В знаменитом стихотворении «Блаженное томление» раскрывается идея непрерывного искания, вечного движения и превращения, выраженная через образ мотылька, смело погибающего в пламени свечи для того, чтобы, преодолев прошлое, возродиться к новой жизни.

«Ты не пленник зла ночного!  
И тебя томит желанье  
Вознестись из мрака снова  
К свету высшего слиянья.  
Дух окрепнет, крылья прянут,  
Путь нетруден, не далёк,  
И уже, огнём притянут,  
Ты стораешь, мотылёк» [Gete, 1976-1980; 332].

Но при этом описание любовных отношений стало символом поэтического прозрения. «Ведь самое ценное в литературе – не яркие резкие краски, а их сочетания, полутона...» [Рамук, 2021; 442].

«В смутном сумраке любовном,  
В час влечения, в час зачатья,  
При свечей сиянье ровном  
Стал разгадку различать я» [Gete, 1976-1980; 332].

Здесь представлена парная метафора, свойственная суфийской поэзии (свеча и мотылёк).

Сущность суфизма – любовь к богу, отражена в стихотворении Гёте «Добро вам». Но любовь к богу сопрягается с любовью первых людей, божественных созданий.

«Так чудо ли, что нам с тех пор  
Дарит восторг ответный взор,  
Как будто с ним мы, с тем, кто нас  
Измыслил, создал в добрый час.  
И позовёт он – мы пойдём,  
Но только вместе, но вдвоём!  
И - божью мысль – тебя повсюду  
В пределах рук хранить я буду» [Gete, 1976-1980; 406].

По мнению суфийских поэтов – мыслителей, сущность божественного постигается через любовь в полном смысле этого слова.

«Если истины ты ждѣшь,  
В боге истину найдѣшь.  
Кто в любви и чист, и строг,  
Тех, любя, отметит бог» [Gete, 1976-1980; 350].

В другом стихотворении, где встречаются парные символы суфийской поэзии, вновь утверждается эта мысль.

«Я вместе с любимой – и это не ложно?  
Я слышу, со мной беседует бог.  
Но роза всегда и везде невозможна,  
Никто соловья постигнуть не мог» [Gete, 1976-1980; 368].

Присущая отдельным суфийским учениям мысль об опьянении как источнике творчества и приобщения к божественному началу получила отражение в ряде стихотворений сборника, особенно в «Книге чашечника» (саки-наме).

«Кто не умеет пить,  
Любить не может.  
Но, пьяницы, и вы  
В виду имейте:  
Не можете любить,  
Так и не пейте!  
Я пью и буду пить,  
А тот, кто пьян,  
Смелее бога зрит-  
-Я так считаю» [Gete, 1976-1980; 393].

Поэзия как священное опьянение согласно суфийскому учению позволяет поэту общение с творцом, с божественным началом.

«И так же твой Гафиз, помню  
Пример твой дерзновенный  
Под звон стаканов нас ведѣт  
Во храм творца вселенной» [Gete, 1976-1980; 326].

А пристрастие к вину не приличествует правоверному мусульманину, и это лишь одно из отличий суфизма от канонов ислама.

В связи с этим немецкий поэт отмечает сложность, противоречивость взаимоотношений официального Корана и дервишей, носителей суфийской мудрости.

«Когда-то, цитируя слово Корана,  
Умели назвать и суру, и стих,  
Любой мусульманин, молясь неустанно,  
Был совестью чист и чтим меж своих.  
У новых дервишей – больше ли знаний?  
О старом, о новом кричат в перебой!

А мы, что ни день, то больше в тумане,  
О, вечный Коран! О, блаженный покой!» [Gete, 1976-1980; 363].

Смысл творчества и источник вдохновения, согласно мнению суфийских поэтов, отражены в стихотворении Гёте.

«Чем должна питаться песня,  
В чём стихов должна быть сила,  
Чтоб внимали им поэты  
И толпа их затвердила?  
Призовём любовь сначала,  
Чтоб любовью песнь дышала,  
Чтобы сладостно звучала,  
Слух и сердце восхищала.  
Дальше вспомним звон стаканов  
И рубин вина багряный, -  
Кто счастливей в целом мире  
Чем влюбленный или пьяный» [Gete, 1976-1980; 325].

Сложное противостояние официального Корана и носителей суфийской мудрости, дервишей, определяет смысл стихотворения Гёте «Когда-то цитируя слово Корана».

Таким образом, великий немецкий поэт, восхищаясь творениями Хафиза, затронул и по-своему отразил положения суфизма разных течений в своем сборнике «Западно-восточный диван».

В палитре литературного развития конца XX – начала XXI века «французской критикой выделяются основные идеологические парадигмы: с одной стороны – доминанта постмодернистской идеи “конца”, с другой – восприятие истории, имеющей очертания как прошлого, так и будущего; возрождение идеи преемственности традиций как прочного фундамента обновления, эволюционирования литературы» [Shervashidze, 2010; 236]. В этом плане показательно творчество Э.Э. Шмитта. Его творения, а именно: драматические сочинения, романы, философские эссе, повести пользовались большим спросом читателей, являясь предметом преподавания и предметом широкого читательского интереса, объектом изучения. В своем творчестве Шмитт продолжает традиции Гюго и Ламартина, Шатобриана и Виньи. Жанровые формы литературной деятельности Э.Э. Шмитта, известные еще со времен романтизма, обретают иной вид, как бы подвергаются трансформации. Для творчества современного французского писателя также характерна временная и географическая отдаленность. Его взгляд сконцентрирован на Востоке, особый интерес он проявляет к религии и культуре мусульманского народа.

Э.Э. Шмитт – известный на весь мир и востребованный современный французский писатель и драматург. Его произведения переведены более чем на пятьдесят языков, его пьесы ставятся на многих зарубежных сценах. Лауреат Гонкуровской премии (2010), он также неоднократно удостоивался других наград: дважды Мольеровской премии (1993, 2005), гран-при Французской

Академии (2001), Академии Бальзака.

Писатель не сторонится лирических и трагических тем, Шмитт не избегает трагической тематики и нередко использует неординарные решения, но при этом сарказм и комедийные ноты неотъемлемо присутствуют в его произведениях. К этому подводит и настоящий игровой язык, который характерен для театральной сцены. В своих произведениях Шмитт до последних строк держит своих слушателей и читателей в напряжении. Индивидуальная манера повествования, новый взгляд на старые «прописные истины», особый и неповторяющийся подход к творениям выделяет Шмитта среди прочих авторов.

В мусульманском мире существует понятие/титул *хафиз* – тот, кто хранит в памяти Коран, его мудрость и заповеди, и распространяет его по миру. Проза Шмитта, обращаясь, среди других культурных и религиозных ценностей, к мусульманским, канонизирует в общественном мнении, в частности европейском, ментальность и практики ислама, что непросто: в повседневности господствует враждебная, агрессивная рецепция ислама. Самого Шмитта можно считать хафизом – защитником мусульманских ценностей, способного отстранённо, вопреки повседневной мифологии, смотреть и изображать отточенные веками аспекты культуры.

Остановимся на образе дервиша в прозе Шмитта. В повести «Мсье Ибрагим и цветы Корана» писатель сводит представителей двух непримиримых этносов – «араба» и еврея. Еще до знакомства этих персонажей в атмосфере висит вражда, она как бы экзистенциальна для такой экспозиции, между этими двумя народами не может быть ничего общего. Шмитт выстраивает сближение этих космогонически нестыкуемых героев постепенно, шаг за шагом навстречу друг другу. Если посмотреть на эту пару с точки зрения литературной типологии, то перед нами традиционная пара: «старик и мальчик», соответствующая биполярной мифологической структуре. По словам исследователей, изучавших эту проблему, «Старик и дитя более растворены в жизни всем своим душевным составом: один еще не выделился из нее, другой уже готовится быть поглощенным ею. Для ребенка мир невыводим за пределы фантазии, для старика почти весь введен в пределы памяти...» [Epshtein & Yukina, 1981; 238].

«Monsieur Ibrahim avait toujours été vieux. <...> ...arc-bouté entre sa caisse et les produits d'entretien» [Schmitt, 2014; 6]. («Мсье Ибрагим всегда был старым. <...> ...Он сидел, ссутулившись, между кассой и грудой моющих средств» [Schmitt, 2005; 261]. С точки зрения ценностей, внушенных мальчику Моисею/Момо отцом и повседневностью, «monsieur Ibrahim, il était malhonnête, donc que mes fréquentations n'étaient pas fréquentables» [Schmitt, 2014; 23] («мсье Ибрагим был непорядочным, а, следовательно, его компания ему совсем не подходила») [Schmitt, 2005; 274].

«J'avais appris à regarder les gens avec les yeux de mon père. Avec éfiance, mépris...» [Schmitt, 2014 ; 14]. («Я научился, – сообщает Момо, – смотреть на людей глазами моего отца. С подозрением, презрительно...») [Schmitt, 2005; 268]. Когда одиннадцатилетний Момо остался один, покинутый сначала

матерью, потом отцом, он потянулся к единственному человеку – «местному арабу», продавцу из соседней лавки, который оказывал ему хоть какие-то знаки внимания. Постепенно, по капле, «араб» дает ребенку то, что, как правило, должно прививаться семьей – но без дидактики, нравочений: «C'est sourire, qui rend heureux» [Schmitt, 2014; 15]. («Улыбка делает нас счастливыми») [Shmitt, 2005; 268] – «араб» вручил подростку «совершенное оружие», и Момо стал чувствовать, как его «улыбка побеждает» всё и вся; «La beauté, Momo, elle est partout. Où que tu tournes les yeux» [Schmitt, 2014; 30]. («Красота, Момо, – она повсюду. Везде, куда ни глянь») [Shmitt, 2005; 280].

Подросток пришел к умозаключению, что «les juifs, les musulmans et même les chrétiens, ils avaient eu plein de grands hommes en commun avant de se taper sur la gueule» [Schmitt, 2014; 32]. («евреи, мусульмане и даже христиане имели кучу общих великих предков еще до того, как начали бить друг друга по морде») [Shmitt, 2005; 281]. Мсье Ибрагим пытается объяснить Момо поступок его отца – самоубийство, а значит, научить прощению: «Lui, il cherchait peut-être son train depuis toujours...» [Schmitt, 2014, 36]. («Возможно, он всю жизнь искал свой поезд») [Shmitt, 2005; 284]. (у отца Момо, когда он был ребенком, нацисты отняли родителей, увезя их в концлагерь на поезде, – эта картинка осталась последним воспоминанием о родителях). Каждый раз Момо недоверчиво спрашивает «араба», откуда ему известно то или это? На что «араб» отвечает: он сам мало что знает, но так написано в его Коране. Эти слова рефреном отбивают ритм повествования. Мальчик заинтригован: «Faudrait peut-être un jour que je vous le pique, votre Coran. Même si ça se fait pas, quand on est juif» [Schmitt, 2014; 26]. («Наверное, мне придется как-нибудь стянуть у вас этот ваш Коран. Даже если евреям не положено так поступать») [Shmitt, 2005; 276].

Многократные отсылки Ибрагима к Корану интригуют Момо – и он получает «красивый новенький экземпляр Корана» от своего учителя.

В травелогe М. Бёрка повседневная рецепция Корана, рифмующаяся со значением этой древней книги в повествовании Шмитта, описана так: «Легенды о Коране очень живучи. Люди носят его или некоторые отрывки из него как талисманы. Его декламируют при всех важных событиях жизни, таких, как рождение, свадьба или смерть. Титул *Хафиз* (“защитник”) Корана, даваемый тем, кто хранит его целиком в своей памяти, ценится очень высоко» [Berk, 2002; 58].

Впоследствии Момо унаследует Коран мсье Ибрагима – «старую книгу», ту самую, из которой старик черпал свою мудрость. «Dans son Coran, il y avait deux fleurs séchées» [Schmitt, 2014; 54]. («В Коране лежали два засушенных цветка...») [Shmitt, 2005; 298]. Цветы представляли собой овеществленную мудрость – древнюю и непреходящую; отныне она станет жизненным кредо взрослеющего иудея. Принятие коранических ценностей совпало с рубежным возрастом Момо, обретением им мужественности. Так, архетипом сюжета шмиттовской повести «Мсье Ибрагим и цветы Корана» стал древний обряд инициации, посвящение юноши в ранг взрослого человека, связанный как с физической метаморфозой,

так и с ментальной.

«В Коране есть жизненно важные тайны. В нем описание всей истории, всего опыта и узора творения. Но каждый человек может узнать ровно столько, сколько он способен понять. То же самое относится к первой суре и к мусульманской молитве, равно как к первоначальным молитвам христианства, иудаизма и других религий, которые к нынешнему времени так отредактированы невеждами, что бесполезны как источники тайного учения» [Berk, 2002; 59], – сообщает современный богослов-суфий молодому человеку, пытающемуся постичь культурологическую сущность суфизма.

Одна из линий сюжета повести связана с узнаванием и раскрытием личности мсье Ибрагима: от «араба» (это был городской этноним, принятый в Еврейском квартале Парижа, так как лавка араба работала даже в те дни и часы, когда другие, кошерные, лавки закрывались) – к суфию: «Je ne suis pas arabe, Momo, je viens du Croissant d'Or» [Schmitt, 2014; 7] («Я не араб, Момо, я родом из стран Золотого Круассана» [Shmitt, 2005; 262]); «Je ne suis pas arabe, Momo, je suis musulman» [Schmitt, 2014; 8] («Я не араб, Момо, я мусульманин» [Shmitt, 2005; 262]); «Moi je suis soufi» [Schmitt, 2014; 22] («...Я суфит») [Shmitt, 2005; 274].

Постепенно, но метаморфоза произошла с Момо – он доверился мсье Ибрагиму, он почувствовал заботу пожилого человека. Так Момо становится сыном «араба». Эстафета в передаче мудрости и опыта от старика к подростку продолжается в их совместном путешествии на Восток. Концепция этого путешествия – дервишество, с которым знакомит мсье Ибрагим своего недавно обретенного сына: от танцевальных практик, во время которых «уходит ненависть», до основ суфийского учения.

«Ils tournent sur eux-mêmes, ils tournent autour de leur coeur qui est le lieu de la présence de Dieu. C'est comme une prière. <...> Ils perdent tous les repères terrestres, cette pesanteur qu'on appelle l'équilibre, ils deviennent des torches qui se consomment dans un grand feu. Essaie, Momo, essaie. <...> À partir de ce jour-là on s'arrêtait souvent pour danser dans des tekkés que connaissait monsieur Ibrahim. Lui parfois il ne tournait pas, il se contentait de prendre un thé en plissant les yeux mais, moi, je tournais comme un enragé. Non, en fait, je tournais pour devenir un peu moins enragé» [Schmitt, 2014; 48]. («Они вращаются вокруг собственной оси, вокруг своих сердец, в которых пребывает Бог. Это как молитва. <...> Они теряют все земные ориентиры, ту тяжесть, что называется равновесием, и становятся факелами, сгорающими в громадном огне. Попробуй Момо, попробуй. <...> С этого дня мы частенько делали остановки, чтобы потанцевать в известном мсье Ибрагиму текке. Иногда он сам не вертелся, а просто пил чай, прищурившись, но я вертелся как бешеный. Нет, на самом деле я вертелся, чтобы перестать беситься») [Shmitt, 2005; 294-295]).

Так Момо, еврейский подросток Моисей, становится Мохаммедом, а затем, после смерти мсье Ибрагима, «местным арабом», переняв эстафету у своего наставника и учителя. Это учительство не прошло без следа: Момо

научился быть счастливым, научился прощать (свою мать, оставившую его когда-то совсем ребенком), быть терпимым к другим религиям и этносам («Je suis pas raciste» [Schmitt, 2014; 55] («Я не расист» [Shmitt, 2005; 300])), и он по-прежнему «вертелся» в «la danse de l'alchimie, la danse qui transforme le cuivre en or» [Schmitt, 2014; 52-53] («танце алхимии, превращающем медь в золото» [Shmitt, 2005; 300]). В повествовании литературной картины Момо является связующей фигурой, своего рода дервиш, объединивший в себе настолько антонимические и враждебные в повседневном менталитете религии – иудейскую и мусульманскую.

Сам же Шмитт как писатель представляется в роли Ноя (см. его повесть «Дети Ноя»), уважительно, с любовью, иронией, добрым юмором создавший гуманистически уважительное поле сосуществования разно конфессиональных и разно этнических ментальностей [Shafranskaya, 2012; 63].

Таким образом, Шмитт вплетает в совершенно европейский сюжет, действие которого происходит в самом центре Европы, одну из «изюминок» восточной философии – суфийское учение; предлагает свой вектор мирного сожительства непримиримых в повседневности картин мира; писатель смотрит не по верхам, агрессивно мифологизированным обывательским сознанием, а вглубь. «Танец указывает на обращение духа вокруг цикла реально существующих вещей с целью достичь эффекта постижения тайны и откровения. <...> Вращение передает отношение между духом и Аллахом в его внутренней природе... и бытии... смену кружения его видений и мыслей, а также его познание категорий реально существующих предметов. <...> Прыжки свидетельствуют о том, что он влеком от стоянки человеческой к стоянке, объединяющей с Богом» [Trimingem, 2002; 231], – это научный дискурс, но он совпадает с тем, о чем повествует Шмитт.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ дервиша в литературе и алгоритм поведения дервиша (дервишество) сложились в истории мирового литературного процесса в традиционный паттерн ориентализма. Рассмотрена концепция дервишества и его суфийский генезис – на примере творчества И.В. Гёте, В.Гюго, Н.Гумилева, А.Иличевского. Этот «старт» был важен для аналитики повести Шмитта «Мсье Ибрагим и цветы Корана», для понимания новой парадигмы дервишества у Шмитта.

Реальный путешественник, исследователь дервишества, Майкл Бёрк, ведя диалог с суфием задает себе вопрос: как человек приходит к суфизму. Суфий озвучивает свой ответ Бёрку тем, что, где-то глубоко в душе человека звучит суфийский призыв, заложенный в нем с момента творения. Такой отголосок или как его называли в те времена «колокол» по Бёрку, все время слышат литературные дервиши, появившиеся, чтобы изменить этот мир. «Много тысяч лет назад что-то на этой планете пошло не так, и человек утратил возможность поднять себя из своего низкого состояния к тому, что составляет его судьбу» [Berk, 2002; 16], – говорит суфий Бёрку, но приходили пророки и напоминали

«человеку о его высоком предназначении», о том, что он снова может «получить возможность для подъема вверх» [Berk, 2002; 16].

В рамках предложенной статьи мы представили модель, которая была апробирована нами в студенческой аудитории, и попытались продемонстрировать значимость чтения и интерпретации художественного текста в процессе усвоения содержания в контексте анализа его образной системы.

## LITERATURA

1. Alaev, L.B. (2016). *Orientalizm i orientalistika*. Moskva: Sadra.
2. Alatas, S.F. (2016) *Orientalizm i orientalistika*. Moskva: Sadra.
3. Averintsev, S.S. (1992). *Mify narodov mira*. Moskva.
4. Avetisyan, V. (1999). Gete i frantsuzskaya literaturnaya kritika nachala XIX veka: dialog kul'tur. *Voprosy literatury*, 6, 129-165.
5. Bakshi, N.A. (2002). *Dialog kul'tur – kul'tura dialoga*. Moskva: RGGU.
6. Balakhovskaya, A.S. (2020). *Vstrecha Vostoka i Zapada*. Moskva: IMLI RAN.
7. Belyak, G.N. (2018). Tekst v tekste I paradoksi teorii mnogestv. *Vestnik SPbGU*, 15(4), 618-623.
8. Berk, O.M. (2002). *Sredi dervishei*. Moskva: Sampo.
9. Bertel's, E.E. (1965). *Sufizm i sufiiskaya literature*. Moskva: Nauka.
10. Brudnyi, A.A. (1998). *Psikhologicheskaya germeneytika*. Moskva.
11. Dmitrieva, Y.Y. (2011). Teoriya kul'turnogo transfera i komparativnyy metod v gumanitarnykh issledovaniyakh: oppozitsiya ili preymstvennost'? *Voprosy literatury*, 4, 302-313.
12. Drach, G.V. (2007). *Istoriya mirovoi kul'tury*. Rostov-on-Donu: Feniks.
13. Eberman, V. (1923). Araby i persy v russkoi poezii. *Zhurnal literatury, nauki i iskusstva*, 3, 108-125.
14. Epshtein, M., & Yukina, Y. (1981). Mir i chelovek. *Zhurnal "Novyi mir"*, 4, 236-248.
15. Ernst, K. (2002). *Sufizm*. Moskva: Faio-Press.
16. Gal'perin, I.R. (1981). *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya*. Moskva: Nauka.
17. Gete, I.V. (1976-1980). *Sobranie sochinenii v 10 tomakh* (T. 1). Moskva: Khudozhestvennaya literature.
18. Gumilev, N.S. (1988). *Stikhotvoreniya i poemy*. Tbilisi: Merani.
19. Gyugo, V. (1953). *Polnoe sobranie sochinenii* (T. 1). Moskva: Khudozhestvennaya literatura.
20. Il'in, I.P. (2004). *Zapadnoe literaturovedenie XX veka*. Moskva: Intrada.
21. Zhirmunskii, V.M. (1977). *Teoriya literatury: poetika, stilistika*. Leningrad: Nauka.
22. Zhirmunskii, V.M. (1979). *Sravnitel'noe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka.
23. Kasymova, Z.A. (2008). *Kontseptsiya mira cheloveka v prizme traditsii natsional'noi i mirovoi literatury*. Tashkent: Fan.
24. Kazanova, P. (2003). *Mirovaya respublika literatury*. Moskva.
25. Konrad, N.I. (1972). *Zapad i Vostok*. Moskva: Nauka.
26. Leont'ev, A.A. (2001). *Yazyk i rechevaya deyatel'nost' v obshchei i pedagogicheskoi psikhologii*. Moskva: Voronezh.
27. Magdieva, S.S., & Matenova Y.U. (2018). *Metodika i tekhnologii obucheniya literatury*. Tashkent.
28. Nikol'yukina, A.N. (2003). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii*. Moscow: Intelvak.
29. Pamuk, O. (2021). Lektsiya o tvorchestve F.M. Dostoevskogo. *Vestnik SPbGU*, 18(3), 436-443.
30. Petrovskiy, A.V., & Yaroshevskiy, M.G. (1990). *Psikhologiya*. Moskva.
31. Pozdnev, P. (1886). *Dervishi v musul'manskom mire*. Orenburg.

32. Pushkin, A.S. (1948). *Polnoe sobranie sochinenii v 17 t.* (T. 8). Moskva: Nauka.
33. Romanicheva, E.S. (2008). *Filologicheskie traditsii v sovremennom literaturnom i lingvisticheskom obrazovanii.* Moskva.
34. Rudnev, V.P. (2003). *Entsiklopedicheskii slovar' kul'tury XX veka: klyuchevye ponyatiya i teksty.* Moskva: Agraf.
35. Schmitt, E.E. (2014). *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran.* Paris: Albin Michel.
36. Selitrina, T.A. (2009). *Preemstvennost' literaturnogo razvitiya i vzaimodeistvie literature.* Moskva.
37. Tamarchenko, N.D. (2008). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii.* Moskva.
38. Timofeyev, L.I., & Turayev, S.V. (1974). *Slovar' literaturovedcheskikh terminov.* Moskva: Prosveshchenie.
39. Trimingem, Dzh.S. (2002). *Sufiiskie ordeny v islame.* Moskva.
40. Urazova, M.B., & Magdieva, S.S. (2013). *Sovremennye tekhnologii prepodavaniya russkogo yazyka i literatury.* Tashkent.
41. Varisko, D.M. (2016). *Orientalizm i orientalistika.* Moskva: Sadra.
42. Veselovskii, A.N. (1989). *Istoricheskaya poetika.* Moskva.
43. Vygotskii, L.S. (2000). *Psikhologiya iskusstva.* Sankt-Peterburg.
44. Zinchenko, V.G., Zusman V.G., & Kirnoze, Z.I. (2002). *Metody izucheniya literatury: sistemnyi podkhod.* Moskva.
45. Shafranskaya, E.F. (2012). *Sindrom golubki: mifopoetika prozy Diny Rubinoi.* Sankt-Peterburg.
46. Shafranskaya, E.F. (2016). *Turkestanskii tekst v russkoi kul'ture: Kolonial'naya proza Nikolaya Karazina.* Sankt-Peterburg.
47. Shelling, F.V. (1987). *Sistema transtsedental'nogo idealizma.* Moskva.
48. Shervashidze, V.V. (2010). *Zapadnoevropeiskaya literatura XX veka.* Sankt-Peterburg.
49. Shmitt, E.E. (2005). *Ms'e Ibragim i tsvety Korana.* Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika.

## REFERENCES

1. Alae, L.B. (2016). *Orientalism vs. orientalism.* Moscow: Sadra.
2. Alatas, S.F. (2016) *Orientalism vs. orientalism.* Moscow: Sadra.
3. Averintsev, S.S. (1992). *Myths of the peoples of the world.* Moscow.
4. Avetisyan, V. (1999). Goethe and French literary criticism of the early twentieth century: a dialogue of cultures. *Questions of Literature*, 6, 129-165.
5. Bakshi, N.A. (2002). *Dialogue of cultures - dialogue of cultures.* Moscow: RSSU.
6. Balakhovskaya, A.S. (2020). *Meeting of East and West.* Moscow: IMLI RAN.
7. Belyak, G.N. (2018). Text within a text and the paradox of set theory. *Bulletin of St. Petersburg State University*, 15(4), 618-623.
8. Bertel, E.E. (1965). *Sufism and sufi literature.* Moscow: Science.
9. Brudny, A.A. (1998). *Psychological hermeneutics.* Moscow.
10. Burke, O.M. (2002). *Among the dervishes.* Moscow: Sampo.
11. Casanova, P. (2003). *World republic of literature.* Moscow.
12. Dmitrieva, E.E. (2011). cultural transfer theory and comparative method in humanities research: Opposition or continuity? *Questions of Literature*, 4, 302-313.
13. Drach, G.V. (2007). *History of world culture.* Rostov-on-Don: Phoenix.
14. Eberman, W. (1923). Arabs and Persians in Russian poetry. *Journal of Literature, Science and Art*, 3, 108-125
15. Epstein, M., & Yukina, Y. (1981). World and man. *Journal of New World*, 4, 236-248.
16. Ernst, K. (2002). *Sufism.* Moscow: Faio-Press.
17. Galperin, I.R. (1981). *Text as an object of linguistic research.* Moscow: Science.
18. Goethe, I.V. (1976-1980). *Collected works in 10 volumes* (Vol. 1). Moscow: Fiction Literature.
19. Gumilyov, N.S. (1988). *Verses and poems.* Tbilisi: Merani.

20. Hugo, V. (1953). *Complete works* (Vol. 1). Moscow: Fiction.
21. Il'in, I.P. (2004). *Western literary criticism of the twentieth century*. Moscow: Intrada.
22. Kasymova, Z.A. (2008). *The concept of the human world in the prism of the tradition of national and world literature*. Tashkent: Science.
23. Konrad, N.I. (1972). *West and East*. Moscow: Science.
24. Leont'ev, A.A. (2001). *Language and speech activity in general and pedagogical psychology*. Moscow: Voronezh.
25. Magdieva, S.S., & Matenova I.U. (2018). *Methods and technologies of teaching literature*. Tashkent.
26. Nikolyukina, A.N. (2003). *Literary encyclopedia of terms and concepts*. Moscow: Intelvak.
27. Pamuk, O. (2021). Lecture on the work of F.M. Dostoevsky. *Bulletin of St. Petersburg State University*, 18(3), 436-443.
28. Petrovsky, A.V., & Yaroshevsky, M.G. (1990). *Psychology*. Moscow.
29. Pozdnev, P. (1886). *Dervishes in the Muslim world*. Orenburg.
30. Pushkin, A.S. (1948). *Complete works in 17 volumes* (Vol. 8). Moscow: Nauka.
31. Romanycheva, E.S. (2008). *Philological traditions in modern literary and linguistic education*. Moscow.
32. Rudnev, V.P. (2003). *Encyclopedic dictionary of culture of the 20th century: Key concepts and texts*. Moscow: Agraf.
33. Schelling, F.V. (1987). *System of transcendental idealism*. Moscow.
34. Schmitt, E.E. (2005). *Monsieur Ibrahim and the flowers of the Koran*. Saint Petersburg: ABC Classics.
35. Schmitt, E.E. (2014). *Monsieur Ibrahim and the flowers of the Koran*. Paris: Albin Michel.
36. Selitrina, T.A. (2009). *Continuity' of literary development and interaction of literature*. Moscow.
37. Shafranskaya, E.F. (2012). *Dove syndrome: mythopoetics of Dina Rubina's prose*. Saint Petersburg.
38. Shafranskaya, E.F. (2016). *Turkestan text in Russian culture: Nikolai Karazin's colonial prose*. Saint Petersburg.
39. Shervashidze, V.V. (2010). *Western European literature of the 20th century*. Saint Petersburg.
40. Tamarchenko, N.D. (2008). *Poetics: a dictionary of actual terms and concepts*. Moscow.
41. Timofeev, L.I., & Turaev, S.V. (1974). *Dictionary of literary terms*. Moscow: Enlightenment.
42. Trimmingham, J.S. (2002). *Sufi orders in Islam*. Moscow.
43. Urazova, M.V., & Magdieva, S.S. (2013). *Modern technologies of teaching Russian language and literature*. Tashkent.
44. Varisko, D.M. (2016). *Orientalism vs. orientalism*. Moscow: Sadra.
45. Veselovsky, A.N. (1989). *Historical poetics*. Moscow.
46. Vygotsky, L.S. (2000). *Psychology of art*. Saint Petersburg.
47. Zhirmunsky, V.M. (1977). *Theory of literature: poetics, stylistics*. Leningrad: Science.
48. Zhirmunsky, V.M. (1979). *Comparative literature*. Leningrad: Science.
49. Zinchenko, V.G., Zusman V.G., & Kirnoze, Z.I. (2002). *Methods of studying literature: a systematic approach*. Moscow.