

9. *Исупов К.Г.* Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2005. – С. 137-182.

10. *Мережинская А.Ю.* Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

11. *Мережинская А.Ю.* Своеобразие мифологизирования в произведениях русских писателей «поколения 1990-х» // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал. Випуск 14 / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Чернівецький нац. університет, 2010. – С. 141-149.

12. *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX в.: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 320 с.

13. *Нямцу А.Е.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

14. *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука (ЛО), 1984. – 205.

15. *Пелипенко А.А.* Динамика эстетической компоненты в поколениях рубежа XX–XXI вв. // Поколения в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2005. – С. 300-319.

16. *Хренов Н.А.* Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

17. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. Философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой половины XVIII века. – М., 1999.

УДК 821.512.154

Н.В. БЕЛЯЕВА
(Киев)

ПОЭТИКА ЭПИЧЕСКИХ ФОРМ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

Анотація.

Беляева Н.В. Поетика епічних форм оповіді у творчості Чингіза Айтматова.

Повісті Ч.Айтматова раннього періоду («Джаміля», «Прощавай, Гульсарі!») жанрово моделюються притчею, що так само функціонує у якості вставного жа-

нру, що структурує оповідь у романах пізнішого часу («Коли падають гори»). Центр жанрової системи Ч.Айтматова таким чином переміщується від повісті до романних форм.

Ключові слова: епічні жанрові форми, оповідь, оповідна ситуація, введений жанр, повість, роман, притча, інтертекстуальність.

Аннотация.

Беляева Н.В. Поэтика эпических форм повествования в творчестве Чингиза Айтматова.

Повести Ч.Айтматова раннего периода («Джамиля», «Прощай, Гульсары!») моделируются в жанровом отношении притчей, которая также функционирует в качестве вставного жанра в романах («Когда падают горы») в более поздний период. Центр жанровой системы Ч.Айтматова таким образом перемещается от повести к романным формам.

Ключевые слова: эпические жанровые формы, повествование, повествовательная ситуация, вставной жанр, повесть, роман, притча, интертекстуальность.

Summary.

Belyayeva N.V. Poetics of the epic forms of narration in the work of Chingiz Aitmatov.

In short stories of Ch.Aitmatov in his early work (“Jamilya”, “Farewell, Gul’sary!”) the parable genre dominates as a genre-modelling pattern as well as it structures narrative in his novels (“When Mountains Fall”) later. Ch.Aitmatov’s genre system so far transpositioned its centre from short narratives towards novel-oriented forms.

Key words: epic genre forms, narrative, narrative situation, incorporated genres, story, novel, parable, intertextuality.

Эпические формы повествования в литературе XX – XXI вв. неизменно пребывают в сфере внимания научной мысли, что находит свое отражение как в уже ставших литературоведческой классикой исследованиях, так и в системе дискуссионных парадигм современности. Даже, казалось бы, общепринятая, освященная именами Аристотеля, Буало и Гегеля, конститутивная роль повествования как родовая черта эпики постоянно уточняется и дифференцируется в зависимости от контекста. Так, отражением существенных различий в терминосистемах является вариативность функционирования терминов «эпос», «эпическое», «эпика» в руси-

стике и германистике. Словарь «Поэтика» под редакцией Н.Д.Тамарченко в содержательной «Сравнительной таблице разноязычной терминологии поэтики» для «эпики» в качестве англоязычного соответствия приводит термин «narrative» [Поэтика, 334], что, отчасти, объяснимо исходя из греческого прототермина («слово, повествование, рассказ»). Крупнейший специалист в области генологии, французский исследователь Ж.Женетт отдает предпочтение, хоть и не абсолютное, понятию «повествовательный дискурс», по меньшей мере, применительно к новейшей литературе (Марсель Пруст) [Женетт; т. 2, 61 – 69]. Тем самым фиксируется парадигматический импульс, важный для структуралистски ориентированной филологической мысли и программирующий переход от традиционной генологии к нарративистике, презентуемой в качестве более объективной параметризации текстовых моделей. Несмотря на важность терминологических дискуссий как таковых, для поэтологического исследования, что подчеркивает и Ж.Женетт как патрон интертекстуального анализа, гораздо продуктивнее сочетание традиционно «теоретического» жанрового подхода и индуктивных наблюдений.

Аналогичным постулированием синтетического характера концептуализации отличаются работы Н.Д.Тамарченко и его школы [Тамарченко 2003, 229-231]. Учитывая, наряду с другими, разработанную Ц.Тодоровым (не без признанного вклада русской и советской поэтологических школ) дихотомию «теоретических» и «исторических» жанров [Тодоров, 9], Н.Д.Тамарченко поверяет жанрово-родовой параметр эпика ее повествовательностью, в том числе, в контексте новейших сугубо нарратологических критериев, во всей их «нечеткости, расплывчатости» «в современной поэтике» [Тамарченко 2001, 10-11; Тамарченко 2003, 223]. Важным вкладом в теорию жанра следует считать разработку бахтинских идей о специфике изображающей и изображенной речи как родового признака эпика, и романа как ее центрального вида [Тамарченко 2001, 27-31]. Возможности такого подхода реализуются и во внутриродовой, и во внутрижанровой систематике как реализации разных типов повествования о разных типах эпического события.

При всей неоднозначности рецепции, идея М.Бахтина о романизации жанров как важнейшей тенденции жанровой (а точнее – родо-видовой) системы двух последних столетий мирового литературного развития реа-

лизовалась и в области строгой нарратологии, и в генологических исследованиях, включающих повествование в систему других жанрообразующих категорий. Таким образом, несмотря на аргументированный характер общераспространенного признания повести в русской литературе как наиболее эпического по своей природе жанра, и в этимологической диахронически-синхронистической перспективе иллюстрирующем принципиальную для данной работы диалектику повествования и жанропостроения, дефиниция эпики нового времени так или иначе требует проверки романским критерием. Заявленная тема, с учетом высокой степени разработанности поэтологических наблюдений над жанрами повести и романа в творчестве Чингиза Айтматова, с необходимостью должна проецироваться в область сопоставительной жанрологии в своем теоретико-литературоведческом самоопределении, а в области историко-литературных обобщений апеллировать к новым, менее освоенным фактам творческого наследия писателя. Целью данной работы, исходя из сказанного, является анализ одного из аспектов, а именно – соотносительности повествовательных приемов с жанровыми моделями в их динамике в разные периоды творчества Чингиза Айтматова.

Многоаспектность обращения к эпическим параметрам творчества Чингиза Айтматова может быть темой серьезного специального исследования, поэтому в данном случае важно отметить «топику» данной проблемы: народный эпос («Манас», прежде всего) и его «изводы» как интертексты, стилизации, фольклорно-мифологизирующая, притчевая и легендарно-символическая константы художественного мира, соотношение событийного и персонажного планов повествования, собственно повествовательная техника, генетически-типологические параметры жанровой системы, этнонациональная специфика и универсалии – таков далеко не полный, но реперзентативный для избранного подхода перечень.

Чингиз Айтматов неоднократно комментировал эпический субстрат собственных произведений, прежде всего, как интеграцию элементов народного эпоса:

«...Я не просто включаю эпос в свои произведения, я пытаюсь использовать его в усвоенном виде.

Мотивы бывают самые разные. В одном случае – это прием.

В “Прощай, Гульсары!” песня охотника – прием, передающий трагическое в жизни героя... в “Белом пароходе” – это уже концепция, основной пласт повести.

Использование эпоса не может быть заранее предусмотрено, канонизировано; в каждом конкретном случае нужен свой подход, свое решение, которое исходит, очевидно, из мироощущения героев, когда для них эпос – культурное начало, когда и они сами, и их дедушки, и бабушки, и родители знают “Манас”, когда эпос включен в их духовную орбиту...

Иногда я включаю в свои произведения безличные пласты народного сознания. Не от имени автора и уж тем более не от имени героя. Это бывает в тех случаях, когда мне надо сказать общее слово» [Айтматов 1978, 327].

Наблюдения над использованием народного эпоса [Гачев 1965, 77; Глинкин, 22; Левченко; Захариева] сочетались с разнообразием выводов об основных тенденциях айтматовской жанрово-стилевой системы [Рыскулова, 80 – 81], причем системный ее характер определился уже на раннем этапе творчества (конец 1950-х – середина 1960-х гг.). Этапной сам Айтматов считал повесть «Прощай, Гульсары!» (1966). Системообразующую роль повести среди жанров этого периода соотносили (и продолжают соотносить) с общелитературными закономерностями жанрового контекста 1960 – 1970-х гг. в русской литературе, когда повесть явно доминирует среди других эпических жанров, в том числе, и за счет своей органичной «синтетичности».

В то же время, стиливую специфику «Джамили», «Материнского поля», «Первого учителя», «Верблюжьего глаза» – с одной стороны, «Прощай, Гульсары!», «Белого парохода», «Ранних журавлей», «Пегого пса, бегущего краем моря» – с другой, принято дифференцировать на основании, в том числе, повествовательных приемов: первую группу как лирико-романтическую, вторую – как философскую, притчево-параболическую [Захариева, 36]. Несмотря на поливалентную полемичность, вызванную к жизни пафосными оценками «Джамили» Г.Гачевым (об эпохах и формах мирового искусства, «в снятом виде» присутствующих в повести), его нарратологические наблюдения стали классикой айтматоведения: «С самого начала в повести на переднем плане – рассуждающее “я” автора, которое, выступив в прологе, тут же передает слово другому “я” – себе как подростку, и появляется вновь лишь под занавес. Перед нами – обрамление: одно «я» вставлено в другое» [Гачев 1965, 85]. Тем не менее, даже в двух первых периодах доминирования жанра повести не

вполне корректно проводить дифференциацию исключительно по нарративному типу. Используя авторитетную, хоть и не бесспорную [Шмид, 110-111], классификацию Ф.Штанцеля, предложившего три основных типа повествовательной ситуации – аукториальную, форму от первого лица и персональную, Ю.Манн показал специфически комплексный характер ее реализации в русской классической литературе «от Пушкина до Чехова» [Манн, 383-384]. Взаимодействие типов повествования наличествует и в тех повестях, которые принадлежат к типу форм от первого лица («Я-форма», «Ich-Form»), традиционно считаются более архаическими и, следовательно, более проницаемыми для жанрового анализа.

В повести «Джамиля», принесшей мировую славу автору не в последнюю очередь за счет высокой оценки Луи Арагона, рассказ о событиях включает рассказ о пении Данияра (принципиально, что первоначально Айтматов назвал эту повесть «Мелодией»), центральном эпизоде, пробудившем не только любовь гордой и сильной Джамили, но и творческую натуру рассказчика – мальчика Сеита, который принял решение нарисовать Джамилю и Данияра как воплощение торжества счастливой природы. Рамочный экфразис повести дублируется: первый рисунок Сеита с «живыми» Данияром и Джамилей уничтожает разгневанный «изменой» мальчика муж Джамили Садык, так что повествование обрамляется историей создания второго варианта картины, дипломной работы, представленной в академию будущим художником: «Я смотрю на них – и слышу голос Данияра. Он зовет меня в путь-дорогу – значит, пора собираться. Я пойду по степи в свой аил, я найду там новые краски.

Пусть в каждом мазке моем звучит напев Данияра! Пусть в каждом мазке моем бьется сердце Джамили» [Айтматов 1984, 206].

Второй период творчества, начатый повестью «Прощай, Гульсары!» (1966), связан с усилением аукториального типа повествовательной ситуации, которая центрирует соответствующие структуры «Белого парохода (После сказки)» (1970), «Ранних журавлей» (1975), «Пего пса, бегущего краем моря» (1977). «Поэтика «Прощай, Гульсары!» рождается... из одной сюжетно разрастающейся фразы: “Серый конь старости ждал его еще за перевалом, хотя и близким, и Танабай пока ездил на молодом буланом иноходце”. ...Это зерно поэтики, единой для всего повествования, растающей в сюжет, в пролог и эпилог» [Левченко, 63]. Вполне тради-

ционно разрастание «зерна» сюжета осуществляется за счет амплификации, преимущественно синтагматически. Также используются амплификации – аналоги вставных повествований как гомодиегетического, так и гетеродиегетического планов.

В систему повествовательных инстанций включен иноходец Гульсары, в формах психологизированной интроспекции, с использованием внутренних монологов и несобственно-прямой речи. Этот прием сразу же вызвал обоснованные сопоставления с аналогами Л.Толстого, А.Чехова, М.Шолохова, автор получил именование «киргизского Льва Толстого» (В.Левченко). Такие сопоставления продуктивны и в нарратологической перспективе интертекстуальности, но не исчерпывающи. Образ иноходца репрезентирует важнейшую константу этнонациональной эпической топики: «Эпический конь – это крылья батыра» [Липец, 146]. К числу его устойчивых и наиболее архаичных признаков относится владение речью, пусть это качество используется в повести условно-аллегорически, но система других признаков, функциональность образа (предок, покровитель, вещей) и, в особенности, эпические формулы повествования о коне, в том числе и в составе своеобразного жанра кочевников – хвалы коню, «известной и как самостоятельные произведения, и как включения в их эпос» [Липец, 228], – утверждает в правах нарративный статус Гульсары в несколько иной, чем у русских классиков, трактовке. В приведенной авторской цитате речь идет именно об *изображенном* эпическом слове, и этот принцип реализуется в интерпретации традиционных образов эпоса – образов батыра и его коня.

Амплификация представлена также таким традиционным приемом, как сон героя. Сон Танабая передается в рамках аукториальной ситуации: «Снилось ему странное что-то – то ли он опять на войне, то ли на бойне где-то. Кровь кругом, руки тоже в липкой крови. И сам думает во сне: не к добру снится кровь. Хочет вымыть руки где-нибудь. А его толкают, смеются над ним, хохочут, визжат – и непонятно кто: “Танабай, в крови моешь руки, в крови. Здесь нет воды, Танабай, здесь кругом кровь! Ха-ха, хо-хо, хи-хи!..”» [Айтматов 1984, 333]. Но автору удается сохранить один из важных нюансов онейрической нарративности – использование настоящего времени, что в оценке Ж.Женетта, высказанной в отношении барочной поэмы Сент-Амана «Спасенный Моисей», свидетельствует «об

очень верном чувстве коннотативных значений, присутствующих в грамматических структурах языка» [Женетт, т. 1, 404]. Общеизвестно, что временная конвенция эпического нарратива преимущественно строится на основе форм прошедшего времени, – и эпос нового времени здесь лишь отчасти корректирует пресловутую эпическую дистанцию (а в случае сознательной работы с народно-эпическими формами в литературе в особенности). Помещение форм настоящего времени в повествование о событиях прошлого в повести «Прощай, Гульсары!» используется также в тех случаях, когда эпизод носит характер показа, драматизированного фрагмента. Сон Танабая оказывается пророческим, и таким образом на диегетическом уровне является реализацией пролепсиса, но в то же время, сон (как и другие вставные нарративы в повести) переходит на уровень метадиегетического повествования, так как сновидная метафорика не только предупреждает событийный ряд (холощение Гульсары, которое Танабай приравнивает к крушению мира, в котором акцентирует свою *личную* вину), но и регулирует уровень автор (повествователь) – читатель, рецептивный горизонт.

Вставными нарративами являются также «Плач верблюдицы» и «Песня старого охотника», на которую ссылается в процитированном замечании Айтматов как на прием. «Древний киргизский плач» излагается и в форме прозаического нарратива, и в форме включенной в этот нарратив и обозначенной жанрово «прощальной песни» старого охотника над телом убитого им сына. Таким образом фиксируется симметрия жанровых модулов: обрядовый плач о герое – батыре (вставной нарратив) – песнь-слава коню батыра (история Гульсары), что отражает жанрово-повествовательные особенности народного эпоса. Личная вина Танабая означает распад целостности эпического мира, нарушение преемственности, уход героизма из мира машин и пивных бочек. «Плач верблюдицы» также используется в фигуративности нарратива, любимая песня Танабая становится рефреном всей повести и ее эпилогом: «...Бежит верблюдица много дней. Ищет, кличет детеныша. Где ты, черноглазый верблюжонок? Отзовись! Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени, струится по ногам. Где ты? Отзовись. Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени. Белое молоко...» [Айтматов 1984, 392]. Образ верблюда (коня) Г.Гачев относит к моделирующим национальный кир-

гизский образ мира, привлекая для иллюстраций материал повести того же периода – «Пегий пес, бегущий краем моря» [Гачев 2007, 141 – 147].

Символично-аллегорический пласт нарративной семантики в повестях Айтматова современная ему критика по вполне понятным причинам нередко предпочитала трактовать как вторичный по отношению к первичному – реалистическому. Такой наивно-директивный подход, тем не менее, свидетельствует об экспликации аллегорических смыслов, о том, что сам автор назвал концепцией. Формулируя дифференциальные признаки повести как канонического жанра, Н.Д.Тамарченко также отмечает специфическую двойственность повести, генетически восходящую к фигурам притчи или параболы; «в области события самого рассказывания... тенденция к переосмыслению основного события и придания ему индифференциально-обобщенного значения (параллельный вставной сюжет или дополнительный его аналог в финале)» [Поэтика, 170]. Личная вина и трагедия Танабая, жизнь и смерть иноходца Гульсары, исторические события и эпический рассказ о них формируют жанровую модель повести в творчестве Айтматова, работающую со структурами притчи в разных направлениях – от стилизации в форме вставных нарративов до универсализации смыслов самой высокой степени, вплоть до полярных этических оценок.

Жанр повести в русской литературе нового и новейшего времени неизменно контактирует с жанром романа. Поэтому анализ форм эпического повествования с необходимостью предполагает учет романного материала творчества Айтматова, особенности взаимного моделирования жанров [Лейдерман, 22-27]. Из четырех изданных при жизни автора романов: «И дольше века длится день» (1980), «Плаха» (1986), «Тавро Кассандры» (1996), «Когда падают горы» (2006) – наиболее полноценную научно-критическую рецепцию обрели два первых. Несколько забегая вперед, можно отметить, что как раз в этих романах жанровый дифференциал в нарративной организации носит скорее количественный характер. Большинство нарративных приемов двух первых романов аналогичны тем примерам, о которых уже говорилось, отличия связаны как собственно с расширением основного эпического события, с числом эпизодов, но также – и это гораздо важнее – с сознательным усилением функциональности персонажа, в полном соответствии с пониманием романа как

«Я-эпоса». Если в повести персонаж раскрывается преимущественно в повествовании о событиях и поступках (может быть проиллюстрировано особым разнообразием и частотностью глаголов и глагольных форм в повествовании), то в романах образы Едигея Жангельдина и Авдия Каллистратова соответственно по своему нарративному статусу приближены к уровню событийному. Это отчасти объясняет отличия в сходных по внешней компоновке, но не по структурированию «голосов», закономерностях хроникальной подачи событий – и в повести, и в первых двух романах Айтматова. Романы стыка цивилизаций, по определению словацкого ученого Иво Поспишила, строятся по принципу хроники с проекциями в мистические и футурологические пласты [Pospisil, 105].

В последнем прижизненном романе писателя, наряду с устоявшимися нарративными приемами, как общеэпического происхождения, так и специфически видовыми, наличествуют важные новации. Используя ставшую к этому времени «фирменной» двуплановость (доведенную в данном случае практически до степени нелинейности), Айтматов задает две параллельные нарративные инстанции – снежного барса Жаабарса и журналиста Арсена Саманчина, с тем чтобы свести их в финале. Взаимоналожение нарративов задается поэтикой заглавия. Как и во многих других случаях у Айтматова, роман имеет двойное (с учетом версии немецкоязычного издания – тройное) именование: «Когда падают горы» и «Вечная невеста». Оба варианта, точнее, обе части заглавия отражают важнейшие вставные нарративы. «Когда падают горы» цитирует камлание шамана: «Разве вы не видите, как падают горы? Разве вы не видите, как валятся деревья? Разве вы не видите, как вспять течет река?». «Вечная невеста» – «легенда», связующая не только этносы и цивилизации Запада и Востока, Германии и Киргизии, но явно апеллирующая к универсально-общечеловеческому мифу о женственной Душе мира, так весомо звучащем в русской литературе в произведениях Гоголя, Тургенева, Достоевского, Блока, Андрея Белого и многих других. Функциональная поливалентность данного вставного нарратива в романе Айтматова обеспечивается рядом специфических конвенций. Главный герой романа – журналист Арсен Саманчин пересказывает, точнее – исполняет киргизскую, тянь-шанскую легенду о девушке, которую завистливые и жестокие родственники разлучили с любимым женихом-охотником. Слагаемые

этого нарратива автоцитатны по отношению к уже разобранным примерам, но в данном романе у него более сложная организация. Вдохновленный встречей с соотечественницей – великой оперной певицей Айданой Самаровой в немецком Геттингене (цитатность другого порядка также носит программный характер), Арсен не только с удивлением узнает, что в Германии есть своя Вечная невеста (аллюзия «германского» происхождения мифа о Прекрасной Даме), что и обуславливает исполнение легенды для Айданы, но и мечтает о создании классической оперы, заглавную партию в которой она исполнит. Сам Арсен, точнее его внутреннее творческое «я», неустанно работает над созданием либретто о Вечной невесте, своеобразного сюжетного контрапункта, в который включаются и любовные порывы, и молитвы, и мимолетные бытовые наблюдения, и, главное, идея о торжестве любви, несмотря на все трагические катаклизмы былого и нынешнего состояния человечества: «В летучем образе Вечной Невесты, в этом притчевом эпосе живет извечная боль разлуки и жертвенной расплаты за всегдашнюю агрессивность людского мира».

По сравнению с нарративной техникой повести, вставные нарративы в этом романе явно сильнее. Это тем более важно, что основное повествование, преимущественно аукториальное, моделируется в параметрах остросюжетного повествования, совмещающего кумулятивную и циклическую сюжетные схемы. Арсен планирует убийство бизнесмена Эрташа Курчала, не только разрушившего их любовь с Айданой, поместив ее в свой «бизнес-гарем», но и превратившего «оперную богиню» в «шлягерную королеву». Успешный и баснословно богатый и властолюбивый продюсер Эрташ щедро обеспечивает успешное выступление Айданы на стадионе, и это становится отправной точкой для планирования мести Арсеном. От реализации этого плана его спасает случай, этот важнейший новеллистический прием, в лице родственника, организующего в горах Тянь-Шаня охоту на снежного барса для арабских принцев, для чего ему требуется переводчик. Авантюрно-криминальные слагаемые событийности этими линиями не исчерпываются, ведь приехав в родное селение, Арсен узнает, что нанятые вместе с ним для реализации «Плана Жаабарс» (так называется бизнес-план барсовой охоты и еще один специфический вводный нарратив) его одноклассники задумали похищение принцев с целью выкупа. Арсену выдвигается ультиматум, абсурдность

которого осложняется новым обстоятельством его личного сюжета – на родине он встречает девушку Элес, ставшую его истинной и последней любовью, его собственной Вечной невестой. Арсен приносит себя в жертву, разрушая план похитителей, но его смерть, как и смерть Жаабарса, «идущего по пояс в снегу» зверя, не должна прервать шествие Вечной невесты – Элес видит сон о их будущем ребенке, которого Арсен мечтал воспитать в духе тенгрианства – поклонения небу.

Нарративные инстанции главного героя – журналиста, писавшего и о песне про Жаабарса в статье о фольклоре, автора воображаемого либретто оперы «Вечная невеста», токмо-акына – изливающегося барда, заключаются рамочным вставным текстом – рассказом «Убить – не убить», публикация которого помещается под рубрикой «Вместо эпилога». Как сообщается от имени Элес, этот «рассказ» по указанию из записной книжки Арсена она будет читать на фронтовых кладбищах. Рассказ представляет собой притчу о молодом солдате, едущем на войну, которому в дороге цыганка предсказывает «бессмертную звезду от судьбы», если он выполнит условие – завет матери: никого не убить. Этот рассказ-притчу о Сергее Воронцове, прозванном «Сергием» и «иноком», Арсен назвает своей «молитвой»: «У каждого человека должна быть своя молитва. Моя молитва – в этом рассказе». Принципиальная и сугубо романная незвершенность, в чем выражается «внутренняя сущность жанра» [Кожин, 123], реализуется каждой из нарративных линий: Арсен продолжает жить на уровне событий в своем будущем ребенке, на уровне события рассказывания – в своем рассказе-молитве, а смертельно раненный Жаабарс исчезает из пещеры и продолжает свой путь в горах.

Метадигетический режим отличает еще один программный нарратив Арсена – его выступление на конференции «Медиа-форум Евразии». Приведя максимум казахско-киргизской поэзии кочевой эпохи: «Слово выпасает Бога на небесах, слово доит молоко Вселенной и кормит нас тем молоком из рода в род, из века в век. И потому вне Слова, за пределами слова нет ни Бога, ни Вселенной, и нет в мире силы, превосходящей силу Слова, и нет в мире пламени, превосходящего жаром пламя и мощь Слова», – Арсен вызывает всеобщее осуждение, обструкцию со стороны чиновников от религии. Так задается важный конфликт нарративов, связанных с медиа-сферой, что отражается и в поэтике дескриптивной стра-

тегии, как симптоме нового романного слова [Корвін-Пйотровська, 35]. Не состоялся творческий союз Арсена-акына и Айданы – оперной богини. Ее угнали в «долларовый табун», «взяли в бизнес-плен», «укатили на лимузине оптовой культуры». Айдана исполняет на стадионе шлягер «Лимузин» на празднике по случаю 250-летия города. Массовая Оптовая культура – вместо эпического начала. «Вселенский глобалист» Арсен против «космического медиа-магната» Эрташа Курчала, «актеришки», который «прорубился в рыночную тайгу» и претендует на полный контроль медиа-сферы. Зрелище против Песни, фейерверк вместо костра, включение в систему экуменических оппозиций важнейших лейтмотивов айтматовских произведений именно в романном нарративе, в романе о журналисте и писателе должны создать зону «незавершенности», пересечения легендарного и исторического, линейного времени.

Сам Арсен иронизирует, что «переводчики батырами не бывают», но даже по «Плану Жаабарс» он, как переводчик, должен фактически быть батыром. Ведь он, Арсен – «горный выходец» и «кафедраальный выходец». Так называет его английская журналистка: «У вас везде горы», – подразумеваются, конечно же, не только особенности рельефа. Кафедра – аналог горы, но в мире, как говорит себе переводчик-батыр, «теперь Бог – банкир вселенский», и поэтому «Идею» можно купить, купить как товар, а герой не продается, и в этом его битва. Но горы падают, о чем предупреждает шаман, и поэтому в орнамент повествования вписывается топос мира наизнанку: «Дуйне ордундабы? – На месте ли мир?». «Окружающая среда веками могла оставаться такой, какая она есть, веками. Но мир внутри, в душе человека, может быть полностью сокрушен», поэтому Арсен принимает решение, единственно возможное для горного выходца, Жаабарса среди людей – ценой собственной жизни предотвратить убийство зверя и насилие над людьми, самому не стать убийцей и помешать стать убийцей другу Таштанафгану, «не убить», по завету автора повести «Отец Сергей».

Герои повестей «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря» не сумели прочитать текст судьбы, точнее, как Та-набай, прочитали его не полностью. Арсен Саманчин прочитал судьбу и как писатель завещал миру свою «молитву», герой романа, он все же сумел «выступить как утвердительный центр бытия» [Гачев 1968, 86]. По-

этика повествования в романе в очередной раз, но на новых основаниях, вызывает необходимость жанрово-типологических соотнесений с творчеством одного из крупнейших писателей XX века – Томаса Манна, своего рода «вечным спутником» Айтматова в компаративистике. Еще со времен «Джамили», а позже – «Белого парохода», аналогии с Т.Манном стали систематическими (Г.Гачев, Л.Аругюнов, В.Левченко). Основаниями для сопоставлений были как частные приемы поэтики – мотив музыки, работа с притчей, легендой и мифом, так и парадигматизация приемов в построении художественного мира вокруг нравственного закона. Роман «Когда падают горы» позволяет верифицировать продуктивность такого сопоставления и выйти на уровень архитектуральных жанровых связей. Томас Манн видел в своей «Волшебной горе» «новый тип книги», потребность в котором возникла в ситуации, когда под угрозой находятся цивилизация и будущее человечества. В «Докторе Фаустусе», при всей важности «драматических сцен», «наиболее характерным для Томаса Манна остается тяга и вкус к эпическому повествованию» [Днепров, 321]. Кроме того, жанровая система Томаса Манна характеризуется не часто встречающейся в мировой литературе потенциальной способностью новеллы как «среднего» нарратива разворачиваться в роман. Аналогичным образом повесть в творчестве Айтматова может интенсифицировать собственную нарративную организацию в романном направлении, при переносе повествовательно-композиционных акцентов на героя.

Взаимное жанровое моделирование повести и романа в творчестве Чингиза Айтматова сопровождается рядом типологических параллелей и контрастов. Для субъектной организации художественного мира жанров характерно преобладание разных типов повествовательных ситуаций от первого лица и аукториальных ситуаций, а также их сочетаний. При этом в жанре повести Айтматов чаще, чем в романах, пытается сказать «общее слово», намеренно вводя в литературный нарратив архаизирующее стилизованное слово повествователя, по аналогии со словом древнего эпоса, совмещающим прозу и поэзию («Прощай, Гульсары!», «Ранние журавли», «Белый пароход»). В романах данные приемы вводятся как вторичные вводные повествования.

Общеродовое эпическое начало реализуется, соответственно, в пространственно-временной организации нарратива. Обе эпические формы –

и повесть, и роман в творчестве Айтматова реализуют хронотоп дороги, как важнейший для национальной картины мира. Его частным случаем является образ железной дороги и поезда, связующих и реальный, и условно-проективный Восток и Запад; это один из лейтмотивов в повести «Первый учитель», романах «И дольше века длится день», «Когда падают горы». Анализ данного концепта художественной картины мира писателя представляет богатую научную перспективу компаративного плана, с учетом соответствующих концептов русской национальной картины мира и ее отражения в произведениях авторов разных эпох. Временная организация, формы времени в нарративах разного уровня, исходя из эпической временной перспективы (рассказ о произошедших событиях, обращение к прошлому), подобно центральному вставному нарративу «Вечной невесты», моделируются по типу легенды, как сочетание и синхронизация прошлого, настоящего и будущего. Всеохватность и поливекторность временного плана позволяет в каждом из отрезков нарратива поместить потенциал пространственной оси разрастания локусов (аила, переправы, водополя, моста, пещеры) вплоть до «вселенских» и «космических» проекций.

Пространственно-временные образы на сюжетном уровне также соотносят древнейшие ритуально-мифологические компоненты и их новоэпические эквиваленты (ритуальные состязания и подвиги батыров, скачки, конные игры и празднества, похищение невесты, женитьба на чудесной жене, похороны батыра и его коня), в том числе и контрадикторные (вода – кровь, вода – кровь – нефть; машины вместо коней, «экуменические контрасты»: конь – лимузин, конь – джип арабских принцев), наиболее системно развернутые в романном хронотопе «Вечной невесты».

Субъекты повествования / повествовательные инстанции и персонажи / голоса наряду с архетипическими моделирующими параметрами (говорящие имена, устойчивые признаки и их формулы), эпическими конфигурациями образов (батыр и его конь, чоро, акын, мудрый старец, чудесная жена) наделяются устойчивыми функциями в событийной сфере, являющимися не только «сказочными» (принцип удвоения и утроения, мотив встречи у источника, переправы через реку, восхождения на гору), но именно эпическими по своим интенциям. Особый статус приобретают

образы животных: иноходец Гульсары и кони «батыров» в «Ранних журавлях», сами журавли и другие птицы, Рогатая мать-олениха, верблюд Каранар, волки Акбара и Ташчайнар, кар-кечкен ильбарс Жаабарс.

Творчество Чингиза Айтматова, подобно эпосу «Манас», представляет некий составной метажанр, и также, подобно «Манасу», возникающих на границах этносов и жанровых моделей. Эпическая природа основного состава произведений инкорпорирует и лирическое, и драматическое родовые начала, что закономерно для жанрообразования новейшей эпохи.

Поэтика повествования соотносит изображающее слово и слово избранные в системе вставных нарративов полижанровой природы (песня, плач, притча, легенда, рассказ, сон), вторичных нарративов, рассказа в рассказе, с доминированием гомодиегетических нарративов; вербализацией невербальных нарративов (рассказ о картине, пейзаже), что усиливает возможности циклической сюжетной схемы по отношению к кумулятивной.

Художественный мир Чингиза Айтматова, таким образом, синхронизирует реконструкцию эпического прошлого этноса, его этические истоки, национальный и наднациональный природный космос, трагические диссонансы распада его единства, утрату эпических ценностей и их злонамеренную подмену и повторное обретение этносом / этосом героя как утвердительного центра бытия, что отражается и в жанровой динамике в виде перехода моделирующего центра индивидуально-авторской жанровой системы от повести к роману.

ЛИТЕРАТУРА

Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой... Очерки, статьи, беседы, интервью. – Фрунзе, 1978.

Айтматов Ч. Ранние журавли. – К., 1984.

Гачев Г. Любовь. Человек. Эпоха: Рассуждение о повести «Джамиля» Чингиза Айтматова. – М., 1965.

Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.

Гачев Г. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. – М., 2007.

Глинкин П.Е. Чингиз Айтматов. – Л., 1968.

Днепров В. Идеи времени и формы времени. – Л., 1980.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998.

Захариева И. Художественный мир Чингиза Айтматова в движении // Го-дишник на Софийския университет «Св.Климент Охридски». Факултет по сла-вянски филологии. – Кн. 2. – Литературознание. – 1988. – Т. 82.

Кожин В. К проблеме литературных родов и жанров. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964.

Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. – Л., 2009.

Левченко В. Чингиз Айтматов. Проблемы поэтики, жанра, стиля. – М., 1983.

Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.

Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. – М., 1984.

Манн Ю.В. От Пушкина до Чехова: эволюция повествовательных форм // Манн Ю.В. Тургенев и другие. – М., 2008.

Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко]. – М., 2008.

Рыскулова Ж.М. Восприятие творчества Чингиза Айтматова в англоязычных странах. – Фрунзе, 1987.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь, 2001.

Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. – Том III. Роды и жанры (ос-новные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997.

Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Pospisil I. Ruský román znovu navštívěny. Historie, uzlové body vyvoje, teorie a mezinárodní souvislosti. Od počátku k vyhledu do současnosti. – Brno, 2005.

УДК 82-992

М.Э. ШУЛЬГУН
(Киев)

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ И МЕТАЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ПУТЕШЕСТВИЙ

Аннотация.

Шульгун М.Э. Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий. Определяются жанровые и метажанровые параметры путешествия в динами-ке этого феномена. Изучаются явления жанрового синтеза, особенности погра-ничных, переходных явлений. Дается определение метажанра путешествий.

Ключевые слова: путешествие, жанровый код, жанровый синтез, метажанр.