

Natalia Kaźmierczak

Творческое ассимилирование мифологического текста как создание трагического начала : (на материале повести "Белый пароход" Ч. Айтматова) = Artistic assimilation of mythological motifs in the process of creating tragedy...

Studia Rossica Posnaniensia 40/1, 31-37

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ТВОРЧЕСКОЕ АССИМИЛИРОВАНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО
ТЕКСТА КАК СОЗДАНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО НАЧАЛА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ БЕЛЫЙ ПАРОХОД Ч. АЙТМАТОВА)

ARTISTIC ASSIMILATION OF MYTHOLOGICAL MOTIFS
IN THE PROCESS OF CREATING TRAGEDY
(BASED ON CHINGHIZ AITMATOV'S *THE WHITE STEAMBOAT*)

НАТАЛИЯ КАЗЬМЕРЧАК

ABSTRACT. This article is devoted to studying the artistic assimilation of mythological images, motifs and themes in the process of creating tragedy in *The White Steamboat* by Chinghiz Aitmatov. The status of the modern vision of tragedy is analyzed from the perspective of the concept of mythological thinking. The author of this article comes to the conclusion that this methodology can be applied in studying the mythologems of fate in Aitmatov's prose.

Natalia Kaźmierczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Произведения Чингиза Айтматова вызывают интерес исследователей современной литературы благодаря особенному культурологическому значению, выраженному в творческом осмыслении диалога восточной и западной культур. Во взаимодействии культур на уровне смыслового содержания текста раскрывается и преобразуется неисчерпаемое богатство значений каждой из них.

В поэтике Айтматова заложена сложная структура взаимосвязи *автор – читатель*, образующая новое измерение бытия художественного текста. Активизация читательского восприятия достигается путем определенного строения произведения-обращения, создающего свой образ идеального читателя. Читатель, в свою очередь, восполняет текст своим культурным опытом, своим бытием в мире. Благодаря этому созданный уже (и неизменяемый) текст является местом осуществления вневременного диалога, каждый раз нового события общения.

Именно своеобразный стиль (языка) писателя, впитавший мудрость древних восточных преданий¹, и сложная архитектурная конструкция художественного мира произведений образуют открытое смысловое пространство для осуществления события чтения-общения.

¹ М.А. Черняк, *Чингиз Айтматов десять лет спустя: роман „Когда падают горы (Вечная Невеста)“*, „Вестник Герценовского университета“ 2007, № 6, с. 65.

Открытость текста, понимаемая здесь, вслед за У. Эко, как неоднозначность художественного сообщения („множественность означаемых в одном означающем”²), вырастает из направленности текста на мифологическое мышление.

Особенности мифологического мышления, выделенные философской мыслью, связаны прежде всего с чувственным восприятием мира³, субъективные и объективные принципы понимания действительности таким сознанием неразличимы. Человек видит себя нераздельным с окружающим миром, индивидуальное сознание не выделяется из общего, явления природы воспринимаются как тождественные культурным явлениям⁴, сознание – как тождественное бытию, мироздание видится как единый живой организм⁵. Логика мифа интуитивна, метафорична и символична. Мифологическое познание, в отличие от научного, основанного на причинно-следственном анализе, сопоставлении внутренних связей и факторов, стремится к выявлению внутренних, чувственных признаков, неотделимых от рассматриваемых объектов и явлений⁶.

Мифологическое сознание сосредоточено прежде всего на осмыслении таких существенных для человеческого бытия вопросов, как тайна жизни и смерти, судьба⁷, причем стремление к познанию выражается не в логическом объяснении, а в стремлении к гармонизирующей и упорядочивающей деятельности⁸. Превращение хаоса в космос, по словам Мелетинского, составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект⁹.

Мифология Айтматова вырастает из кочевой культуры, характеризующейся особым миропониманием¹⁰. Культуролог Георгий Гачев как основополагающие качества *космо-логоса* Центральной Азии выделяет:

1. превалирование пространства над понятием времени: движение, прежде всего в пространстве (т. е. смена мест), а не во времени (как смена обществ на одной земле)¹¹;

² У. Эко, *Открытое произведение*, пер. А. Шурбелева, Санкт-Петербург 2004, с. 6.

³ E. C a s s i r e r, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977, с. 166-167.

⁴ E. M i e l e t i n s k i, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, с. 205.

⁵ А.Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*, Москва 1982, с. 256-259.

⁶ E. M i e l e t i n s k i, указ. соч., с. 206-207.

⁷ Там же, с. 209.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ См. на тему кочевой культуры: Г. Г а ч е в, *Киргизский образ мира (по повестям Чингиза Айтматова)*, [в:] его же, *Национальные образы мира*, Москва 1988.

¹¹ Там же, с. 61.

2. особую жизненность пустоты (степного пространства), выражаемую не только в необычной восприимчивости к запахам, растениям, земле, но и во внутреннем (духовном) ощущении постоянного присутствия предков¹²;

3. особенной ценностью обладает бытие в движении, поэтому конь представляет собой природный, несомый в крови космос, исходное состояние мира¹³, а зрительное восприятие связано именно с пластикой, объемом, подвижностью, а не с цветом и линией¹⁴;

4. из космических стихий как главный источник жизни выделяется вода (переходы осуществляются от воды к воде, образ воды отражает ритм и продолжительность жизни, течение времени)¹⁵.

Все эти константы являются выражением своеобразной космософии народа (мудрости Космоса), основанной на глубинном единстве и гармоничном взаимодействии с природой¹⁶.

В литературоведческих исследованиях творчества Айтматова, имеющих свою традицию, проявление мифологического рассматривается, с одной стороны, как творческая ассимиляция мифологических образов, мотивов и сюжетов¹⁷. К таким проявлениям можно отнести и устойчивые фольклорно-эпические формулы из повести *Джамия*¹⁸, легенду о Рогатой матери-оленихе (*Белый пароход*)¹⁹, предание о манкурте из *И дольше века длится день...*, а также многочисленные образы тотемных животных – Серой козы (*Прощай Гульсары*), волчицы Акбары (*Плаха*), и многие другие. С другой стороны, наследие писателя рассматривается как мифотворчество, т. е. создание особой мифопоэтической структуры произведения, мифа нового времени, призванного указать комплексность мироздания²⁰. Сам Айтматов особенно подчеркивал значимость

¹² Там же, с. 61–62.

¹³ Там же, с. 64.

¹⁴ Там же, с. 71–72.

¹⁵ Там же, с. 79–80.

¹⁶ В данном случае – Центральной Азии.

¹⁷ Г. Черникова, *Мифопоэтическая традиция в современной советской литературе*, Timisoara 1986.

¹⁸ Г. Гачев, *В ускоренном движении литературы*, „Вопросы литературы” 1963, № 3, с. 85.

¹⁹ Е.А. Мироненко, *Об одном мотивном комплексе в прозе Ч. Айтматова: Фольклорные истоки*, „Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств” 2007, № 1, с. 35–39.

²⁰ Л. Арутюнов, *Национальное и интернациональное в советской литературе*, Москва 1971, с. 195. Ср.: П. Мирза-Ахмедова, *Национальная эпическая традиция в творчестве Ч. Айтматова*, Ташкент 1980; А.В. Миронов, *Не мир, но миф, или что принесла с собой тотальная мифологизация литературы: на примере взаимодей-*

целостного мироощущения для читательского восприятия. В художественном произведении, – сказал он в одном из интервью, – „должны быть ощутимы невидимые связи со всем миром и, что тоже важно, с прошлым, поскольку это прошлое опосредованно продолжает жить” и „[...] я должен отразить всю сложность мира, чтобы читатель вместе со мной прошел через большие духовные пространства и поднялся на более высокую ступень”²¹.

Такой опыт целостного мировосприятия указан в повести-притче²² *Белый пароход (После сказки)*. В этом произведении мифологическое начало является основополагающим для воплощения ценности трагического²³. Начало развития трагического конфликта на сюжетном уровне повести обозначено, казалось бы, незначительной покупкой школьного портфеля, „с этого, пожалуй, все и началось”²⁴, – говорит повествователь. Портфель входит в мир мальчика и становится его другом, как и „Лежащий верблюд”, „Седло”, „Волк”, „Танк” и множество других „вредных” и „добрых”, „хитрых” и „глупых”, „смелых” и „боязливых” камней, растений, животных – друзей и врагов. „Чужой” – брошенный отцом и матерью, впечатлительный мальчик наделен повышенной рефлексивностью и склонностью к созерцанию²⁵. Воспитываемый на древних преданиях и легендах, он принимает действительность в непосредственном чувственном восприятии, на языке космических стихий. Остро чувствующего обиду на несправедливость судьбы мальчика влечет к материнскому началу, к женскому, объединяющему и милосердному – к воде: мальчик мечтает стать рыбой, „так, чтобы все у него было рыбье – тело, хвост, плавники, чешуя, – и только голова бы оставалась своя, на тонкой шее, большая, круглая, с оттопыренными ушами, с исцарапанным носом”²⁶. Отсутствие материнского начала в повести, о чем свидетельствуют сиротство мальчика, бесплодность тетки Бекей, убийство оленихи, можно рассматривать как цену, которую платят люди за уничтожение матери-природы, понимаемой не только как географическое понятие – „тело земли”²⁷, но и как мисти-

ствия мифа и романа, „Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук” 2010, № 1, с. 173–178.

²¹ Ч. Айтматов, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, Москва 1984, с. 277.

²² Определение жанра – по В. Воронову, см.: В. В о р о н о в, *Чингиз Айтматов. Очерк творчества*, Москва 1976, с. 185.

²³ Осмысление категории трагического основывается на феноменологическом анализе М. Шелера. См.: M. S c h e l e r, *O zjawisku tragiczności*, Lwów 1938. См. также: M. J a n i o n, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm*, Gdańsk 1972, с. 13–85.

²⁴ Ч. Айтматов, *Собрание сочинений...*, указ. соч., т. 2, Москва 1983, с. 6.

²⁵ В. В о р о н о в, указ. соч., с. 199.

²⁶ Ч. Айтматов, указ. соч., с. 29.

²⁷ Цит. по: Г. Г а ч е в, *Киргизский образ мира...*, указ. соч., с. 49.

ческая субстанция, начало и конец человека, т. е. человек платит цену за разрушение единства „всего во всем“.

Основой для завязки трагического конфликта на идейно-поэтическом уровне является древнее предание о Рогатой матери-оленихе – прародительнице киргизского племени бугинцев, рассказанное мальчику дедом-Момуном. Предание о Муюзбайбиче – рогатой матери – художественно преобразовано Айтматовым с реалистических позиций²⁸, направлено на разомкнутость композиции, на возможность развития мифа. В сознании мальчика Рогатая мать-олениха жива, она в обиде на людей и покинула их края, но наступит день, когда она простит и вернется, поэтому убийство оленя для мальчика становится гибелью самой Рогатой матери-оленихи, катастрофическим и неотвратимым крушением мира. Мальчик не в состоянии принять случившееся и погибает.

Я сделаюсь рыбой. Ты слышишь, ата, я уплыву. [...] Мальчик побрел дальше. Спустился к реке. И ступил прямо в воду. Никто еще не знал, что мальчик уплыл рыбой по реке²⁹.

Для более полного определения художественной конструкции, основополагающей трагическое начало, необходимо обратиться к образу другого героя, носителя народного духовного богатства, древних сказаний и обычаев, единственно близкого мальчику человека – его деда – старика Момуна. Расторопный-Момун, как его называют все знакомые, является персонажем, совмещающим в себе доброту, духовную красоту и наполненность, скромность, приветливость и заботливость о других. Но в то же время все его достоинства недооцениваются окружением, дед Момун слывет чудаком:

усердие его никем не ценилось, как не ценилось бы золото, если бы вдруг его стали раздавать бесплатно, и никто не относился к Момуну с тем уважением, каким пользуются люди его возраста³⁰.

В контексте попытки осмысления трагического в данном произведении образы мальчика и старика следует рассматривать как единый образ *родового круга*, полноты, продолжения жизни. Строение связи *дед – внук* может указывать на освобождение из-под власти времени, на бессмертие тела („все мое в нем“: кровь, тело Момуна в крови и теле его внука, шире – все они дети одной матери) и души (переданные сказания, легенды, песни). На фабульном уровне этому образу противопоставлен зять Момуна Орозкул (лишенный потомства) – воплоще-

²⁸ См. об этом: Е.А. М и р о н е н к о, указ. соч., с. 37.

²⁹ Ч. А й т м а т о в, указ. соч., с. 113.

³⁰ Там же, с. 12.

ние духовной пустоты, злобы, жадности, лицемерия и властолюбия. Старик Момун, как и другие герои, находящийся в полной жизненно-материальной зависимости от зятя, не в состоянии противостоять его грубой силе. Однако когда однажды дело касается внука, старик поднимает бунт, за что теряет работу. Находясь в безвыходном положении („Если у человека отбирают жалованье, он уже не человек. Он никто“³¹; дочь Орозкул выгоняет его из дому; давление жены, угрозы), старик Момун убивает маралиху. Во время „большого мяса“ мальчик узнает, что произошло. Когда он выходит на двор, чтобы уйти (превратиться в рыбу), находит там лежащего лицом вниз старика, сраженного горем и позором, мертвецки пьяного.

Кто его знает, понимал ли он умом своим детским или же невдомек было ему, что старый Момун лежал здесь в расплату за сказку свою о Рогатой матери-оленихе, что не по своей воле посягнул он на то, уважение к чему сам внушал ему всю жизнь, – на память предков, на совесть, на заветы свои, что пошел он на это дело ради злосчастной дочери своей, ради него же, внука [...] ³².

Гибель мальчика неизбежна, поскольку его мир вместе с уничтожением матери всех бугинцев, начала всего, разрушен:

он заставил деда перевалиться на бок и вздрогнул, когда к нему повернулось лицо пьяного старика, запятнанное грязью и пылью, с жалкой свалывшейся бородашкой, и почудилась мальчику в ту минуту голова белой маралицы, изрубленной давеча топором Орозкула³³.

Мальчик совершает выбор и отвергает тот мир, в котором торжествует зло. Другое решение для воплощения трагического невозможно, благодаря такой развязке произведение становится открытым, разомкнутым, смысловой пласт обращения-послания выливается из сюжетной конструкции повести. Трагическая ясность положения и неизбежность гибели героя, со-участие в его судьбе открывают возможность воздействия трагического на читателя³⁴.

Таким образом, можно прийти к выводу, что попытка преодоления хаоса внутренних и внешних противоречий благодаря гармонизирующей, упорядочивающей функции мифа является одним из важнейших аспектов идейного содержания произведения Айтматова. Особенно интересным и плодотворным в таком направлении исследований трагического в прозе писателя может быть анализ творческой ассимиляции мифологемы судьбы-удела (у-частия в Целом). Судьба

³¹ Там же, с. 90.

³² Там же, с. 113.

³³ Там же.

³⁴ M. J a n i o n, указ. соч., с. 47.

в художественном мировоззрении писателя – сложное диалектическое понятие, объединяющее необходимость и свободу. Судьба есть не только непреклонность, неизменность, неотвратимость осуществления событий, т. е. внешняя независимая от человека сила, но и прежде всего поиск им своего места в мире, цели, обращение к внутренним силам, освоение бессознательного, рост души. В идее судьбы Айтматов указывает глубинную закономерность и целенаправленность бытия, относящуюся и к каждому отдельному созданию, и ко всему миру (космосу). И благодаря этой внутренней логике существования все присутствует во всем, целое в части и часть в целом.