

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
КЫРГЫЗСКО-РОССИЙСКИЙ СЛАВЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра истории и теории литературы

М.С. Савина

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ КЫРГЫЗСТАНА
В XXI ВЕКЕ**

*Учебно-методическое пособие к авторскому спецкурсу
«Русскоязычная проза кыргызских писателей-билингвов»
для студентов, обучающихся по направлению «Филология»*

Бишкек 2020

УДК 82-3=161.1(575.2)(075.8)

Рецензенты:

С.И. Искендерова – д-р филол. наук, проф.,

Б.Т. Койчубев – д-р филол. наук, проф.

Рекомендовано к изданию УМС КРСУ

М.С. Савина

Жанрово-стилевые тенденции русскоязычной прозы Кыргызстана в XXI веке: Учебно-методическое пособие к авторскому спецкурсу «Русскоязычная проза кыргызских писателей-билингвов» для студентов, обучающихся по направлению «Филология». – Бишкек: 2020. – 80 с.

Учебно-методическое пособие освещает период новейшего литературного процесса в Кыргызстане. Картина развития русскоязычной прозы эпохи начала и двух первых десятилетий нового тысячелетия представлена на широком охвате творчества ряда современных кыргызских авторов.

Пособие посвящено анализу жанрово-стилевых тенденций в текстах различных ценностных категорий – от элитарного сегмента до массовой литературы. Может быть использовано при изучении историко-теоретических литературных дисциплин, а также для развития навыков научной работы студентов и аспирантов. Предназначено для студентов-филологов старших курсов, магистрантов, аспирантов и преподавателей.

©ГОУ ВПО КРСУ, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Эвристическая доминанта в романе Ч. Айтматова «Тавро Кассандры»	6
Художественная антитеза «высокого» и «низкого» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы»	20
Деконструкция жанровой формулы детектива в романе К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус»	29
Поэтика non-fiction в романе А. Ахматова «Меч и перо»	39
Поэтика тривиальности в новейшей массовой литературе: реализация «цветочной» тематики в романах У. Андашева «Растоптанный цветник» и К. Иманалиева «Тюльпаны пустыни»	49
Женская проза: опыт социально-культурной и личностной самоидентификации в романах И. Лайлиевой, Е. Алли, Б. Букашевой.....	58
Постмодернистский дискурс в романе Турусбека Мадылбая «Феникс».....	70
Примерные темы итоговых работ	78

ВВЕДЕНИЕ

Литературный дискурс начала XXI в. не поддается единому и исчерпывающему определению. Среди основных глобальных тенденций новейшего времени выделяются: творческая свобода; полифония стилей и жанров, неограниченные возможности стилистического фьюжна в рамках различных направлений, жанров, текстов; становящаяся все более тонкой грань между литературой массовой и высокой. В этих условиях живет, развивается, постоянно изменяясь, мировая новейшая литература. Литературный процесс в Кыргызстане в его основных характеристиках не является исключением из общемирового дискурса, с некоторыми поправками на культурно-аксиологические и экономические особенности своего развития.

В первую очередь необходимо отметить, что актуальная литература потеряла строгую иерархию верх-низ, т.е. массовая - высокая. Главной проблемой последнего романа Ч. Айтматова «Когда падают горы», воспринятого как духовное завещание классика кыргызской литературы, стало противостояние маскультуры и высокой духовной культуры. Видение этого конфликта с точки зрения мэтра отечественной литературы наполнено трагическим ощущением. Главный герой, Арсен Саманчин, носитель нравственности и высокой идеи погибает в этой схватке. Остается призыв к добру, память о высокой идее, и – сама трагедия, ставшая доказательством истины.

Взгляд классика с высоты своего величия, конечно же, не является уделом многих, и здесь мы должны принять как данность очевидный факт того, что современные авторы очень различны в своих устремлениях и творческих принципах. Тексты новейшего времени создаются нашими современниками в условиях современности. Автору новейшего времени приходится создавать литературный текст с учетом объективных общемировых тенденций. И в этой ситуации автор сталкивается со множеством противоречий и ограничений, заданных глобальным движением. Предощущение доминирования массовой литературы, с

ее постоянным балансированием в прокрустовом ложе между заданной коммерциализацией, стремлением к эскапизму, т.е. развлекательности, при одновременной обращенности к повторению вечных и неоригинальных истин стало появляться уже в 60-70 гг XX в. Текст становится общекультурным и обще-социальным явлением, которое конструируется коллективным хозяйственным механизмом: «Наша современность настойчиво стремится ускользнуть из-под власти рыночных отношений – отвергнуть идею произведения-товара (тем самым вырвав его из рук массовой коммуникации)... Но увы, ничего не поделаешь: рынок подчиняет себе все, интегрируя даже те явления, которые направлены непосредственно против него... текст вовлекается в работу некоего коллективного хозяйственного механизма (пусть даже механизма, имеющего сугубо психологическую природу)» (Р. Барт).

Современные авторы, живущие в условиях жесткого диктата рынка и необходимости следовать запросам читателей, в то же время не испытывают цензурного давления в его традиционном понимании. Ушли в прошлое идеологические рамки, свойственные тоталитарной эпохе, но остались такие факторы, как коммерческая, клановая и личностная мотивации, принадлежность к какому-либо профессиональному сообществу, т.е. собственно внелитературные факторы, которые оказывают влияние на литературный процесс. В целом необходимо отметить, что демократизация литературного процесса привела к ситуации плюрализма эстетики стилей и направлений. При свободе печати и слова существующая экономическая зависимость от спроса на печатную продукцию обусловлена множеством сопутствующих факторов: «раскрученностью» имени, участием автора в писательских и гражданских сообществах, его публичной активностью, премиальными достижениями и т.д. Поэтому говорить только об экономическом факторе как энергетическом ресурсе развития литературного процесса в Кыргызстане было бы преувеличением.

Анализируя специфику актуального литературного развития в Кыргызстане, наиболее продуктивно обратиться к авторам, творчество которых возможно рассмотреть в контексте глобаль-

ных тенденций, проявляющихся амбивалентно – с одной стороны, эти тексты есть по своей природе продукт культуры и времени, своеобразный маркер эпохи, а с другой стороны, невозможно не отметить, что тексты, вписывающиеся в общемировые тенденции, не оказывают влияния на социально-культурологические трансформации современного общества.

ЭВРИСТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «ТАВРО КАССАНДРЫ»

Творчество классика киргизской литературы Ч. Айтматова является объектом изучения филологической науки, начиная с 60-х гг. XX века. Сложилось научное филологическое направление – айтматоведение, представители которого изучают различные аспекты творчества писателя: художественный билингвизм, поэтику стиля, художественной формы и содержания, философскую концепцию автора и ее связь с личным опытом писателя, etc. Сама творческая биография Ч. Айтматова, его путь от созданных на киргизском языке «повестей гор и степей» к философскому роману, дает обширный исследовательский материал. Для определения статуса собственно романного творчества писателя необходимо отметить факт того, что все романы Ч. Айтматова были им написаны на русском языке. Корпус романного наследия Ч. Айтматова состоит из четырех романов: «И дольше века длится день (Буранный полустанок)» (1980), «Плаха» (1985), «Тавро Кассандры» (1994), «Когда падают горы: (Вечная невеста)» (2006). Каждый из романов представляет собой, с одной стороны, знаменательную веху в писательской биографии автора, с другой стороны, являет собой определенную культурно-историческую эпоху, и в целом текст несет в себе авторскую концепцию мира и комплекс философских проблем, которые автор в художественной форме ставит перед читателем. В новом тысячелетии сохраняется необходимость изучения творчества Ч. Айтматова в контексте исторической эпохи, с

нацеленностью как на рассмотрение исторических реалий, послуживших импульсом и материалом создания текста, так и на анализ поэтики писателя и ее связь с художественным опытом русской и мировой словесности.

Остается актуальной задача привлечения малоизученного материала о творческой истории романа Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» и исследование недостаточно освещенной проблемы индивидуальной поэтики этого романа с позиций анализа иерархии ценностных категорий писателя, воплощенных в сюжете и художественной структуре романа, а также соотнесение творчества кыргызского писателя с традицией эвристической литературы, направленной на решение комплекса вопросов, связанных с поиском смысла жизни. С точки зрения изучения литературного процесса рассматриваемый роман стал первым значительным произведением кыргызской литературы эпохи независимости. В сущности, именно с этого романа формально начинается период современной русскоязычной литературы Кыргызстана.

Роман «Тавро Кассандры» [1], созданный Ч. Айтматовым после распада СССР до сегодняшнего дня не получил достаточного научного освещения. Одной из малоизученных проблем творчества Ч. Айтматова остается вопрос об аксиологических позициях автора не только в общефилософском дискурсе, но с точки зрения выбора им художественных средств и приемов. В первую очередь, необходимо осветить творческую историю романа, частью которой является история создания, публикации и восприятие критикой. Последние восемнадцать лет своей жизни писатель провел в Европе. С 1990 г. Ч. Айтматов трудился в странах Бенилюкса на дипломатической работе – сначала послом СССР, затем России, с 1994 до весны 2008 г. исполнял миссию посла Кыргызской Республики во Франции, Бельгии, Люксембурге и Нидерландах. Уехав за границу в статусе «живого классика», он оказался вдалеке от родной земли, вдалеке от множества формальных обязанностей, связанных со столь высоким статусом. Многие соотечественники, как в России, так и в Кыргызстане, восприняли отъезд Айтматова как добровольную

иммиграцию. Другое окружение, другая языковая и культурная среда, конечно же, отразились в творчестве писателя.

Стоит особенно отметить факт того, что этот роман пришел к своему русскоязычному читателю, уже получив публикацию на немецком языке. Издателем и переводчиком Айтматова был Фридрих Хитцер, который перевел на немецкий язык целый ряд произведений Чингиза Айтматова: «Плаха», «Тавро Кассандры», «Восхождение на Фудзияму», «Когда падают горы: (Вечная невеста)» В переводе Фридриха Хитцера издательство «Унионсферлаг», расположенное в Цюрихе, снабжало рынок Западной Германии, Австрии и Швейцарии книгами кыргызского писателя.

Сам автор неоднократно рассказывал, что роман, созданный им в Люксембурге, впервые был опубликован на немецком языке в Цюрихе, и, обретя читательский резонанс в Германии, Швейцарии и Австрии, вышел в свет на русском языке. Отмеченная критиками «иностранный» романа во многом обусловлена не только включенными в текст реалиями американской и европейской жизни, не только описанием студенческих волнений в Китае, но и историей публикации текста, которая, очевидно, заслуживает специального исследования.

Первая публикация романа на русском языке состоялась в декабре 1994 года на страницах журнала «Знамя». Роман стал ярким явлением литературной жизни, выделившимся из общего потока словесности перестроечной эпохи, провозгласившей «новое мышление». Его отличала неожиданность формы и содержания, что вызвало крайне диаметрально противоположные оценки критиков и читателей. Космополитизм романа «Тавро Кассандры» стал одним из характерных качеств нового стиля писателя, основанного на глобальной мировоззренческой концепции Айтматова. Критикой роман был воспринят как явный творческий провал автора. Критики, озадаченные художественным хронотопом – Америка, Китай, Россия, Европа, назвали роман «американо-немецко-кыргызско-русским». Сегодня можно отметить, что Айтматов мыслил общемировыми категориями, для него весь мир представлялся как единое целое. Проблемы романа, созданного более четверти века назад, и сегодня актуальны в глобальном масшта-

бе: манипулирование толпой, диктатура власти и денег, эксперименты над генетикой человека, экология.

Известно, что роман в 1997 году в переводе литературоведа и переводчика профессора Ахмеда Пирвердиогулу был опубликован на турецком языке издательством Отюкен. Литературный критик из Турции Ибрагим Тюзер отмечал, что в этом романе, как и в других произведениях автора, доминируют общечеловеческие проблемы, общие беды настоящего и будущего поколения [5, с. 97-99]. Необходимо отметить, что «жизнь текста» романа, созданного уже более четверти века назад, продолжается. Проблематика романа остается актуальной, не ограничиваясь хронологическими границами времени его создания, что не отменяет присущей роману публицистичности, понимаемой как обращенность к насущной современности, аутентичной времени его создания. Продолжительная жизнь аксиологических категорий текста романа, весь комплекс ценностных категорий, определяющих его смыслы и содержание, присуща литературным текстам, обращенным к вечным вопросам бытия. По сути, Ч. Айтматов, современник великого исторического катаклизма, вызванного распадом СССР, не только изображал собственное время, но и искал адекватные этому времени художественные средства. Наиболее сложная задача для писателя в эпоху исторических кактаклизмов – сохранить некую над-временность, избежать сиюминутной публицистичности, которая влечет за собой угрозу стремительной потери актуальности вместе с изменением исторического ландшафта. Е. Водолазкин, выдающийся российский автор новейшего времени и исследователь древнерусской литературы, обращающийся в своей научной практике к анализу писательского инструментария, размышляет о природе художественного творчества, отмечая, что удел писателя – «последовательное проникновение в сферу невыразимого, отвоевание у нее новых пространств», а «художественные новации ...- инструменты, при помощи которых с явлений снимают проклятие невыраженности. Новые инструменты возникают тогда, когда старые уже не достигают цели» [3].

Для определения методологии аналитического изучения текста романа необходимо обозначить терминологический аппарат. Отмеченная критиком устремленность Ч. Айтматова к познанию человеческого духа, во всем корпусе произведений писателя, дает все основания отнести роман «Тавро Кассандры» к литературе «эвристической», ознаменованной типологической характеристикой «высокой» литературы. Как антипод литературе высокой предстает литература «массовая», предназначенная создателем текста для развлечения читателя, привлечения его внимания и ставящая своей целью коммерческий успех [7, 62-67]. Сама этимология термина «эвристическая литература» идет от древне-греческого εὑρίσκω, означающего буквально «нашел», при оценке литературы в аспекте ее устремленности к поиску в первую очередь рассматривается ее направленность на решение сложных философских проблем. Другое терминологическое определение, близкое по смыслу, – «литература познания» также отражает направленность текста на поиск вечных истин.

В литературном тексте с выраженной эвристической доминантой «конфликты не оставляют возможности фальшивого примирения, возводя остроту жизненной ситуации в ранг эвристического максимума. Литература познания, нового, оригинального освоения мира, называемая «высокой» нацелена на обострение и проблематизацию как тематической наполненности, выраженной в остроте конфликта, так и на оригинальность всего комплекса художественных приемов и средств, которыми пользуется автор текста». [7, 62-67]. В отличие от массовой литературы, литература познания человеческого духа, обозначаемая понятием «эвристическая», базируется «на довольно узком ценностном диапазоне проблем, связанных с гармонизацией, упорядочением, смысловым предопределением «конечных ценностей», принципов действия – этических, экзистенциальных... разрабатываемых максимально рационально... Массовая литература не обращается к этому уровню регуляции, ее занимает содержательное многообразие ролевых, ситуативных, нормативных конфликтов, коллизий социальной и ролевой идентификации» [4, 100].

Поставленные в романе «Тавро Кассандры» крайние вопросы бытия опередили время. Сегодня, после того, как предсказания о мировом цивилизационном кризисе, финансовых, экологических и гуманитарных катастрофах превратились в реальность, можно сказать, что сам роман является вместилищем футурологических концепций. Проблематика романа, выходящая за пределы воссозданного в тексте хронотопа, моделирует острейшие ситуации социально-политических, нравственных, научных, личностных коллизий человечества. Это была возможность заглянуть в будущее, своеобразная футурологическая модель, которая сегодня, в конце второго десятилетия XXI века во многом обрела реальность в условиях современной социокультурной ситуации информационного общества.

Необходимо отметить, что в романе «Тавро Кассандры» наряду с реалистическим повествованием присутствует фантастика, философско-публицистический нарратив, что ведет к полистильности художественной структуры романа. Глобальный хронотоп романа – Пекин, Москва, Америка, воздушное пространство Атлантики – воспроизводит современный мир в его реалистическом облике. В нем нашли свое воплощение художественные константы Ч. Айтматова – лиричность, неразрывно-генетическая связь с миром природы, образы животных. Эти художественные приемы способствуют воплощению в литературном произведении принципа панэкологизма, распространяющегося на природу, культуру, человека, и в целом на феномен жизни. Отсюда идет свойственное в контексте всего творчества Ч. Айтматова внимание к ребенку, художественный параллелизм в изображении человека и животного. Трагический пафос романа детерминирован драматическим вопросом авторского сознания писателя о перспективах человеческой цивилизации.

Роман должен рассматриваться как одно из «сокровенных слов» великого писателя, выразившее его боль за будущее человечества. Семантика подзаголовка «Из ересей XX века» раскрывает основную авторскую интенцию. Новая ересь – это новое учение, Евангелие, то сокровенное и истинное, что идет от автора. Евангелический мотив самопожертвования во имя истины

определяет аксиологию всего романа. Нет ничего дороже человеческой жизни, но герой принимает осознанное решение принять смерть во имя доказательства истинности своей проповеди. Мотив самопожертвования реализовался в романе «Тавро Кассандры» в решении главного героя Андрея Крыльцова выйти в открытый космос с целью доказать истинность своего учения. Отметим, что в романе «Тавро Кассандры» Айтматов применяет интертекстуальный прием обращения к тексту Библии не впервые. В предыдущем романе Ч. Айтматова «Плаха» (1986) интертекстуальные отсылки к Евангелию наблюдаются на уровне двух композиционных элементов. Первым из них необходимо отметить заглавие романа: плаха – крест, символ страдания во имя спасения человечества. В содержательной части выделяется внесюжетный элемент - библейская легенда о споре римского Прокуратора Понтия Пилата и Иисуса Назарянина. Христианская символика передает одну из определяющих идей творчества Ч. Айтматова – призыв к человечности, и образ Спасителя кыргызским автором художественно воспринимается в духе Достоевского – «сияющая личность Христа».

В стремлении соотнести Библейский текст с создаваемым сюжетом Айтматов повторяет тысячелетней давности опыт летописцев Древней Руси, которые по сложившейся традиции не только сравнивали персонажей создаваемых ими агиографий и летописных текстов с персонажами Священного писания, но и, пересказывая и цитируя Библию, включали библейские легенды в свои тексты. Скриптор Древней Руси соотносил описываемые им события и своих героев с Библией, проверяя их на истинность, на соответствие человеческим идеалам, не допуская малейшей возможности написать что-то субъективное, не соответствующее «правде события». В этом отношении можно провести параллель между художественными приемами Ч. Айтматова и древнерусского скриптора. Истина айтматовского текста – в его постоянном поиске ответа на один из главных вопросов отдельного человека, и всей эвристической литературы, находящейся в вечном поиске смысла жизни.

Подтверждение истинности и сокровенности айтматовского слова мы находим в судьбе самого автора. В романе «Тавро Кассандры» доминируют мотивы, которые исходят из глубины жизненного опыта и личного подвига автора. В выдающейся фигуре писателя и человека Ч. Айтматова, как ярчайшем образце человеческого гено типа, отразилось время в своих наивысших и острейших противоречиях, триумфах и крушениях. Он – сын комиссара Народного просвещения, затем – сын врага народа, сирота, студент сельскохозяйственного института, затем – лауреат Ленинской премии (самой большой награды за литературное творчество в СССР), он – депутат, политик, дипломат, писатель.

Событийная основа сюжета построена на узнаваемых реалиях периода конца-80-х-начала 90-х годов. Это была эпоха Перестройки, время поиска новых путей развития в странах Востока и Запада. Сам писатель осознает себя человеком перестройки: «Я потратил много времени и энергии, чтобы дать ход этому процессу в качестве советника Горбачева. Перестройка избавила нас от новой мировой войны. Если бы ее не было, то по-прежнему господствовали бы тоталитарные представления. <...> Мой отец был для своего времени деятельным и очень образованным человеком, в 34 года он неожиданно исчез. Господство Сталина базировалось на уничтожении мыслящих людей» [2].

Боль потери отца, репрессированного в 1937 году, навсегда осталась в душе писателя. Одним из постоянных и неизменно повторяющихся мотивов в его творчестве стал мотив сиротства. В романе «Тавро Кассандры» этот мотив определяет доминирующую проблематику и сюжетную основу. С раннего возраста писателю открылась страшная истина: советской власти удалось создать нового человека, оторванного от своих корней. Образ манкурта из романа «И дольше века длится день...», и образ космического монаха Филофея, в миру Андрея Крыльцова, иксроды из «Тавра Кассандры» – все это разные вариации единого художественно осмысленного мотива сиротства. Особый эмоциональный накал, трагический пафос творческого наследия

Ч. Айтматова, его воздействия на реципиента детерминирован личной биографией писателя, осиротевшего в раннем детстве.

Историческая достоверность художественного пространства романа обусловлена непосредственным участием автора в описываемых событиях. Принцип художественного историзма проявился в соблюдении, хроникальной точности, соответствующей реально происходившим событиям на площади Тяньаньмэнь (июнь 1989 г.). Как древний летописец, автор был очевидцем трагических событий, происходивших в Пекине. Известно, что в период трагических событий писатель в составе делегации во главе с Президентом СССР находился в Китае. Ч. Айтматов в своем романе реализовал один из первейших постулатов пралитературного скриптора, ценность труда которого была равна степени достоверности описания и непременно участием автора-очевидца в описываемых событиях. Именно такой принцип присутствует в библейских текстах. Это позволяет истолковать подзаголовок как «Евангелие от Айтматова». Сюжетная линия романа, выстроенная на истории космического монаха, совершающего самопожертвование во имя спасения человечества, предполагает еще одну параллель с евангельской традицией.

Ключевая роль в осмыслении идейной направленности романа принадлежит образу Роберта Борка, выразителю авторской позиции. В его образе предлагается новая типология героя эвристического романа. Этот герой являет собой независимый от общественного мнения, от настроений толпы тип индивидуальной личности, отмеченной высоким интеллектуальным статусом, обладающей глобальной мобильностью как в пространстве географическом, так и в выражении мировоззренческих позиций. В Роберте Борке запечатлен новый тип героя, самоопределяющейся личности, которая не поддается какому-либо воздействию со стороны, ускользает от стандартизации, ни при каких обстоятельствах не становится объектом манипулирования власти. Только такой тип героя в постиндустриальном информационном обществе может состояться как недетерминированная общественными, клановыми или экономическими интересами личность, не являющаяся посетителем «глобального супермар-

кета» [8]. Не случайно Роберт Борк постоянно путешествует, попутно занимаясь научной деятельностью. Путешествия и наука для героя – возможность расширить рамки сознания и познания себя и мира, это единственно возможный для него способ существования.

Являясь светилом футурологии, постоянно находящийся в движении самопознания, он – эвристический герой, эвристическая личность. Именно о таком типе героя, не поддающемся политическому зомбированию, не являющемся частью современной толпы пишет философ М. Эпштейн, применяя в отношении оценки жизненных устремлений органичной и самодостаточной личности понятие поли-политика. «Поли-политика (poly-politics) - это множественная, «другая» политика, которая противопоставляет государственной политике то, что традиционно считается не-политикой: воздействие музыки, слова, разума, вдохновения, чисел, научных открытий, технических изобретений на жизнь людей. Создание новой мелодии, или нового слова, или нового материала – явление поли-политики поскольку люди чувствуют над собой власть иных законов, чем те, которые навязываются им политиками, - законам красоты, гармонии, разума, мудрости». [11].

Как в творческом сознании Ч. Айтматова возник тип героя, свободного от идеологических и экономических манипуляций? Из творческой биографии великого кыргызского писателя известно, что инициированный им в 1986 г. Иссык-Кульский Форум собрал видных ученых различных областей науки, деятелей искусства и культуры. Фредерико Майор, в те годы глава ЮНЕСКО, участник Форума, вспоминает: «Айтматов <...> с самого начала ... заговорил с нами о новом видении, новом мышлении <...> на форум собрались передовые люди того времени. Известный музыковед Нараяна Менон из Индии, кубинец Лисандро Отеро, председатель Римского клуба Александр Кинг, французский писатель, Нобелевский лауреат Клод Симон, итальянский общественный деятель Аугусто Форти, известный американский футуролог Элвин Тоффлер (в некоторых источниках имя транслитерировано как Олвин), его соотечественники писа-

тель Жэймс Болдуин и актер Дэвид Болдуин, актер и писатель из Британии Питер Устинов, который тоже был очень знаменит, эфиопский художник Афеверк Текле, турецкий писатель Яшар Кемаль, американский писатель мирового масштаба Артур Миллер, мой турецкий друг, композитор Зулфу Ливанели. Было много и советских знаменитых деятелей искусства. <...> Да, самая большая надежда кыргызского народа – это была, в конце концов, и надежда Чингиза – новое начало. Он понимал, что эре молчания, эре закрытости пришел конец. Народ стремился открыть двери внешнему миру» [6].

Писателя Ч. Айтматова и ученого мирового масштаба футуролога Э. Тоффлера объединил Иссык-Кульский форум. Известно, что в тот же период, как и Ч. Айтматов, этот ученый работал советником Президента СССР М.С. Горбачева. Между Робертом Борком и его биографическим прообразом Элвином (Олвином) Тоффлером наблюдается несомненное сходство, сопоставление образа главного героя с его возможным прототипом, всемирно известным футурологом открывает новые перспективы прочтения романа. В романе нашли свое воплощение не только личность Э. Тоффлера, но и его научные разработки в области футурологии.

Футурологическая концепция Э. Тоффлера обнажает наиболее существенные проблемы человечества. Еще в конце 60-х гг. он смоделировал ситуации, оказывающие негативное воздействие на психическое состояние современного человека [9]. Основной проблемой *homo sapiens*, живущего в век компьютерных технологий, ученый назвал информационный шок. Эта реакция им была названа «шок будущего» - «future shock». Последствия «шока будущего» ощущаются сегодня все более болезненно: уход человека в виртуальную реальность, его замыкание в этом ограниченном пространстве, поведенческая скованность, размежевание людей, все большая зависимость от глобальной сети Интернета, изменение поведенческих реакций личности. Отсюда и социальные кризисы, распад семьи, финансовые пирамиды, существующие только в виртуальном пространстве [12, 2], мобильные виртуальные сообщества, опасные

для окружающих – все это в XXI веке набирает обороты, мы живем в этой реальности.

В конце 80-х годов, когда Ч. Айтматов задумал этот роман, названные угрозы осознавались как далекие и призрачные перспективы. Темп развития информационной цивилизации нарастает, и предсказания Элвина Тоффлера, чьим двойником которого стал Роберт Борк, становятся ощутимыми факторами нашего общества. Одиночество космического монаха Филофея и светила футурологии Роберта Борка осмыслено Ч. Айтматовым как трагическая безысходность. Самая большая жертва, которую несет человечество в постиндустриальную эпоху – утрата человеком способности непосредственного выражения своих эмоций, невозвратный уход в прагматику кибернетического пространства, финансово-экономическое рабство капиталистического мироустройства, идеологическое зомбирование.

Трагическая гибель Роберта Борка от рук безликой яростной толпы – это ответ автора на высказывание Э. Тоффлера: «Нельзя сидеть сложа руки в ожидании будущего <...> Нельзя, повернувшись спиной к политике, ждать, пока естественный поток событий смоев рухлядь устаревшего мира» [9, 77]. Сам Э. Тоффлер осознавал, что отдельная личность в новейшую эпоху не в состоянии изменить правила игры. Именно поэтому Роберт Борк, двойник Тоффлера, погибает, растерзанный обезумевшим электоратом. Последние минуты Р. Борка на руках своего последователя Энтони Юнгера – освещенный слабой надеждой знак того, что решение гуманитарных проблем придет в будущем, не сиюминутно, поскольку для этого нужна полная переустановка сознания человеческого сообщества, обремененного огромным грузом нерешенных текущих проблем.

Эсхатологические мотивы в романе, выразившиеся в художественных образах иксродов и эсхато-эмбрионов, предстают как реализация «самых проклятых вопросов бытия» (по Ф.М. Достоевскому). Что может быть страшнее, чем отказ будущего человека от жизни? Это ведет к гуманитарной катастрофе, уничтожению генофонда, и, в конечном счете, – к самоистреблению человеческой цивилизации.

Ч. Айтматов в романе «Тавро Кассандры» реализовал поиск метода освоения реальности, адекватного своему времени. Он вел напряженный диалог со своим читателем, задавая вопросы об основах человеческого бытия, искал возможности избежать падения в экологическую, нравственную и духовную катастрофу. Глобальная философская проблематика романа раскрывается с течением времени все более обширно, и его художественная значимость будет возрастать в процессе развития человеческого самосознания. Во всем корпусе произведений писателя прослеживается эвристическая доминанта, направленная на поиск решения глобальных проблем, которые создают диссонанс между государствами, народами и культурами, между отдельными личностями.

Творческое наследие Ч. Айтматова, остро и трагично воспринимавшего крушение гуманизма в обществе, не только отражает, но и вторгается в жизнь, оказывает на нее мощное воздействие. Собственная биография автора послужила толчком к художественному осмыслению в его романе таких философских проблем, как неразрывность родовой связи поколений, ответственность каждого человека за все живое на планете, роль отдельной личности в истории всего человечества, признание возможности материализации энергии. Эвристическая доминанта этого романа выразилась в авторском тезисе, о том, что энергия мыслей и поступков сохраняется в поколениях, следовательно, человечеству необходимо прервать преступную практику уничтожения живого во имя самосохранения. Сокровенность и истинность айтматовского слова звучит в его призыве к каждому человеку сохранять экологию окружающего пространства и внутреннего мира, и только при этом условии человечество сохранит свою главную ценность – жизнь. В этом призыве – поиск решения проблемы смысла жизни, свойственной литературе познания. Как показал анализ романа Ч. Айтматова «Тавро Кассандры», эвристическая доминанта романа включает его в глобальную коммуникацию по острейшим проблемам нашего мира.

Литература

1. *Айтматов Ч.* Тавро Кассандры (Из ересей XX века) // Айтматов Ч. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М., 1998. С. 3-242.
2. *Айтматов Ч.* У империализма могут быть и позитивные стороны: Интервью. 2005 г. [Электронный ресурс]. URL: // [http://Frankfurter Allgemeine Zeitung](http://FrankfurterAllgemeineZeitung) // <http://www.inosmi.ru/world/20050711/220865.html>. (Дата обращения: 13.02.2020).
3. *Водолазкин Е.* Поющий в степи [Электронный ресурс] URL: // https://evgenyvodolazkin.ru/3094_evgenij-vodolazkin-poyushhij-v-stepi/ (Дата обращения 02.03.2020).
4. *Гудков Л.* Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны // Новое литературное обозрение. № 22. 1996. С. 78-100.
5. *Ибрагим Тюзер.* «Тавро Кассандры» Чингиза Айтматова. Tüzer İbrahim. Cengiz Aytmatov'un Kassandar Damgası // Yayım Yeri: Bilge, Kış 2000. С. 97-100
6. *Майор Фредерико.* Я не забуду Иссык-Куль: Интервью. 19 октября 2011 г. [Электронный ресурс]. URL: // http://rus.azattyk.org/content/kyrgyzstan_forum_issykkul_mayor/24363937.html. (Дата обращения: 13.02.2019)
7. *Савина М.С.* Антитеза «высокого» и «низкого» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы: «Вечная невеста») // Вестник КРСУ. 2019. Том 19. № 10. С. **62-67**.
8. *Сибрук Д. Nobrow.* Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
9. *Тоффлер О.* Отвечать за будущее // Иссык-Кульский форум. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. С. 76-77.
10. *Тоффлер Э.* Шок будущего = Future Shock. М.: АСТ, 2008. 560 с.
11. *Эпштейн М.* Поли-политика. О многообразии властей [Электронный ресурс] URL: // <https://snob.ru/profile/27356/blog/91367>
12. *Legotin F.Y., Kocherbaeva A.A., Savin V.E.* Prospects for Cryptocurrency and Blockchain Technologies in Financial Market // Revista ESPACIOS, 2018. № 39.

Контрольные вопросы и задания

1. Прочитать роман Ч. Айтматова «Тавро Кассандры»
2. Провести герменевтический анализ заглавия и подзаголовка романа.
3. Сделать анализ образа главного героя Андрея Крыльцова-Филофея.
4. Изучить автобиографические мотивы в романе.
5. Определить комплекс философских проблем романа.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТИТЕЗА «ВЫСОКОГО» И «НИЗКОГО» В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ»

Современная литература многообразна по стилю, тематике, художественным принципам авторов. Многолик и читатель, адресат современной литературы. В зависимости от личных предпочтений читатель выбирает жанры – фантастику, детектив, исторический, авантурный, биографический или любовный роман, этот ряд можно продолжить. Один из классических методов творческого освоения жизни – реализм. В наши дни он получает разнообразные варианты: «неореализм», «постреализм», «метареализм». В этих модификациях кроется вечная актуальность этого метода. Реализм постоянно обновляется, и в этом, по словам академика Д.С. Лихачева, кроется его протеическая природа, выраженная в самообновлении. В жанрово-тематической парадигме реалистической прозы остается неизменной одна из вечных проблем литературы и в целом – бытия: «Как человеку человеком быть?». Если эта вечная проблема получила в произведении свое звучание и осмысление, то автор становится близким и понятным читателю. «Писать надо не талантом, а человечностью», – говорил своим собеседникам Андрей Платонов. Человечность – вот что придает истинную ценность каждому новому произведению. Роман Ч. Айтматова «Когда падают горы» одной из главных проблем рассматривает именно противо-

стояние масскульта и высокой духовной культуры. Трагедия в том, что человек погибает в этой схватке.

Роман «Когда падают горы: (Вечная невеста)» [1], последнее изданное при жизни автора произведение Ч. Айтматова, оценивается критиками и литературоведами как «гражданское завещание» классика кыргызской литературы. Этот роман – послание потомкам, всему народу Кыргызстана, который вынужденно оказался в критической ситуации выбора между независимостью, честью, справедливостью – и – сытостью, довольством, отказом от духовности. Именно в этом романе Ч. Айтматов создал граничащую с репортажем предельно созвучную современности сюжетно-событийную канву.

Злободневность, стирающая грань между художественным (выдуманым) текстом и публицистикой, открывающей болевые точки современности, проявлялась и в более ранних текстах Ч. Айтматова. Смелость гражданской позиции писателя выразилась в освещении тем, которые обходились и замалчивались его современниками. Каждая новая повесть, новый роман Ч. Айтматова были подобны откровению, шли вразрез с устоявшимися стереотипами, озвучивали общечеловеческие истины: «Джамиля» – любовь сильнее патриархальных обычаев; «Прощай, Гульсары!» – человеческое, личное, сокровенное важнее коллективного; «И дольше века длится день...» – никакое государство не вправе убивать личность; «Плаха» – люди должны отказаться от насилия и жестокости, каждый человек – надежда цивилизации. В художественно-публицистическом романе «Тавро Кассандры» – целый ряд откровений, истинность которых «запечатана» смертью космического монаха Филофея, человечество на грани катастрофы, необходимо остановить войны, жестокость, торговлю людьми, загрязнение экосистемы, массовый обман народов во имя интересов циничной власти. Писательское кредо Ч. Айтматова, его мировоззренческая позиция всегда четко и безапелляционно выражали крайнее неприятие пороков современности.

В целом для художественного метода Ч. Айтматова, который можно определить как пост-реализм, характерно доминирование

идеи над художественностью. Автор пост-реалистического толка не ставит себе задачи украсить текст различными писательскими изысками, его основная задача – вступить в диалог с читателем, привлечь его на свою сторону. Отсюда и «учительство», «проповедническая» интонация, и морализаторство, наглядность. Тип писателя-проповедника, вещающего истину, в эпоху постмодерна и глобализации, отмеченную наступлением массовой культуры, стремительно уходит в прошлое. Культура обретает энергетические импульсы, имеющие совершенно иную направленность. Сегодня писатель останавливается перед выбором: «искусство ради искусства», постмодернистская игра; или беллетризация творчества, как крайний вариант – уход в «массовую литературу». При последнем варианте автор-создатель литературного продукта беззастенчиво манипулирует читательским вниманием, психологией и, пренебрегая духовно-интеллектуальными ресурсами публики, реализует установку на развлекательность. Так среди литературных текстов совершенно разного уровня и качества все меньше появляется образцов, которые можно отнести к высокой литературе, и все больше на книжном рынке сияют обложками детективы, авантюрные, любовные, приключенческие романы и другие «произведения» массовой культуры.

Размышляя о современной литературе, Ч. Айтматов обозначил ключевые тенденции ее формирования: «...осваиваются новые форматы содержания, приближенные к современности, к мышлению и нравам сегодняшнего общества <...> Рыночная экономика влияет не только на содержание книг, но и на появление новых литературных форм, которые должны быть интересны современному читателю. Литература должна иметь «прокатность» в читательской среде». Трагическое мироощущение, свойственное айтматовской прозе, в текстах авторов эпохи масс-медиа существует в переработанном, упрощенном виде в силу иных ценностно-культурных установок этих писателей. Бескомпромиссную точку зрения по этой проблеме выразил О. Хаксли «Наш век породил беспрецедентную по своему размаху массовую культуру. Массовую в том значении, что она создается для масс, а не массами (и в этом заключается вся трагедия). Эта массовая культура наполовину состо-

ит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину – из великих и бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно (поскольку выразить их удачно – дело сложное), отчего они кажутся ложными и отвратительными» [2]. В целом можно согласиться с мнением философа Е.В. Петровской, отметившей, что «массовая культура – это не объект чистого манипулирования, но область активной переработки фундаментальных социальных и политических тревог, фантазий и переживаний» [3].

Айтматов, смиренно выдавший «индальгенцию» коммерческой литературе, не был конформистом. Он, как один из великих гуманистов XX в., понимал, что проблема экспансии масскульты соотносится с общим ходом глобального цивилизационного развития. И как писатель, гражданин не только своей страны, но и всей планеты Земля, он противостоял коммерциализации искусства слова в каждом своем произведении. Его боль и неприятие духовного обнищания нашли свое отражение в его творческом наследии.

И в этом аспекте Ч. Айтматов, как явление культурное – «последний из могикан», «титан», держащий мироздание, продолжатель традиции «высокой литературы». В «высокой» литературе конфликты не оставляют возможности фальшивого примирения, возводя остроту жизненной ситуации в ранг эвристического максимума. Литература познания, нового, оригинального освоения мира, называемая «высокой» нацелена обострение и проблематизацию как тематической наполненности, выраженной в остроте конфликта, так и на оригинальность всего комплекса художественных приемов и средств, которыми пользуется автор текста. Другое синонимическое определение литературы познания – «эвристическая литература». Она сосредоточена на «довольно узком ценностном диапазоне проблем, связанных с гармонизацией, упорядочением, смысловым предопределением «конечных ценностей», принципов действия – этических, экзистенциальных...разрабатываемых максимално рационально...» [4].

В контексте всего корпуса художественных произведений Ч. Айтматова роман «Когда падают горы (Вечная невеста)» в

обостренном гиперболизированном виде содержит все константы его творчества. Анималистические образы, без которых невозможно представить мир Айтматова, в романе перерастают в прием художественного параллелизма. Текст романа дает широкое поле для аналитических наблюдений за трансформацией приема художественного параллелизма. Единство двух – коня и всадника, явленное в повести «Прощай, Гульсары!», в «Вечной невесте» выстраивается идейное единство трех образов автор – герой-животное (Жаабарс) – герой-человек (Арсен Саманчин). Эти взаимодополняемые образы являют alter-ego друг друга. Их когнитивно-психологическое совпадение читается в последовательности Автор – Жаабарс – Арсен. Образ снежного леопарда Жаабарса воплощает саморефлектирующее сознание автора, размышляющего о своем самовольном изгнании: «...не иссякала в нем воля к сопротивлению, не смирился он... с участью изгоя... Вопреки всему клокотал в нем стихийный бунт неприятия реальности... нарастал протест, зрела – наперекор всему – сила внутренняя, неодолимая, повелевающая как можно скорей покинуть здешние места...» [1, 45]. Образ барса служит элементом художественной системы, напрямую транслирующим авторские интенции.

Обличительность трагического пафоса в романе «Вечная невеста», пожалуй, впервые для Айтматова-художника, обретает черты, свойственные античной инвективе, несущей сатирическую окраску. Прозвища отрицательных персонажей – мелких людишек, наполнены сатирическим пафосом – «г-н Ошондой» (пер. с кырг. «именно так»), «Эрташ Курчал» (псевдоним, переделанный из настоящего имени Эрташ Курчалов).

Впервые за свою творческую практику классик кыргызской литературы использует в художественном тексте сниженную лексику: «...знай свою мусорку. Журналисты теперь что свиньи в стойле: как накормишь, так и хрюкают... Если ты через пять минут не провалишь отсюда, пеняй, гад, на себя» [1, 39]. Прозаизация художественного текста, намеренное снижение лексического наполнения – прием, который автор намеренно использует для того, чтобы показать убогость и низость «господина

Ошондой», ревностного служителя рынка, типизированного представителя новой капиталистической элиты.

Для современных кыргызстанских реалий остаются актуальными размышления Р. Барта о механизме взаимодействия «высокого» и «низкого» способа познания мира: «Всеобщим для нашей культуры является только потребление, но не производство... наша культура, ... зиждется на разделении двух видов языковой деятельности: с одной стороны, это слушание, или же деятельность понимания, общая для всей нации, а с другой... язык желаний, и он-то разделен... при единстве массовой культуры в нашем обществе разделены не только разные языки, но и сам язык внутри себя» [5]. Массовая культура воспринимается Ч. Айтматовым как бедствие новейшего времени: «В какую пропасть выкинуть проблему деградирующего на глазах современного оперного театра... Это и национальная, и мировая проблема. Да, спекулянты от массовой культуры ловко расправились с Арсеном... чтобы больше и не помышлял о современных материях» [1, 57]. Герой, резонер автора, создает свой неологизм – «оптовая культура, по аналогии с оптовым товаром», обозначающий «шествующую по миру» массовую культуру» [1, 65].

Глобальный мир, с развитой сетью массовых коммуникаций, оборачивается заложником технического прогресса, моделирующего реальность в духе эскапизма, ведущего к духовной деградации: «Ах, бедная, бедная пресса! Боролась, боролась против рабства слова при тоталитаризме – и сама оказалась рабыней рынка. И эфир тому служит, ведь радио в каждой автомашине... Даже космические спутники теперь играют роль навигаторов шоу-бизнеса в глобальной круговерти. И все это – чтобы потеснить на обочину классические ценности, чтобы выгоду извлекать, ошеломительно, как цунами футбольных стадионов, нарастающую» [1, 58]. Аналогичную оценку механизмов масс-культуры дают теоретики искусства: «Основная задача современной массовой культуры, как всегда обслуживающей элиту – политическую, а сегодня и экономическую, - поставлять аудитории определенные стандарты поведения, духовных запросов, доказывать

правомерность идентификации на примерах «из жизни», формировать имиджи и стереотипы сознания» [6].

Функцию выражения своей идеи противостояния масс-культу автор передает через типологизированный образ «правдоискателя» Арсена, вступающего в схватку с массовой культурой. Исход этой борьбы предreshен. Деньги может принести только культ-массовое производство, на принципе которого зиждется развлекательность поп-культуры. Эти обстоятельства предreshили участь творца-одиночки, ставшего изгоем. Айдана, возлюбленная Арсена, «эгемена», «укутила ... на лимузине оптовой культуры» [1, 69]. Лимузин становится символом засилья масскульта и власти денег. В образе Айданы, взявшей сценическую манеру «а-ля Голливуд», автор разоблачает эпигонство и эксплуатацию клишированных приемов масс-культа.

Инвективный настрой писателя не оставляет возможностей сомневаться в его предельной гражданской честности, когда он восклицает: «Сколько бедности в стране, какая безработица!» Один из самых больных вопросов современного Кыргызстана – внутренняя и внешняя трудовая миграция. Молодые трудоспособные люди уезжают из сел, рушатся семьи, устои, традиции, в глубинке остаются дети и старики. Автор без обиняков говорит об этой ужасающей картине: «Это вызов сообществу человеческому, значит, неспособно оно обеспечить востребованность новых поколений, современный мир словно бы говорит им: обществу ты не нужен, исчезни с глаз долой». [1, 69]. И наряду с нищетой господствуют представители бизнеса, построенного на продаже единственного товара, востребованного миром капитала – природных ресурсов страны.

Конфликт идееносца Арсена и мира больших денег четко обозначен уже в завязке романа. Неудобный правдолюбец-корреспондент своим присутствием в ресторане, оазисе красивой жизни, мешает большим людям – «зарубежным спонсорам, канадскому СП по аксуйскому золоту» [1, 36] и их местным партнерам.

Схематично-резко прорисован Ч. Айтматовым сверхличностный конфликт капиталистической элиты, высшей прослой-

ки «золотого миллиарда» и представителей человечества, вынужденных ограничиваться скудными ресурсами. В образах двух арабских принцев Хасана и Миссира угадываются типизированные образы представителей «золотого миллиарда», обеспеченного доступом к качественному образованию и высокому уровню жизни. Эти герои, Крезы новейшего времени, не получили подробной портретно-психологической характеристики, но им дана краткая положительная оценка: «общительные молодые люди», «современно мыслящие, спортивные, с умными лицами», «один окончил Кембридж, другой – Оксфорд» [1, 211]. Антиподом благополучным и в личностном плане положительным героям выступает сельский маргинал Таштанафган. Этимологически прозвище этого маргинала восходит к двум словам «таштан» (кырг.) – «мусор», и «Афган» – он воевал в Афганистане, приехал контуженный, искалеченный духовно и физически. Агрессия, которой он заразился на войне, будоражит его кровь. Зловещий план покушения на принцев – реакция нищего, необразованного и агрессивного персонажа, желающего захватить богатство силой. Этот персонаж – порождение массовой культуры, «новый варвар» [7], который воспринимает мир через клишированные стереотипы. Смертельная схватка Таштанафгана и заложников – это пришедшее из реальной жизни противостояние богатых и бедных, размноженная и героизированная медийной коммуникацией модель агрессии «нового варвара» в отношении экономической элиты. Мир капитала, создающий стереотипы, эксплуатирующий низкие инстинкты человека, контролирующий масс-медиа с целью обслуживания своих интересов, сталкивается с незапрограммированной разрушительной реакцией потребителей масс-культы.

Никто, кроме правдоискателя-идееносца Арсена не смог спасти людей, попавших в заложники. Основная идея Ч. Айтматова сформулирована в утверждении, основанном на убеждении, что миру необходимо стремиться к добру: «Должно быть, раскаяние приходит не сразу, труден его путь через вечное преодоление зла в себе, нелегко услышать несовершенному человеку вселенский призыв всех времен к добру» [1, 239]. Финал романа по

законам высокого жанра трагедии, выполняет самую важную миссию искусства – катарсис, самоочищение через сопереживание и раскаяние.

Роман Ч. Айтматова «Когда падают горы: (Вечная невеста)», как и вся его писательская миссия, воплощенная в творчестве и личной судьбе, представляет собой многомерную инвективу наступлению масскульта и коммерциализации предметов духовного мира человека, переросшую традиционную и заданную канонами жанра романную форму. В идейном содержании романа это выразилось в бескомпромиссности гражданского обличения, боли «крайних вопросов бытия»; в эстетической сфере основанием этого утверждения послужил анализ текста романа, демонстрирующего следование строгим принципам «высокого искусства», основанного на эвристическом познании мира, проповеди высоких нравственных идеалов.

Литература

1. *Айтматов Ч.* Когда падают горы: (Вечная невеста). – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 480 с.
2. *Хаксли О.* Искусство и банальность// Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 495.
3. *Петровская Е.В.* Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 212. – С. 229.
4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 519.
5. *Гудков Л.* Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22.
6. *Костина А.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М., 2004. – С. 125.
7. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С. 239.

Контрольные вопросы и задания

1. Прочитать роман Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)». Определить тему, идею и основной конфликт романа.
2. Подготовить тезисный конспект «Массовая литература», осмыслить терминологию.
3. Обосновать pro et contra между ценностными иерархиями «массовая литература» и «высокая литература», привести примеры.
4. Определить тематический диапазон «высокой литературы» и «массовой литературы», привести примеры взаимопроницаемости ценностных литературных иерархий.
5. Подготовить сообщение о произведениях обеих ценностных категорий (тексты, авторы, темы, идеи, герои).

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЖАНРОВОЙ ФОРМУЛЫ ДЕТЕКТИВА В РОМАНЕ К. АКМАТОВА «ТРИНАДЦАТЬ ШАГОВ ЭРИКИ КЛАУС»

В современной кыргызской литературе идет процесс, связанный с изменением жанрово-тематической направленности произведений. Эти качественные изменения детерминированы новыми социально-культурными реалиями. Эпоха массовой культуры порождает и тексты массовой литературы. Возникают новые для кыргызской литературы жанровые разновидности прозы. Одним из жанров массовой литературы является детективный роман (повесть, рассказ), формат которого активно разрабатывается современными писателями Кыргызстана. В жанре детектива работают такие авторы, как К. Акматов («Тринадцать шагов Эрики Клаус», «Шахидка»), Т. Мейманалиев, Б. Мейманалиев. «Потомок императора» (2010), А. Иванов («Беглец»), Д. Ащеулов («Кара господня», «Оборотень»), А. Зеличенко («Диверсант из Мургаба», цикл рассказов «Шпионские страсти»), В. Кадыров («Юбилей в Альпах») и др. Все

эти авторы работают в свойственной им манере, но их произведения объединяет жанровая принадлежность к детективу.

Характерным свойством детективного повествования является строгая формульность, заданная канонами этого литературного жанра. Сюжетная линия, фабула, интрига – все эти формальные элементы в классическом детективе строго регламентированы. Классический детективный сюжет разворачивается в обратном течении художественного времени. Это обусловлено тем, что автор детективного романа, ведущий своего читателя, сообразно логике авторской интенции, решает три основных вопроса: Кто совершил преступление? Как это произошло? Почему это произошло?

Таким образом, строгая фабульность детективного романа проявляется уже на композиционном уровне. Последовательно сменяются этапы расследования, они передают динамику сюжета. Завязка действия – это преступление, ход расследования – шаги сыщика, и обязательный для детективного романа финал – разоблачение преступника, торжество справедливости. Большинство детективных романов построены в этой сюжетной парадигме. Логика расследования, раскручивающаяся как спираль, выяснение причин и фактов совершенного преступления, неизменно ведут сознание реципиента к событиям в обратном направлении – от результата (преступления) к мотивам преступного замысла. Так строится «обратный хронотоп», свойственный детективному роману.

В романе К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус» автор разрушает формульные стереотипы сюжетного построения детектива. Несмотря на это, роман можно отнести к жанру детектива по целому ряду формальных признаков: наличие преступления (и более того – их череды), схематичность персонажей, среди которых есть жертва, преступник, представитель закона, он же борец за справедливость. Особое значение в романе обретает соседство двух совершенно антагонистических качеств – жизненное правдоподобие, узнаваемость повседневной реальности и противостоящая ей сюрреалистическая картина отдаленного села Чет, которое и становится местом злодеяний.

Механизм, активизирующий читательский интерес к наблюдению за повседневностью, изучал Р. Барт, который задавался вопросом: что «вызывает к жизни эти «подробности», мимолетные сцены частной жизни, с которыми я столь охотно отждествляюсь? По-видимому, существуют такие «мелкие истерики» (читатели, подобные мне), которые извлекают наслаждение из своеобразного зрелища – зрелища обыденности, а отнюдь не величия» [1, 506]. Стремление к «отождествлению», о котором рассуждал Р. Барт, порождает одну из эксплуатируемых тенденций массовой литературы – симулякр. Обыденность, узнаваемость художественного мира, его привычность в рецептивном сознании иллюзорно воспринимаются как первичная модель, т.е. имитируют знакомую реальность. И это позволяет читателю отождествить себя и персонажами текста, пережить вместе с ними чувства и события, примерить их на себя.

Отдаленность и уединенность места совершения преступления (остров, одинокий замок, пути-дороги перекрыты) способствует реализации одного из классических приемов создания детективной интриги – приема остранения. Возникает ситуация интеллектуального напряжения – постоянная работа воспринимающего сознания, борющегося с преодолением иллюзии. Обыденность камуфлирует авторский произвол, его логику, скрывает нити, которыми сшит нарратив.

Герои также включены в эту игру соперничества обыденного, узнаваемого и сюрреалистического, наводящего ужас. Напряженность интриги не ослабевает к финалу. Развязки, столь ожидаемой в детективе, не происходит, что способствует разрушению канонов детективного жанра. И это становится «исключением, подтверждающим правило», по словам Н. Ильиной, которая отметила: «Нравственная позиция автора хорошего детективного романа выражается в том, что жажда справедливости, живущая в каждом из нас, непременно бывает удовлетворена. <...> В произведениях этого жанра преступление всегда раскрывается, виновные несут наказание, а невинные если страдают, то недолго и за свои страдания вознаграждаются <...> фигуры, по ходу игры исчезающие с поля, иначе говоря, персонажи уби-

ваемые — это, как правило, те лица, которые не вызывают читательской симпатии. Это или лицо, едва успевшее появиться на страницах романа, или лицо, чем-то неприятное» [2, 330].

Знакомство с заставой Чет начинается описания прогулки Кагана (Бронзы) по своим владениям с любимым бойцовским кобелем Цербером. Ставшая нарицательным существительным кличка мифологического пса, охраняющего врата Ада, символизирует беспредельную злобность животного. Возникает сравнение: Чет-Крайний, он же Застава – это крайняя точка, порог, врата Ада, метафорически обозначает крайне пессимистический взгляд автора на историю страны, в которой возможно существование тоталитарного мини-государства, подвластного Полковнику Бронзе, местному деспотическому князьку, связанному с Аль-Каидой и скинхедами. Ассоциативно-смысловые доминанты в сознании читателя автор устанавливает уже в завязке. Далее в композиционном построении разворачивается жуткая картина порядков этого зловещего места.

Главная героиня – Эрика Клаус – прилетела из Норвегии. Ее инородческое происхождение работает на усиление остранения. То, что попадает в кругозор Эрики, ее поведение, связанная с ним ее наивность, неосмотрительность и доверчивость – все это объясняется тем фактом, что она – иностранка. Автор снимает с себя задачу достоверного психологического изображения характера героини, принадлежащей к типу, знакомому реципиенту. Иллюзия достоверности не нарушается, даже если читатель заподозрил какую-то неточность.

Причины путешествия Эрики Клаус, учительницы английского языка, в Азию, принимаются читателем на веру. Солнце становится одним из действующих персонажей романа, знаком ее судьбы. В Эрике живет постоянная жажда Солнца. И ее тринадцать шагов, заявленные в заглавии, реализуются в сюжете. Постепенно психологическое напряжение становится все более острым, безысходным. Эрика Клаус – солнцепоклонница, стремившаяся из благополучной Норвегии в Азию, к ее божеству – светилу, неуклонно движется к трагической развязке своей судьбы, неумолимой и неуправляемой. Состояние Солнца, его

характеристика, дающая названия главам, становится метафорой психологического состояния героини. Последовательно, шаг за шагом, глава за главой, восторженное состояние Эрики, предощущение счастья, жажда Солнца, перерастает в трагически неразрешимый конфликт с божественным светилом: одна из начальных глав – «Шаг второй. «Я еду к Солнцу»», заключительная глава – «Шаг тринадцатый. Черное Солнце». В названии финальной главы соседствуют зловещие символы – числительное тринадцать и оксюморон «черное Солнце».

Исторические отсылки, основанные на совпадении местоположения заставы «Чет», преграждающей обратный путь из Афганистана кыргызам, некогда покинувшим родину. Автор приводит краткий очерк истории вынужденного изгнания представителей кыргызского этноса, особенно уделяя внимание участию главы рода Рахманкул-хана. Исторические комментарии создают иллюзию реальности художественного мира, активизируют публицистический дискурс романа. Образ Рахманкула, прототипом которого стала фигура реальной исторической личности, трактуется автором в негативно-критическом ключе. Он описывается как прагматичный, безжалостный человек, находящийся в оковах родо-племенного сознания, манипулирующий народом, оказавшимся под его предводительством: «Хан Рахманкул <...> думал <...> о том, как дальше ханствовать над своими горемычными подданными, как еще увеличить с них поборы» [3, 124]. Предводитель афганских кыргызов доволен тем, что люди, лишённые возможности всем родом переселиться, остаются под его властью. Образ Рахманкула обретает отчетливо отталкивающую окраску с объяснением психологического мотива ненависти к одному из стариков рода афганских кыргызов – за то, что тот «отказался отдать ему в жены свою дочь Гульчахру, когда ей исполнилось от роду девять лет» [3, 125]. Хан Рахманкул, как и типизированный персонаж полковник Бронза, он же Каган, – двое близнецов-диктаторов. Они как две стороны одной медали, имя которой – безграничная власть.

Единственный положительный персонаж, образ которого наполнен героическим пафосом – Советбек Чабанов: «Он – прия-

мой потомок нашей Алайской царицы Курманжан Датки своими глазами повидал смерть и горе людей на афганской войне» [3, 101]. Советбек становится героем устных сказаний афганских кыргызов. Аллюзия дополняется и прямым упоминанием: «В их наивных мечтах-сказаниях был вроде самого Манаса – легендарного героя общекиргизского эпоса «Манас», некогда победивший несметных врагов и объединивший всех разрозненных своих единобратьев» [3, 103].

Волею судьбы Советбек становится фигурой, которая может противостоять двум диктаторам, однако автор не оставляет ему шанса на восстановление справедливости. Автор конструирует момент возможности справедливого наказания злодея, когда герой готов произнести изболитительный монолог: «Твоей проклятой заставе за кровь и горе тысяч моих соплеменников, за поруганную честь моих сотен сестер и матерей. За все гнусные преступления, совершаемые в Чете, за то, что моих Четовцев превратил в бесчестных доносчиков, лишив их человеческого облика, за все это тебе, Бронза – смерть!!! И ты, фашистское отродье, получай ее сейчас же от моих рук!» [3, 113]. Судьба дважды ставит несостоявшегося героя Советбека в решающий момент перед возможностью расправиться с преступником, убив его. Однако, в классическом детективе финальная развязка, связанная с поимкой преступника, обязательная и неотвратимая, в романе К. Акматова срывается. Роковые и непреодолимые обстоятельства бросают Советбека в казематы Кагана, где его жестоко пытаются и убивают. Он, единственная надежда целого племени, становится жертвой режима полковника Бронзы. И даже похоронить его запрещено. Служитель религии, действующий по указке деспота, выступает в образе лицемерно рассуждающего персонажа: «Убийц шариат не разрешает хоронить вместе с правоверными мусульманами <...> Он убить хотел Кагана. Был бы еще простой кто-нибудь, а ведь на самого Кагана замахнулся» [3, 136].

Еще одна трансформация стереотипного образа связана с фигурой сыщика – борца за справедливость. Автор модифицирует тип сыщика, который в классическом варианте, «не только

сыщик, но и человек определенных взглядов <...> Профессия помогает ему отстаивать, реализовывать их, чаще всего на свой страх и риск осуществлять правосудие» [4]. Роль борца за правосудие осуществляет Сталбек, его портретная характеристика уничижительна: «Маленький, шупленький холостой паренек без удовольствия носил свою милицейскую униформу голубого цвета с сержантскими тремя лычками на погонах и менял ее на гражданские костюмы, как только представлялся удобный случай. <...>Аким Чета <...> сразу предупредил <...> «Будешь иметь дело с хулиганами» <...> С этим контингентом участковый почти не справлялся в силу своей физической слабости и незнания дисциплинарных законов» [3, 86-87].

Неудавшемуся милиционеру приходится преодолеть свою слабость. Он не может противостоять криминальному порядку родного села, родного государства. Что может быть страшнее? Образ Сталбека олицетворяет бесправность всех жителей поселка у Заставы. Сталбек, фигура бесправная и слабая, переживает нравственную эволюцию. Современный рабовладелец полковник Бронза отдает милиционеру в жены волонтера Корпуса Мира Эрику Клаус: «Бери, почем бесплатно. Потом ты ее у меня отработаешь» [3, 97]. Духовное перерождение милиционера началось с любви к этой светлой хрупкой девушке. «Четовцы были поголовно в шоке от услышанного – участковый милиционер, никудышный Сталбек, увел к себе домой иностранку-волонтера» [3, 129]. Личное чувство, борьба за жизнь любимой вызывают необратимые перемены в характере Сталбека: «Он рисковал всем и своей работой участкового, и будущим званием...» [3, 137].

Один из сильнейших рычагов воздействия на сознание массового читателя был освещен Дж. Кавелти: «Известно, что формульные произведения делают акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т. е., главным образом с опасностью или сексом или и с тем, и с другим» [5]. Милиционером руководит мощный поток телесного влечения, слившийся воедино с душевной привязанностью, кардинально изменившей его мировоззрение: «Сталбеком внезапно овладел страх расставания с

первой в его жизни реальной женщиной, с которой он может переспать как с законной женой» [3, 144].

«Маленький человек» решается на борьбу с Заставой, где «действуют единоличные законы дьявола» [3, 146]. Сталбек обрел несокрушимую волю, «сердце в груди колотилось и неистово шептало ему безумную дерзость: <...> Надо спасти Эрику» [3, 148]. Так автор передоверяет роль героя персонажу, который изначально высвечивается как неспособный на решительные поступки. Его невольное участие в сюжете, перерождение из типа «маленького человека» в тип героя – приближает персонаж к классу объектов, которые можно рассматривать как симулякр. Рецептивное сознание массового читателя, декодирующего вторичную модель мира, представленную в романе, примеривает образы персонажей к собственному облику. Авторский метод деконструкции образа героя детектива, борца за справедливость, реализует одну из характерных тенденций массовой литературы – направленность к эскапизму. Автором детектива намеренно совершается подмена реальности на фантазию, он ведет читателя по совершенно нереальному пути, применяя уловки псевдо-реалистичного повествования.

В тексте романа просматриваются интертекстуальные отсылки, ведущие к творческому наследию Ч. Айтматова. Например, сравнение Союзбека и «самого Манаса» [3, 103], сопутствующее местоимение активизируют фоновые знания читателя. В рецептивном сознании возникает образ председателя Тыналиева из повести Ч. Айтматова «Ранние журавли»: «Он стоял перед нами, пожалуй, как *сам Манас*...» [6, 345]. Эту интертекстуальную игру можно отнести в разряд двойных, поскольку она отсылает сразу к двум текстам-предшественникам – кыргызскому героическому эпосу и повести классика кыргызской литературы.

Начало романа, репрезентирующее заставу Чет, передает пейзаж разгорающегося дня: «В Чете как всегда, с одиннадцати до часу дня, по горной тропинке в одних шортах алого цвета <...> в неопределенном для себя настроении прогуливался начальник заставы» [3, 8]. Образы парящих птиц в этом эпизоде несут значительную идейно-смысловую нагрузку: «Полковник

краем глаза заметил высокую тень летающих над противоположной высокой скалой птиц <...> Только орлам дано летать над вершинами. Только они одни царствуют в голубом небе!» [3, 10]. В романе Ч. Айтматова прокуратор Иудеи Понтий Пилат, наблюдая за птицами, размышляет: «Птица словно император в небе. Не случайно, видимо, императорское величие символизирует орел» [7, 143].

Интертекстуальность просматривается на уровне структурирования цветowego эпитета красный – алый – кровавый. Портретная характеристика начальника заставы, его одежда – «алые шорты» – заставляют читателя активизировать ресурсы фоновых знаний. Возникает особая стилистическая фигура – аллюзия, указывающая на литературный факт предшествующего текста – вторую главу романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где фигурирует Понтий Пилат, в облачении которого есть узнаваемый цветовой эпитет, обозначающий оттенок красного, со зловещей коннотацией: «белый плащ с кровавым подбоем» [8, 23]. Философский настрой размышлений героев в этих эпизодах отличается общностью вопросов, которые стоят перед мыслящими сознаниями, представленными в трех текстах: «Что такое власть? Кто ее достоин? Каким должен быть правитель?» И во всех трех текстах правители приходят к трагически неверному и зловещему для человечества выводу: «Власть – это истина». Общность их вырисовывается как общность мировоззренческая, Бронза – это палач, современный Понтий Пилат. Тексты вступают в интертекстуальные отношения, возникает единый философско-художественный дискурс Булгаков – Айтматов – Акматов. Глубина прочтения зависит от вовлеченности читателя в этот полилог.

Последняя фраза романа К. Акматова: «Но судьба есть – судьба!» отсылает к предшествующему тексту – роману Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)», котором Ч. Айтматов задает риторический вопрос: «Никто не волен знать наперед, что есть судьба, что написано ему на роду, только жизнь сама покажет, что кому суждено, а иначе зачем судьбе

быть судьбою...» [9, 19]. Интертекстуальное поле существенно расширяет семантику художественного пространства романа.

Роман К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус», деконструирующий формульные стереотипы одного из жанров массовой литературы – детективного романа, все же может рассматриваться в контексте массовой литературы по ряду параметров: 1. семантика образов; 2. семиотика конфликта; 3. тенденция к эскапизму; 4. изображение исторических фигур; 5. реализация принципа симулякра; 6. внимание к современной повседневности; 7. эксплуатация доминант подсознания; 8. интерпретация классических текстов.

В целом можно отметить, что роман К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус» подтверждает высказывание Р. Барта: «Литературу если не сегодня, то уже скоро нельзя будет понять вне функционального сопоставления с массовой культурой, ибо между ними складываются и уже сложились дополнительные отношения взаимного противодействия, разрушения, обмена и соучастия» [10, 280]. Деконструкция формул детектива в романе К. Акматова, эксплуатирующего сюжетно-тематические принципы этого жанра, послужила возникновению новой жанровой разновидности – псевдо-детективного романа. Роман К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус» один из целого ряда фактов трансформации современного литературного процесса, обусловленных взаимоприспособлением и взаимопроникновением культур различных ценностных категорий.

Литература

1. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989. – С. 506.
2. *Ильина Н.* Белогорская крепость. Сатирическая проза. 1955 - 1985. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 330.
3. *Акматов К.* Тринадцать шагов Эрики Клаус // Акматов К. Тринадцать шагов Эрики Клаус: Роман. Шахидка: Повесть. – Б.: «Турар», 2010. – С. 124.
4. *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искус-

ство, 1975, с. 6-50. // <http://detective.gumer.info/text02.html#markulan>

5. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22, 33 – 64 // <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html>
6. *Айтматов Ч.* Ранние журавли // Собр. соч. в 7 т. Т. 2. – М., 1998. – С. 345.
7. *Айтматов Ч.* Плаха. – Фрунзе: Кыргызстан, 1987. – С. 143.
8. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. – М.: Астрель, 2010. – С. 23.
9. *Айтматов Ч.* Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 10.
10. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989. – С. 280.

Контрольные вопросы и задания

1. На материале словарей и энциклопедий подготовить конспект определения «детектив», «детективный роман».
2. Привести примеры текстов детективного жанра из собственного читательского и исследовательского опыта
3. Осмыслить жанровую форму детективного романа, особенности сюжетного построения.
4. Прочитать роман К. Аматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус».
5. Проанализировать характерные стилистические приемы массовой литературы в романе.

ПОЭТИКА «NON-FICTION» В РОМАНЕ А. АХМАТОВА «МЕЧ И ПЕРО»

Ситуация трансформации социально-культурных реалий влечет за собой существенные сдвиги и в принципах самого искусства слова, и в методах его научного изучения.

Новое время нового тысячелетия требует смены творческих мотиваций автора, пересмотра эстетических взглядов читателя и

критика. Необратимость этого объективного процесса очевидна. Ответ на актуальный вопрос: «Какой должна быть современная литература?» целиком и полностью основывается на современном способе познания мира. Ответ в его целостности будет таким же многомерным, как и облик современной литературы. Несомненно одно – в постиндустриальном обществе формируются совершенно новые, отличные от предыдущих, каноны эстетического восприятия. Информационное общество, живущее в условиях массовой культуры, где нивелированы границы между искусством и реальностью, выработало новый тип писателя – производителя литературного продукта, т.е. текста, и новый тип читателя – потребителя литературного продукта. В литературный дискурс попадают явления, события, персонажи из реального (не выдуманного или типизированного автором) пространства. Таким образом, литературный текст, который в классическом искусстве получил право быть полностью вымышленным, искусственным (ср. с пушкинским «Над вымыслом слезами обольюсь...»), т.е. буквально «fiction», в информационную эпоху получает новые импульсы своего функционирования в культурном контексте, обретая новые характерные стилистические качества «non-fiction». Массовая культура породила ситуацию, при которой читатель берется за перо, перерождаясь в писателя. Стилистическое направление «non-fiction» в современной русской и русскоязычной литературе представлено разнообразно и широко: И. Лайлиева, А. Зеличенко, А. Ахматов, В. Кадыров и др. Объектом авторских интенций может стать биография известной исторической личности, воссоздание событий современности, получивших свое освещение в масс-медиа, пересказ прецедентных тестов. Роман А. Ахматова «Меч и перо» отличается всеми перечисленными характеристиками. Тематика, образность и аксиологическая вторичность текста романа продуцированы комплексом читательских запросов и ожиданий: эпизоды биографии Ч. Айтматова, элементы из легенды о Чингизхане, описание событий второй кыргызской революции 2010 г. «Невыдуманность» сюжетных ходов, включение прецедентных текстов и реалий узнаваемой повседневности являются од-

ними из характерных стилистических приемов прозы «non-fiction».

Информационная цивилизация устанавливает новые законы искусства как средства познания мира. В этих условиях становится значимой такая характерная черта современного текста, как включение в его ткань общеизвестных исторических фактов, сведений, знаний, т.е. тех явлений, которые можно назвать прецедентными для данной информационно-культурной, территориальной, государственной общности. Возникают новые жанровые разновидности реалистической прозы, обновляющие этот творческий метод и его стилистику. Реализм, отличающийся тем, что не ограничивается каким-либо строго определенным стилем, находится в постоянном поиске нового стиля. Обновляется тематическая направленность, появляются новые средства освоения действительности. В этом движении кроется особый «протеизм» реализма, о котором писал Д.С. Лихачев, его способность к самообновлению [1, 133]. В реалистической литературе документальное описание как способ освоения действительности направлено на поиск адекватных реальности, правдивых средств и способов выражения жизненности. Трансформация стилистических приемов служит эмпирическому познанию жизни, становится соответствующим времени способом создания вторичной модели мира. Современная литература, базирующаяся на реализме, который пережил период своего наивысшего расцвета, претерпевает трансформации, которые в самом общем плане можно охарактеризовать как функционально-стилистические.

Эпоха массовой культуры порождает тексты массовой литературы. Механизмы создания и восприятия текстов обусловлены установками массового сознания. Сознание и горизонт ожиданий массового читателя, программируемые средствами массовой информации и общим культурным фоном эпохи довольно стандартизированы. И литературные тексты эксплуатируют эти запрограммированные элементы. В качестве запрограммированных элементов художественного текста выступают биографии известных личностей эпохи, общеизвестные события, оставив-

шие след в сознании читателя, в роли главных действующих лиц автор выбирает фигуры выдающихся современников [2, 65-69]. Возникает определенная стилистика прозы без вымысла, общепринятое определение которой – «non fiction», т.е. без вымысла, открывает характерные особенности этого направления. Формат прозы non fiction довольно активно разрабатывается современными писателями Кыргызстана. К стилистическому направлению прозы non fiction можно отнести ряд произведений современной русскоязычной литературы Кыргызстана: остросюжетный роман И. Лайлиевой с социальной проблематикой «Мигранты, или Everything is possible», авантюрно-приключенческая повесть В. Кадырова «Золото Иссык-Куля», детективные очерки А. Зеличенко, повесть А. Ахматова «Меч и перо» и др. и Для того, чтобы привлечь внимание к сюжетному движению, авторы достоверно, с детальной точностью, изображают картину современности, выстраивают повествование, в котором фигурируют узнаваемые детали повседневности, включают элементы публицистических газетных текстов.

Осмысление современности в литературном творчестве ставит перед писателем ряд проблем. И самые насущные из них – самоопределение автора в теме и творческом методе. С одной стороны, о чем и как надо писать сегодня? Ответ однозначен – «о времени и о себе», в манере, свойственной эпохе. С другой стороны, то, что принадлежит только современности, с ней и умирает. Каждый автор надеется, что его литературный труд не станет достоянием «Летейской библиотеки, как злобно Набоков сказал» (Л. Лосев), самое страшное для автора – остаться забытым, невостребованным. И здесь между автором и адресатом возникают отношения, регламентированные условием обязательного соблюдения принципа занимательности. Об этом довольно точно в интервью серьезному периодическому изданию высказался один из самых успешных авторов современного периода Б. Акунин. Он выразил довольно безапелляционное мнение: беллетрист всегда живет в режиме диалога с читателем, более того, пытается ее просчитать, приняв на себя функцию развлекать публику [4, 66]. Литература претерпевает стилистические изменения, пересматриваются взгляды на роль пи-

сателя и читателя. Понятийное наполнение такого значимого в искусстве понятия как «автор», в массовой литературе меняет свою природу соответственно с социокультурными требованиями времени. Массовая литература, как один из факторов постиндустриального общества, настроенного на зарабатывание денег производством товаров и услуг, в том числе и информационных [5], служит коммерциализации литературного процесса. При этом эксплуатируются характерные качества массового сознания: инфантильность, паразитарность, стремление к эпигонству. Стратегии массового читателя порождают писателя, способного в упрощенной, легкодоступной, переработанной форме удовлетворить литературные ожидания публики. Массовая культура в целом, как и ее часть – массовая литература – «сканируют массу» [6, 183], используя стратегию имитации ожидаемых и узнаваемых потребителями масс-культуры моделей поведения героев, событий и художественно-исторических реалий, тем самым преподнося читателю готовые рецепты восприятия текста.

Окончание большой литературной и исторической эпохи сопровождается появлением «пишущего читателя», который исходно являясь непрофессионалом в словесности, перерождается в писателя: «они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. <...> Произведения этих писателей иногда могут быть чрезвычайно примитивными по своей постройке» [7, 89].

Таким образом, зарождается ситуация, при которой в общественном сознании зреет установка, позволяющая «просвещенному читателю», не удовлетворенному собственной пассивной ролью, взяться за литературное творчество. Современный высокий уровень культурного и образовательного развития, а также единый общедоступный и стандартный информационный фон нивелируют возможность субъективного самовыражения через творчество. Это детерминировано универсальностью информационного общества, в котором весь мир – большая информационная общность. События отдаленного региона мгновенно и без

потерь транслируются по всему миру, выстраивая в сознании носителей очень схожую информационную картину. Глобальная информационная база ведет к стиранию ментальных и культурных границ между человеческими индивидами, каждый из которых знает, видит, потребляет один и тот же информационный продукт. Так возникает глобальное пространство культуры, постоянно подпитываемое и программируемое, задающее единые ценностно-смысловые ориентиры [8, 62-67].

Довольно ярким иллюстративным примером указанных качеств современной массовой литературы может служить повесть Асана Ахматова «Меч и перо» [9], вышедшая в 2011 г. на русском языке в издательстве «Турар». Композиционная структура текста, обрамленная прологом и эпилогом, трехчастна. Автор раздельно выстроил три непересекающиеся сюжетные линии. В первой части – «Меч» – повествуется о путешествии великого воина Чингизхана к берегам Иссык-Куля в поисках вечной жизни. Этому желанию не суждено было сбыться, и все его завоевания оказались призраками. Эта часть соответствует горизонтам ожиданий читателя, знакомого с легендой о пребывании Чингизхана на кыргызской земле.

Вторая часть «Перо» основывается построении на интерпретации прецедентной биографии Ч. Айтматова. Исходным текстом, послужившим источником вольного пересказа, послужила мемуарно-биографическая книга Р. Айтматовой, сестры великого писателя, «Белые страницы истории. Мои воспоминания» (2009). Совпадение образов, художественных деталей, последовательности описываемых событий не оставляет сомнений в тексте-источнике. Автор предлагает читателю переработанный, упрощенный вариант повествования о классике кыргызской литературы, эксплуатируя читательские фоновые знания. Прецедентная биография становится стилистическим элементом прозы non-fiction. Поданная в эпигонском ключе, вариация повествования о детских годах не нарушает сложившийся в сознании массового читателя образ великого писателя. Пересказ закрепляет и повторяет хорошо известные факты жизни Ч. Айтматова.

В третьей части повести, озаглавленной «Дождь», стилистика non-fiction создается посредством воспроизведения в тексте событий кыргызской революции 2010 г. Реальный хронотоп этих событий хорошо известен, освещен и растиражирован средствами массовой коммуникации. Сцены противостояния митингующих и милиции у Белого дома повторяют новостные сюжеты, ставшие известными всему миру благодаря средствам массовой коммуникации. Автор как будто бы самоустраивается, его текст – сама реальность. Фигура автора такого типа может быть охарактеризована высказыванием Р. Барта: «Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо <...> жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков» [10, 389]

Повторяются совершенно узнаваемые детали новостных выпусков о тех событиях: «Демонстранты вновь пошли на спецназ. И на сей раз спецназ дрогнул <...> Где-то рядом раздалась автоматная очередь <...> В первую секунду никто не сообразил, что произошло. Все увидели поникшую, окровавленную голову демонстранта». Эти сцены повторяют кадры тех зловещих новостей. Автор, просчитывая ожидания своего читателя, эксплуатирует такие художественные детали и реалии повседневной жизни, как городская топика и городской пейзаж – здание «Илбирса» и его колонны, улица Киевская, площадь Ала-Тоо, здание спецполиклиники и др. Все нацелено на узнаваемость, достоверность, на установку прозы без вымысла.

Читатель получает сигнал-зацепку: «Тебе это знакомо, ты здесь бывал, может быть, ты сам участвовал в этих событиях или был их очевидцем». Человеческое сознание, перегруженное информацией, воспринимает художественную картину узнаваемой реальности как иллюзию самой реальности. Механизм такого внимания похож на разглядывание фотографий и узнавание в них своих близких и знакомых. Сознание реципиента приковывает узнаваемая реальность, вуалирующая элемент художественной выдуманности основного сюжета.

Все три части, разделенные в сюжетно-композиционной структуре, находят свое единство в эпилоге, где сходятся три временных континуума – прошлое, настоящее и будущее. И здесь время и история продолжают свое непрерывное движение в персонифицированном субъекте – младенце, которого нарекают Чингизом. Так выстраивается связь времен, каждое из которых представлено знаковой фигурой: Чингизхан – Чингиз Айтматов – младенец Чингиз. Каким он будет? Что его ожидает? Разрушителем или созидателем ему суждено быть? Это вопрос, который скрепляет всю ткань текста, это главная идея, к которой обращена повесть – какой путь выберет себе кыргызский народ? А. Ахматов выражает свою авторскую позицию в уверенности, что «намыс» – «достоинство» – станут движущей силой кыргызстанского общества. Значительную идейно-эмоциональную нагрузку в этой повести выполняет публицистичность, являющаяся неотъемлемой чертой прозы non-fiction.

В какой-то мере целевую ментальную установку автора прозы без вымысла, выражающуюся в направленности на реалистичность, историзм, достоверность можно было бы сравнить со смиренной ролью древнего летописца, который повествовал о событиях, участником или зрителем которых был сам. Именно участие скриптора наделяло текст его главной силой – силой правды. Особенной заслугой летописца было соблюдение всех подробностей описываемых событий, он не допускал малейшего искажения и возможности выражения собственной позиции. Из фигуры летописца в более поздние периоды литературно развития, как мы знаем, вырастает автор-демиург, произвольно творящий созданный им искусственный мир вторичной картины мира. В эстетике реализма власть автора не ограничена, он сам – творец и создатель. И вот литература вновь приходит к испытанному приему – прозы без вымысла. Но в XXI в. автор уже не так наивен и безыскусен, он использует элементы non-fiction в соответствии с собственной интенцией, встраивая достоверные и реалистичные элементы в беллетристический сюжет. Российский исследователь Г.Д. Ахметова отмечает, что в прозе non-fiction даже ненормативность лексики, неприглядность художе-

ственных реалий, наблюдающиеся в действительной повседневности, «обусловлены именно документализмом повествования – подчёркивают достоверность, истинность» [11]. Таким образом, прием документализма в его новой модификации создает иллюзию правдивости в созданном и «выдуманном» тексте.

Повседневность, узнаваемость деталей становятся стилистическим приемом, вполне органично вписывающимся в реалистический метод, нацеленный на приближение средства выражения к предмету изображения. Стилистика прозы без вымысла подчеркивает одну из отличительных черт эстетики реализма – «соответствие действительности» и следование ожидаемым стереотипам читателей. А. Ахматов намеренно применяет эту правдивость, для того, чтобы с одной стороны, завуалировать «выдуманность» созданного им мира, а с другой стороны, оправдать ожидания читателя, удовлетворить его культурные стереотипы. Включение прецедентных и узнаваемых исторических событий в художественный хронотоп и приближение к документализму являются характерными приемами прозы *non fiction*, одного из популярных стилистических направлений в современной литературе не только в русскоязычном литературном дискурсе, но и в глобальном литературном контексте.

Литература

1. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.
2. *Савина М.С.* Трансформация прецедентных текстов в романе Турусбека Мадылбая «Феникс»//Вестник КРСУ. Т. 12. № 5.
3. *Лосев Л.* Моя книга // Лосев Л. Стихотворения. – Знамя. – 1989. - № 11.
4. *Акунин Б.* Интервью // Русский Newsweek. – 2005. – № 4.
5. Перспективы криптовалют и технологии blockchain на финансовых рынках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://Fedor Ya. LEGOTIN; Ainura A. KOCHERBAEVA; Viktor E. SAVIN. Prospects for Crypto-Currency and Block-](http://Fedor.Ya.LEGOTIN; Ainura.A.KOCHERBAEVA; Viktor.E.SAVIN.Prospects.for.Crypto-Currency.and.Block-)

chain Technologies in Financial Markets. Vol. 39, (Number 19), Year 2018, Page 26.

6. *Соколов Е.Г.* Аналитика масскультура. – СПб.: С.-Петербургское философское общество, 2001.
7. *Белецкий А.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Введение в литературоведение: Хрестоматия/ Под. ред. П.А. Николаева, В.Е. Руднева, В.Е. Хализева и др. – М.: Высш. шк., 1997.
8. *Савина М.С.* Антитеза «высокого» и «низкого» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы: (Вечная невеста) // Вестник КРСУ. 2019. Том 19. № 10.
9. *Ахматов А.* Меч и перо (Обратная сторона луны): Повесть. – Б.: «Турар», 2011.
10. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
11. *Ахметова Г.Д.* Творческая стилистика (изучение живого литературного текста)// <http://zabvektor.com/wp-content/uploads/250319020333-ahmetova.pdf>

Контрольные вопросы и задания

1. На материале справочной и энциклопедической литературы подготовить тезисный конспект о содержании терминологического определения «non-fiction».
2. Исходя из собственного читательского опыта привести примеры прозы «non-fiction».
3. Прочитать роман А. Ахматова «Меч и перо», проанализировать его идею, композиционную и содержательную структуру.
4. Провести анализ соответствия романного хронотопа реальному времени и пространству 2010 г. в Кыргызстане.
5. Сопоставить факты биографии Ч. Айтматова и их интерпретацию в романе.

**ПОЭТИКА ТРИВИАЛЬНОСТИ
В НОВЕЙШЕЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
РЕАЛИЗАЦИЯ «ЦВЕТОЧНОЙ ТЕМАТИКИ» В РОМАНАХ
У. АНДАШЕВА «РАСТОПТАННЫЙ ЦВЕТНИК»
И К. ИМАНАЛИЕВА «ТЮЛЬПАНЫ ПУСТЫНИ»**

В современную эпоху возникло всеобщее ощущение единства цивилизации во множестве ее культур, ощущение это создается посредством присутствия единого информационного поля. Глобальный мир становится в этих условиях и результатом, и протейческим, т.е. порождающим элементом. Порождаемый культурный продукт соответствует запросам и чаяниям массового потребителя, силуэт которого довольно стандартизирован. Массовая культура, функционирующая как объединительный фактор, воздействует на все сферы жизни и деятельности людей различных этно-социальных общностей.

Кыргызстан не остается в стороне от глобальных мировых тенденций, и новое время демонстрирует, что продукты, порожденные массовой культурой, все в большей степени внедряются в сознание современников. Отечественная наука живет в сомнениях, стоит ли воспринимать всерьез порождения массовой культуры. Тем не менее, продукты и средства масскульта – массовая литература, кино, телевидение, периодика, Интернет и др., оказывают значительное влияние на современность. [1, 485].

В ситуации стандартизированного мышления эстетический и этический уровень продуктов массовой литературы подвергается скептической оценке с точки зрения его гуманистической ценности. Однако же нельзя отказаться от аналитической оценки продуктов массовой культуры, отвергая которую, мы отвергаем современность. Посредством инструментария литературоведческой науки представляется вполне возможным оценить современное состояние литературного процесса, в котором довольно большую нишу занимает массовая литература, представляющаяся как ценностный низ. С точки зрения восприятия произведения искусства, ценность которого заключена в его оригинальности, а значит, в неповторимости и отсутствии ориентированности на

читательский спрос, общественное мнение настроено на освобождение от диктата рыночных отношений в искусстве. Именно поэтому массовый читатель отвергает «идею произведения-товара (тем самым вырвав его из рук массовой коммуникации)... Но увы, ничего не поделаешь: рынок подчиняет себе все, интегрируя даже те явления, которые направлены непосредственно против него... текст вовлекается в работу некоего коллективного хозяйственного механизма» [2, 480].

Современная массовая литература в Кыргызстане многообразна и многоформатна. Это и женская проза (И. Лайлиева, Е. Алли и др.), и авантюрно-приключенческий роман (К. Акматов, А. Кубат и др.), детектив в его жанровых разновидностях (В. Кадыров, К. Акматов, А. Зеличенко и др.), различные жанры малой и крупной прозы с выраженными тенденциями масскульта, в некоторых случаях с иронической рефлексией над ним (Д. Ащеулов, Т. Мадылбай и др.). Литература, независимо от ее статуса, является зеркалом, вторичной картиной мира. В массовой литературе, так же, как и в высокой, конструируются модели мира, представления о времени, событиях, людях, осмысляются ценностные критерии. В ней освещаются те же темы, что и в «высокой» литературе: столкновение добра и зла, любви и ненависти, нищеты и изобилия, счастья и несчастья. Разница кроется в подходах решения этих проблем, в этом и заключается специфика языков массовой культуры и высокой культуры [2, 519].

Исследовательская мотивация может быть выражена словами М. Пруста: «На том особом пестром экране переживаний, который, пока я читал, развертывало мое сознание, – переживаний, вызывавшихся как самыми сокровенными моими чаяниями, так и чисто внешним восприятием горизонта, который был у меня перед глазами... самым заветным моим убеждением и желанием, тем, находящимся в вечном движении рычагом, который управляет всем остальным, была уверенность в богатстве мыслей, в красоте читаемой книги и стремление их постигнуть, какова бы ни была книга» («По направлению к Свану»).

Одним из наиболее демонстративных примеров массовой литературы новейшего литературного процесса Кыргызстана можно

было бы назвать роман Улана Андашева «Растоптанный цветник» [3]. Сюжет и образная структура этого романа в полной мере подтверждает тезис о том, что эстетика масскульта не приемлет непознанного. Все, что находит отражение в массовой литературе, должно быть ранее уже освоено и апробировано оригинальным искусством. В образцах массовой литературы, каковым и является рассматриваемый роман, предлагаются неоригинальные, усредненные вариации многократно сказанного. Одним из характерных признаков массовой литературы, явленных в романе, стала клишированность форм и средств художественного освоения реальности. Уже начиная с самого заглавия невозможно не осознать заданные клише художественного языка. Цветок, как образ, несущий в себе символику жизни, отмечен характеристиками молодости, свежести, красоты. Аллегория заглавия не оригинальна, более того, ее можно рассмотреть в духе эстетики романтизма, образные клише которого в выродившемся виде были усвоены городским фольклором. Достаточно сравнить заглавие со строками из городских романсов, в которых используется прием художественного параллелизма с образами цветов.

Сюжетно-композиционная структура романа логически незамысловата и в полной мере реализует установку на соответствие ожиданиям массового читателя. Поочередно перед читателем в хронологической последовательности предстают истории семей из разных уголков земли. В центре каждой истории стоит персонаж, на который семья возлагает особые надежды – единственный горячо любимый сын, которого любящие родители, желая ему только благополучного будущего, отправляют учиться в Европу, в университет Пантеон-Сорбонна. Существенное место в иерархии ценностных установок массовой литературы имеет неоспоримое стремление родителей героев построить финансовое и бытовое благополучие семьи, защитить свою частную собственность. Все эти ценности отличаются консервативностью и однозначностью традиции.

Причем в этой направленности массовая литература выполняет еще одну функцию, которую по ряду критериев можно назвать функцией самоузнавания. В текстах, предназначенных

для массового читателя, не только отражается реальность в ее приукрашенном, облагороженном и более успешном облике, но и создается образ стереотипного представления о человеке и его мире, в соответствии с массовыми представлениями. Среднестатистический читатель узнает в персонажах и обстоятельствах свою жизнь, себя, находит подтверждение ожидаемым представлениям.

Эпигонский, пассивно-отражательный характер массовой литературы, нацеленность на сглаживание противоречий действительности действует в двух направлениях. Первое направление – формирование у читателя позитивного взгляда на мир, и это можно расценить как положительную функцию массовой литературы. Другая направленность связана с издержками пассивного мировосприятия, при котором возникает упрощенное представление о реальности, незыблемости и изначальной и неоспоримой справедливости существующего миропорядка и пропагандируемых ценностей.

В этом отношении роман, как частица массовой литературы, служит действенным средством внедрения в общественное сознание общепринятых социокультурных ценностей, соответствующих вкусам, потребностям и ожиданиям массового потребителя. Однако не стоит не учитывать потенциальную возможность участия в этой встрече текста и читателя третьей силы, у которой может быть собственный интерес. Например, скрытая реклама в продуктах массовой литературы способна увеличить продажу товара, но может быть использована и как способ построения позитивного образа известного лица, компании, города и т.д. Так скрытая реклама переходит границу невинного и социально-идеологически неангажированного *product placement* – скрытой рекламы в детерминированную пропагандистскими интересами область *public relations*. В этом романе не наблюдается указанных приемов, что на данном этапе функционирования массовой литературы в Кыргызстане можно расценить как недостаточное продуманное в плане менеджмента использование ресурсов и возможностей текста.

Четверо молодых людей, приехавших в Париж из разных географических точек – США, Алжира, Вьетнама и небольшого французского городка, в своей жизненной истории повторяют друг друга как копии, становясь смысловыми близнецами. Им предстоит повзрослеть, испытать любовь, но по несчастливому стечению обстоятельств жизни их обрываются при столкновениях беснующейся на стадионе толпы. Здесь совершенно четко отразилась еще одна отличительная черта массовой литературы. В отличие от литературы «познания», она построена по принципу вторичности, в эпигонском ключе, со знаком минус в области новизны и оригинальности освоения действительности. Стилистая, сюжетно-композиционная, идейная организация романа воплотила стереотипные взгляды массового читателя. В нем утверждаются тривиальные истины о семейных ценностях, честности в дружбе, верности в любви, патриотизме и т.д.

В целом реализация развлекательной направленности массовой литературы приводит к ее тривиализации. Читатель получает возможность усвоения готовых и банальных истин, не раздражающих его комфортабельное пребывание в статусе потребителя. Литературный текст обретает качества, сходные с любым другим товаром широкого потребления – удобство, комфорт, создание ощущения высокого качества жизни. Отсюда и частое использование инокультурных реалий в текстах для массового читателя. С точки зрения массового читателя, знакомого с противоречиями жизни по собственному опыту, местом, где человек может обрести счастье, может служить другая страна, в которой все устроено по-другому. Не важно, что жители этой страны тоже не всегда довольны своим положением. Имеет значение сам переход в другие социальные и географические ориентиры. Прием «остранения», описанный в 20-х годах В. Шкловским, применяется авторами массовой литературы с целью сокрытия неточностей и нестыковок созданного мира. Именно таким приемом воспользовался автор романа, помещая своих разноплеменных героев в художественное пространство топики Парижа.

В «высокой» литературе конфликты не оставляют возможности фальшивого примирения, возводя остроту жизненной ситуации в ранг эвристического максимума. Литература познания, нового, оригинального освоения мира, называемая «высокой» нацелена на обострение и проблематизацию как тематической наполненности, выраженной в остроте конфликта, так и на оригинальность всего комплекса художественных приемов и средств, которыми пользуется автор текста. В отличие от литературы массовой, эвристическая литература сосредоточена на «довольно узком ценностном диапазоне проблем, связанных с гармонизацией, упорядочением, смысловым предопределением «конечных ценностей», принципов действия – этических, экзистенциальных...разрабатываемых максимально рационально...Массовая литература не обращается к этому уровню регуляции, ее занимает содержательное многообразие ролевых, ситуативных, нормативных конфликтов, коллизий социальной и ролевой идентификации» [4, 100].

Финал романа стоит за рамками построения сюжетной линии жизни четырех молодых людей. Жизненная коллизия решается как нахождение способа преодолеть судьбу. Идея романа получает свое кульминационное звучание в эпилоге, который подводит итог всему роману. Житейская мудрость помогает родителям пережить боль невозможной утраты, в каждой семье появляется мальчик, которого нарекают именем потерянного сына. Читатель убеждается, что все становится на свои рельсы, жизнь продолжается. Еще одна тенденция массовой литературы получила в этом романе свое отражение: конфликт получил справедливое разрешение. Противоречия объяснены целым рядом банальных истин, осуждением и выведением на чистую воду отрицательного персонажа, – главы полиции, отца одного из юных друзей, который и стал виновником несчастья. Его самоубийство расценивается как справедливое наказание. Развязка сюжета лаконично приводит к краткому описанию судеб персонажей. В целом вырисовывается картина *happy end*. В сознании массового читателя создается система позитивных установок, о которой довольно точно высказался Е. Соколов: «Можно ... об-

винять масскульт, но вряд ли кто усомнится, что ширпотреб и с морально-нравственной стороны безупречен, и политически корректен, и социально благонадежен... проявляет ориентиры, дает «грамотные» указания на каждый день... и в итоге облагораживает [5, 49]».

Другим примером развертывания «цветочной тематики» в идейно-содержательной структуре романа может быть назван роман Каныбека Иманалиева «Тюльпаны пустыни» (2003). Идея, заключенная в заглавии романа, реализована автором в образах двух главных героев – Гульбагым (Гульчахра) и Калтегина. Оба они, по замыслу автора, и есть тюльпаны, которым было суждено зацвести в пустыне. В кратком изложении сюжет может быть выражен в нескольких тезисах. Кыргызская девушка Гульбагым, отданная замуж за арабского шейха, едет в караване своего мужа в Мекку. К каравану присоединяются паломники, в т.ч. и Калтегин, выходец из предгорий Ала-Тоо. Джигит Калтегин влюбляется в Гульбагым. Причем любовную тоску юного джигита и его возлюбленной автор выражает в традиционной для фольклора манере – в их сердцах звучит песня, в которой фигурируют устойчивые фольклорные мотивы и образы, в частности: «Навстречу спешит мне любимый, ликуя, Тюльпаном прекрасным для него зацвету я...». Набравшись смелости и отчаяния, Калтегин, презрев обычай, выкрадывает жену шейха во время обряда обхождения Каабы. Беглецов настигает месть шейха, по приказу которого неверная жена и ее похититель убиты. В живых остался их ребенок, которого взял слуга-индус. На место гибели влюбленных была высыпана горсть земли с предгорий Ала-Тоо, и вскоре на могильных холмах по весне зацвели тюльпаны.

Как показал анализ сюжета, роман являет собой смесь сентиментального патриотизма, вперемешку с лирическими излияниями о красоте родной земли и страданиях джигита. В романе К. Иманалиева в довольно упрощенной форме трактуются сложные человеческие отношения. Одновременно вызывает неоднозначную оценку политкорректность идей и целостность сюжетных ходов. С точки зрения трактовки религиозных норм также

возникают вопросы. Как видно, автор не задавался идеей вникнуть в суть описываемых событий, для него была важна сама ситуация, форма. Возникает логическая последовательность ценностных категорий героев, которую можно было бы метафорически охарактеризовать лермонтовскими строками: «Смешались в кучу люди, кони». Рассмотренный роман – маркер духовной цельности автора и его предполагаемого читателя. Возникший перечень вопросов о дальнейшем развитии литературы и мировоззрения читателя можно выразить риторическим восклицанием «Камо грядеши?». Ответа нет. Есть только время, которое, будем надеяться, расставит все по своим местам.

Как показывают аналитические наблюдения, в процессе все большей коммерциализации литературного продукта, со временем в литературном процессе все более активно проявляются недавно только наметившиеся тенденции. «Повторение, стыдящееся самого себя, – такова массовая культура в ее выродившейся форме: повторяют содержание, идеологические схемы, способы затушевывания противоречий; зато беспрестанно варьируют внешние формы, ни на минуту не прекращается выпуск новых книг..., смысл же при этом никак не меняется» [2, 495]. Предпочтения общества потребления в информационную эпоху будут продуцировать ситуацию, при которой все больше массовая литература будет выходить не только в печатном виде, но и в формате электронного текста. Необходимо отметить, что изучение функционирования искусства словесности в виртуальном формате требует особого подхода.

В целом можно сделать вывод, что массовая литература, являясь эпигоном литературы эвристической, направленной на познание человеческого духа, на сегодняшний день занимает свое место в общем культурном контексте современного общества. Массовая литература вырабатывает собственные, присущие ей принципы, один из основных – производство продукции согласно запросам потребителя, т.е. читателя. В современной культуре создается ситуация, по выражению Д. Сибрука, «глобального супермаркета» [6, 9], где преобладает коллективное со-

знание, в котором понятия разных ценностных категорий сливаются в единый информационный «шум».

Потребители печатной продукции и издатели, как посредники между потребителем и автором, будут программировать авторскую позицию все в большей степени, влияя тем самым на качество и тематическую заданность текста. Автор в современном состоянии литературы, нацеленной на коммерческий успех, уходит от амплуа «пророка» (Пушкин), «учителя» (Толстой), все более обретая облик «создателя литературного продукта». И чем более успешный, популярный, а значит и коммерчески успешный продукт создает автор, тем более он попадает в прокрустово ложе аксиом свободных экономических отношений, от которых не уйти искусству, а именно – «спрос рождает предложение». Успешный и востребованный автор становится персонажем информационного пространства в облике «светского льва, свадебного генерала разных премиальных церемоний» [7, 221], таким образом вливаясь в общий шум «глобального супермаркета». Пожалуй, единственный голос в защиту творческой свободы писателя и человека от диктата экономической выгоды принадлежит Ч. Айтматову, гражданская инвектива которого отчетливо прозвучала в его последнем романе «Когда падают горы» [8, 62-66]. Остается выразить мнение, что единственным адекватным шагом в осмыслении современных реалий и факторов литературного процесса может быть глубокое и адекватное изучение механизмов взаимодействия всех субъектов, участвующих его формировании.

Литература

1. *Хаксли О.* Искусство и банальность// Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
3. *Андашев У.* Растоптанный цветник: Роман. – Б.: «Турар», 2011.

4. *Гудков Л.* Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны // Новое литературное обозрение. - № 22. – 1996.
5. *Соколов Е.* Аналитика масскульты. – СПб, 2001.
6. *Сибрук Д. Nobrow.* Культура маркетинга. Маркетинг культуры. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
7. *Щербинина Ю.В.* Время библиоскопов. Современность в зеркале книжной культуры. – М.: Форум: Неолит, 2016.
8. *Савина М.С.* Антитеза «высокого» и «низкого» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы: (Вечная невеста)»// Вестник КРСУ. – 2019. – Т. 19. - № 10. – С. 62-66.

Контрольные вопросы и задания

1. На материале лекций, справочной и учебно-научной литературы подготовить обзор содержания дефиниции «массовая литература»
2. Из собственного читательского и исследовательского опыта привести примеры продуктов массовой культуры в литературе, кино и др. видах искусства.
3. Прочитать романы «Растоптанный цветник» У. Андашева и «Тюльпаны пустыни» К. Иманалиева.
4. Провести целостный анализ художественных средств и приемов, а также комплекса аксиологических установок текстов.
5. Осмыслить значение текстов массовой литературы в современной культуре. Охарактеризовать авторские амплуа писателей.

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА: ОПЫТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ И ЛИЧНОСТНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В РОМАНАХ И. ЛАЙЛИЕВОЙ, Е. АЛЛИ, Б. БУКАШЕВОЙ

Явления, возникшие на рубеже XXI века, оказывают значительное влияние на общественное сознание и социокультурные нормы. Изменилось отношение к сферам деятельности по ген-

дерному принципу. В обществе под влиянием эволюционных процессов происходит переоценка приоритетов, и этот процесс продиктован актуальными вызовами современности. Научно-технический прогресс, повлекший за собой информационный взрыв, обострил и интенсифицировал перенастройку массового сознания. В Кыргызстане складывается социокультурная ситуация общества массовой культуры, со всеми его атрибутами производства, воспроизводства и потребления массовой литературы. Литература, как одна из форм общественной мысли, трансформируется, обретая новые черты в своем облике.

Современный литературный процесс в отличается разнообразием жанров и литературных форм. Жанровые, проблемно-тематические, стилистические трансформации современной литературы Кыргызстана связаны с женским литературным творчеством, детерминирующим фактором гендерной проблематики. Женская проза может рассматриваться как феномен массовой литературы, «узаконивающий» непризнанный объектом искусства и маргинализируемый женский опыт через практику самоидентификации. Активные процессы миграции провоцируют проблематику саморефлексии и самоидентификации как психосоциальной основы функционирования массовой литературы. Так осуществляется влияние действительности на искусство. Оно, в свою очередь, активно изменяет художественные принципы, приемы и обретает новый облик, под воздействием изменения общественного сознания. Именно эту закономерность выделяют авторитетные литературоведы: «Категории поэтики заведомо подвижны. Даже тогда, когда в длительной исторической перспективе они сохраняют свою актуальность, от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик и смысл, вступают в новые связи и отношения, всякий раз складываются в особые и отличные друг от друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен в конечном счете литературным самосознанием эпохи» [1, 3]

Можно уверенно констатировать, что за первое десятилетие XXI века существенно расширился круг писателей, для которых русский язык стал языком творчества. Такая ситуация набора

литературной «массы» может рассматриваться как культурно-лингвистический парадокс массовой литературы. Производится тот литературно-эстетический контент, который востребован. Следует логический вывод, что для большинства читателей современного Кыргызстана, вне зависимости от этнической самоидентификации, русский язык является средством интеллектуально-эстетической деятельности.

И в этом свете возникновение женской прозы как особого явления в кыргызском литературном процессе четко и безапелляционно констатирует факт достижения в общественном сознании определенной планки, выравнивающей значимость интеллектуального труда представителей разных гендерных полюсов. Разумеется, не стоит забывать, что примеры женского литературного творчества у кыргызов можно найти еще до возникновения национальной письменности. Известно, что еще в XIX веке прославленная Курманжан-Датка (1811-1907), Алайская царица, писала стихи на фарси. Это пример элитарного литературного творчества, предназначенного крайне узкому кругу адресатов. В кыргызской литературе XX века можно привести ряд примеров женского поэтического творчества. Это поэзия Тенти Адышевой, Нуркамал Джетикашкаевой, Майрамкан Абылкасымовой, Сатин Абдукаримовой, Мариям Буларкиевой, Алымкан Дегенбаевой и др. Оговоримся, что эти авторы создавали свои произведения на кыргызском языке.

Антропоцентрическая направленность современных филологических исследований актуализировала проблему автора литературно-художественного текста. Методология филологического исследования обусловила постановку проблемы автора в ее динамически центрированной парадигме. Наряду с категорией «автора» на передний план выходят более узкие понятия, имеющие с ним неразрывную семантическую связь, – «образ автора», «авторское сознание», «языковая личность автора», обозначающие одну из форм присутствия автора в произведении. Конструирующая роль авторского сознания и авторской личности проявляется на всех стадиях создания литературного произведения, начиная с возникновения замысла и заканчивая

его реализацией: в выборе жанровой формы, объекта изображения, осмыслении этого объекта на уровне композиционно-сюжетной, образной и лексической структуры текста. Решение вопроса о «языковой личности автора» возможно при многоуровневом анализе произведения, выявляющем эту личность. Если же рассматривать категорию «личность» в общекультурном философском контексте, можно привести слова А.Ф. Лосева: «Личность есть такая единственность и неповторимость, которая является не только носителем сознания, мышления, чувствования<...>, но и вообще субъекта, который сам же себя соотносит с собою и сам же себя со всем окружающим».

Социально-культурные сдвиги в конце XX века повлияли и на изменение общественного сознания. Романное творчество И. Лайлиевой в полной мере может рассматриваться как показатель изменения роли женщин в обществе. В рамках литературного процесса в целом произошел переход авторских интенций женщин-литераторов от лирики к прозе. В литературном процессе Кыргызстана в начале XXI века становится совершенно очевидным фактом невозможное ранее утверждение, что женскому перу подвластна не только область эмоций, т.е. лирика, но мир прозы, рисующей полноценную «панораму жизни». Среди авторов женской прозы можно обозначить несколько имен.

Тезис о специфике массовой культуры, для которой характерна ситуация производства и потребления художественно-эстетической продукции, как и любого вида товара, подтверждается и опытом А. Баялиевой. Массовая культура, на почве которой возникает феномен женской прозы, породила коммерциализацию литературного продукта. Как пример такого рода можно рассматривать литературный проект Ева Алли (Азимхан Баялиева). Е. Алли является автором таких крупных прозаических текстов, как биографический роман «Белые облака» и авантюрно-приключенческий и любовный роман «Азиатская дикая орхидея». Интересна история возникновения литературного псевдонима. Под авторством Е. Алли вышел роман «Азиатская Дикая Орхидея». Тот факт, что за псевдонимом скрывается А. Баялиева, автор биографического романа «Белые облака», несложно

установить по совпадению элементов текста в книгах, изданных под именами Ева Алли и Азимхан Баялиева. С обретением псевдонима изменился подход к изданию, книга стала выглядеть ярко, броско, обложка привлекает внимание читателя. Добавились структурно-композиционные части в самом тексте романа, усиливающие его развлекательную направленность. О специфике современной прозы высказался Ч. Айтматов: «Работает новое поколение писателей, осваиваются новые форматы содержания, приближенные к современности, к мышлению и нравам сегодняшнего общества <...> Рыночная экономика влияет не только на содержание книг, но и на появление новых литературных форм, которые должны быть интересны современному читателю. Литература должна иметь «прокатность» в читательской среде». Таким образом, Ева Алли реализовала одну из основных установок современной массовой литературы – тенденцию к эскапизму (развлекательности) и тривиальности.

Другую грань новейшей женской прозы представляет Дария Кайбылдаева, в ее книге «Жизнь-любовь» (2010) представлены стихи и проза, которые можно было бы охарактеризовать как «литературный hand-made», поскольку являясь «домашним творчеством», эти тексты отличаются направленностью на личное близкое окружение автора. В книге Д. Кайбылдаевой читатель встретит фото семьи, детей, родителей, самого автора в окружении семьи, с параллельными стихотворными посвящениями и посланиями. Необходимо отметить, что демократизация книгоиздания, отсутствие цензуры открыло дорогу доморощенным текстам. В то же время у Д. Кайбылдаевой обнаруживается традиция, свойственная фольклорному жанру санжыра – сказание о семье, корнях, повествование о родственном древе.

Абсолютно противоположные свойства поэтики и содержания обнаруживает роман Бермет Букашевой «МирА», изданный в 2014 в США. Его идейно-тематическая и жанровая направленность может быть охарактеризована как политический роман-памфлет. В тексте присутствует смесь публицистики, рассматриваемой как следование историческому документализму с акцентом на фактографичность, и художественной литературы, как

области авторской свободы, с тяготением к беллетристике, т.е. писательскому вымыслу. Как образы исторической панорамы времени в тексте романа присутствуют первый Президент Кыргызской Республики А. Акаев, члены его политической команды, другие политические фигуры, в частности, посол США в КР. Для сохранения нацеленности на беллетристическое восприятие текста автор использует прием изменения буквы в фамилиях героев. В целом необходимо отметить, что романский хронотоп, исторические реалии и галерея образов-персонажей способствуют тому, что роман воспринимается читателем не только как беллетристика, fiction, но и как вполне определенный взгляд автора на достоверно воссозданные события, как выражение его авторской позиции, основной пафос которой носит характер гражданской инвективы. Автор задается вопросом об исторической миссии политических фигур и гражданской ответственности власть предержащих перед народом. Стоит отметить, что содержание и идейная направленность романа Б. Букашевой «МирА» не вписывается в жанровые рамки собственно женской прозы, и это одна из тенденций женской прозы в Кыргызстане – не ограничиваясь рамками собственно частной жизни, воссоздавать картину социальной жизни, что требует от автора публицистичности.

Творчество И. Лайлиевой также необходимо рассматривать как своеобразную модификацию стилистического течения «женская проза». «Уик-энд в Чикаго» (2003), «Звезда ночного эфира» (2005), «Полет бабочки» (2007), «Мигранты, или Everything is possible» (2010) - каждый из романов этого автора обладает неповторимой идейно-тематической направленностью, реализованной в сюжетно-композиционной организации и образной системе. Но все романы И. Лайлиевой объединяются единой авторской устремленностью к осмыслению судеб своих героинь-современниц. Первый ее роман «Уик-энд в Чикаго» формально по сюжету соответствует жанру «love story». Главная героиня Динара, приехав в один из университетов США на научную стажировку, встречается с коллегами, заводит новые знакомства, познает уклад американской жизни. Особую привязанность и

благодарность ученая визитерша испытывает к своему «куратору» Джиму, который становится ее «американской мечтой». Роман «Уик-энд в Чикаго» по сюжету – любовная история, но его проблематика выходит за рамки этого жанра. Автор поднимает вопрос о самоидентификации представительницы кыргызского народа. Гендерная проблематика ярко и настойчиво пробивается сквозь внешний занимательный сюжет. Один из курсов, которые выбрала Динара, называется «Введение women's st.», а другой – «Философия феминизма». В книжном магазине героиня проявляет интерес к книгам по «women's st.», и приобретает «прекрасно изданные, хорошо оформленные, настоящие произведения искусства», которые «приятно... держать в руках». Это книга Бетти Фридан «Мистика женственности», «Философия феминизма» и «Новая женщина и старый мужчина». Героиня задумывается о социальной роли женщины. Второй, скрытый план повествования, читающийся в авторской мотивировке – проблемы гендерного равенства в современном обществе.

Динара пытается понять, в чем разница между американками и нашими соотечественницами: «Американки делают то, что хотят и плевать им, что об этом думают окружающие» [1, 47]. Американки выступают в романе как образец независимости и самостоятельности. Характер кыргызской женщины воссоздан автором правдиво, без ложного украшательства. Интеллигентная и деликатная героиня в силу своих душевных качеств отказывается от своей «американской мечты». Динара, испытывая чувство неловкости, признается себе в своей безынициативности, покорности обстоятельствам. Путь к преодолению слабости лежит через осознание собственной индивидуальности. Героиня, размышляя о ментальности американцев и кыргызов, приходит к мысли, что «...у них здесь все по-другому...Они совсем другие» [1, 18]. Методы филологии не позволяют провести прямую параллель между языковой личностью и национальным характером, но глубинная аналогия между ними существует. Она состоит в том, что носителем национального начала выступает относительно устойчивая во времени, инвариантная часть в структуре личности, которая является продуктом длительного историче-

ского развития. Национальная картина мира в языковой структуре текста практически не проявляется. Наиболее четко ментальность героини проявляется в ее размышлениях над исторической судьбой родины, условия жизни в которой постоянно сравниваются с заокеанскими. Героиня задается вопросами: почему она родилась кыргызкой, почему кыргызские мужчины так ленивы и нелюбопытны, почему кыргызские женщины так зависимы и бесправны.

В художественном тексте романа «Уик-энд в Чикаго» автор выступает в роли субъекта, участвующего в коммуникации. И все, что входит в художественный мир произведения, приобретает значимость в системе координат автора, языковая личность которого с присущими ей модальностями становится центром всей системы координат художественного текста. И. Лайлиева конструирует сложную иерархическую систему проективных координат, которые реализуются через элементы, названные Б. Расселом «эгоцентрическими словами» и определенные им, как «те слова, значение которых изменяется с переменной говорящего и его положения во времени и пространстве. Четырьмя основными словами этого рода являются *я, это, здесь и теперь*».

Главная героиня Динара становится средоточием авторской точки зрения. Сознательно написанный в духе современных любовных историй, правда, с несчастливым, но обнадеживающим финалом, роман построен на диалогах героини, ее беседах с американцами и соотечественниками, с людьми, курирующими научную командировку в США и преподавателями, ведущими спецкурсы. Прямая и несобственно-прямая речь героини характеризует ее образовательный и культурный уровень. Поступки Динары проявляют нравственно-психологические нормы поведения современной кыргызской интеллигентки, профессионально состоявшейся на родине.

Перед адресатом возникает образ романтически настроенной героини, живущей в мире собственных иллюзий. Она сознательно создает этот придуманный мир для того, чтобы как-то защитить свои романтические представления от разочарований. Для ее творческой, легко ранимой личности этот самообман ста-

новится насущной потребностью. «Бунтарский дух свободных дочерей Америки» – предмет ее научных изысканий по американской литературе, по истории и философии феминизма. В ходе разворачивания сюжетной линии Динара становится одной из жертв американизации и глобализации современного общественного сознания, но ее спасение кроется в том, что она не изменяет своим нравственным принципам, и в этом проявляются ее человеческие качества.

Текст романа изобилует диалогами, которые в прозаическом тексте оживляют повествование, приближая прозаический текст к другому литературному роду – драме. Смысл этого приема заключается в том, что содержание передается не в виде размышлений автора и героев, или описания, а посредством восприятия реципиентом информации, содержащейся в прямой речи героев. Снимается ощущение того, что текст «сделан», возникает чувство реальности, невыдуманности сюжета. Читатель, попадая в художественную иллюзию, становится свидетелем описанной мизансцены.

Другой роман И. Лайлиевой «Звезда ночного эфира» [3] раскрывает совершенно иной психологический тип женщины. Читатели, а это, скорее, всего, читательницы, могут воспринять этот роман как психологическое руководство к действию. Главная героиня уверенно идет к своему счастью «через тернии – к звездам». В этом романе писательница предлагает обществу новые темы, новые образцы поведения, отстаивает право женщины на самостоятельный выбор, на самостоятельную судьбу. И. Лайлиева в своих романах рассказывает о неизбежной взаимозависимости мужчин и женщин. Авторское сознание и авторская языковая личность в этих романах проступает в конструировании сюжета и композиции, в идейно-тематической направленности, раскрывающейся в судьбах героинь, рассуждений повествователя о мотивировках их поведения в конкретных жизненных ситуациях в форме несобственно-прямой речи.

Широко используя диалогическую речь, автор практически не индивидуализирует ее. Поэтому все, о чем бы не думала ее героиня, о чем бы не рассуждала, помещено в сферу языковой

личности автора. В романе «Звезда ночного эфира» изображена судьба кыргызской женщины на сломе общественно-политических эпох. Писательница наделяет свою героиню Айсулу рефлексирующим сознанием, в котором на когнитивном уровне проявляется специфика языковой личности автора.

Героини романа «Звезда ночного эфира» [3] и «Уик-энд в Чикаго» [1] живут и действуют в обществе, где стать счастливым практически невозможно, где законом существования, карьерного роста становится принцип: «Продай себя подороже...». Вживаясь в «маску» своих героинь, становясь их alter ego, автор пытается спасти их от нравственного падения: «При этом она была достаточно умна для того, чтобы понимать, что живет в стране, где одаренность и профессионализм мало что значат, если у тебя нет влиятельного покровителя. И она готова была играть по заданным правилам. Единственное, против чего восставала ее душа – это продавать себя против собственного желания. До такой степени морального падения она еще не дошла...». По страницам романа разбросаны авторские рассуждения о тяжелой судьбе кыргызских женщин и их нечеловеческой выносливости, о политической нестабильности в стране: «Чем это объясняется, менталитетом ли народа, когда умный человек окружает себя глупыми людьми, чтобы ярче блистать на их фоне, или тем, что за пост предложены какие-то авансы, или еще чем-то – кто знает» [3, 104]. Рассудочность персонажей максимально отстраняет автора от необходимости оценивать их поступки. В рассуждениях-самохарактеристиках героинь просматриваются их духовные, нравственные ориентиры, их интеллектуальный и культурный уровень.

Романы И. Лайлиевой повествуют о жизни современных кыргызских женщин, открывают их внутренний мир, предлагают новые нормы поведения, свободные от устаревших стереотипов. В конечном итоге в сознании реципиента, вступающего в диалог с языковой личностью повествователя, складывается образ автора, размышляющего о вопросе самореализации кыргызских женщин, неустанно ищущего решение самых сложных жизненных коллизий в условиях современного мира.

Проза И. Лайлиевой привлекает внимание своей устремленностью к осмыслению судьбы кыргызской женщины, и предлагает обществу новые форматы женских персонажей, актуальные, действующие с настоящим время сценарии женской судьбы. Романы поднимают различные темы, представляют различные сюжеты, каждый раз обнаруживая индивидуальную языковую личность автора. Ч. Айтматов в одном из своих интервью дал «индულгенцию» авторам нового поколения и высказался о том, что автор новой формации, находящийся в поиске «прокатности» в читательской среде, имеет право следовать запросам и ожиданиям читателей. Особое внимание классика кыргызской литературы вызвала ситуация, когда автор постоянно испытывает не только «муки творчества», связанные собственно с вопросами тематического наполнения и стиля, но и в тягость диктата рыночной экономики, оказывающей свое деформационное воздействие на литературный процесс [11].

В целом можно отметить, что социальная тематика, определяющая нравственно-психологический облик персонажей И. Лайлиевой, достигла своей предельной выраженности в ее последнем романе «Апрель» [6]. Гражданский голос автора звучал с новой силой. Тип главной героини воплотил в себе образ женщины-мстительницы. Автор дает своим героиням возможность организовать тайное сообщество умных, сильных и красивых женщин, обманутых судьбой в лице мужчин-предателей. Каждая из героинь главной целью своей жизни ставит достижение гражданской справедливости, причем идут они к этой цели не всегда законными путями.

Несмотря на то, что в романе «Мигранты, или Everything is possible» автор предусмотрительно предупреждает потенциального читателя: «Все события и персонажи произведения являются вымышленными, любые совпадения – чистая случайность», в типизированных образах персонажей просматриваются наши современники. Во многом этому способствует хронотоп. События происходят здесь и сейчас – в Кыргызстане, или, как это происходит в романах «Уик-энд в Чикаго» и «Мигранты, или Everything is possible» [5], в Америке и России наших дней.

В творчестве И. Лайлиевой идет сложный процесс взаимодействия национальной картины мира, закрепленной в авторском сознании, и русской языковой картины мира, поскольку русский язык служит материалом воплощения авторских интенций. Существующие в филологии методологические подходы позволяют предложить такое определение: «Литературное произведение – это созданная этнически маркированной языковой личностью художественная картина мира, моделирующая национальный тип культуры в индивидуально-авторской форме». И. Лайлиева, транслируя концепты кыргызской национальной культуры в мир русской культуры, выполняет цивилизационно значимую культуртрегерскую миссию.

Расширение горизонтов общественного сознания и, соответственно, расширение самосознания субъектов интеллектуально-эстетической деятельности приводит к освоению женщинами эпического литературного рода. Появляются новые имена, становится более разнообразным жанровый и тематический диапазон прозаических текстов. Вряд ли можно было в 90-е годы XX века, как и в более ранний период, назад назвать женские имена в ряду русскоязычных авторов нашей стране. Увеличение женского словесного массива в современном литературном процессе Кыргызстана свидетельствует о том, что складывается стилистическое течение «женская проза», обладающее характерными и свойственными ему чертами.

Литература

1. *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. - М.: Наследие, 1994.
2. *Лайлиева И.* Уик-энд в Чикаго: Роман. – Бишкек, 2003.
3. *Рассел Б.* Человеческое познание. – Киев, 1997. – С. 97.
4. *Лайлиева И.* Звезда ночного эфира: Роман. - Бишкек, 2005.
5. *Лайлиева И.* «Мигранты, или Everything is possible»: Роман. – Бишкек, 2010.
6. *Лайлиева И.* Апрель. – Б., 2104.

7. *Баялиева А.* Белые облака.
8. *Ева Алли.* Азиатская дикая орхидея.
9. *Букашева Б.* МирА. – 2014.
10. *Кайбылдаева Д.* Жизнь-Любовь. – Б, 2010.
11. *Айтматов Ч.* Диалог с мэтром: Ответы на вопросы читателей // Московский комсомолец – Кыргызстан. – 2007. – 22-29 августа. – С. 8.

Контрольные вопросы и задания

1. На материале лекции, справочной и учебно-научной литературы в письменной форме сформулировать содержание терминологического определения «женская проза».
2. Из собственного читательского и исследовательского опыта привести примеры «женской прозы», оценить художественные достоинства названных произведений.
3. Выделить характерные художественные приемы стилистического течения «женская проза».
4. Прочитать один из романов И. Лайлиевой и Е. Алли.
5. Провести аналитические наблюдения над темой, идеей, композицией, галереей образов-персонажей, авторской концепцией и публицистическими элементами художественного текста.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ ТУРУСБЕКА МАДЫЛБАЯ «ФЕНИКС»

Одним из самых неожиданных и «неформатных» авторов русскоязычной прозы XXI века, пожалуй, можно было бы назвать Турусбека Мадылбая. Этому способствует тот факт, что автор живет в контексте литературного процесса в незаданном общепринятыми тенденциями актуальной литературы писательском амплуа. Биографическая и публичная фигура Турусбека Мадылбая в литературном профессиональном сообществе появляется крайне редко. Несмотря на признание его как одного из лучших русскоязычных авторов русского зарубежья в 2006 г., когда он получил «Русскую

премию» в номинации «Крупная проза», этот писатель ведет довольно уединенный образ жизни в кыргызской глубинке, не появляясь в роли «свадебного генерала» в литературном сообществе.

Сюжетно-композиционной основой и идейной доминантой романа Т. Мадылбая «Феникс» [1] стала интерпретация исторических событий, происходивших в городке Музтере. Хронотоп романа, таким образом, получает свои художественно выраженные и точные координаты, так называемые «где» и «когда». Топика на протяжении всего сюжетного повествования остается неизменной – городок Музтер. Художественное время обретает свойство бесконечности. Городок Музтер становится ареной, на которой разворачиваются исторические и псевдоисторические события на протяжении исторически обозримого времени, которое хронологически можно обозначить 100-летним периодом XX века от его начала до конца. Если исторические факты влетают в сюжетную линию с некоторыми изменениями, преломляясь через призму авторского сознания, то условно говоря, «псевдоисторические события» в романе разнообразны и многолики.

В основном сюжете романа Т. Мадылбая «Феникс» прослеживаются элементы, источники которых можно проследить в литературных и фольклорных текстах различных эпох и культур. Это легенды, притчи, сказания, фрагменты религиозных текстов, цитирование литературных текстов. Сюжетно-композиционная и образная структура романа сложна, многомерна и интертекстуальна, что соответствует эстетическим установкам постмодернизма. Один из постулатов постмодернистской эстетики, заведомо отказывающейся от первичности созданного, сформулирован Р. Бартом: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту <...> текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [2]. Все процессы в интертекстуального восприятия соизмеряются и определяются фигурой человека, его положение в интертексте меняется в каждый момент времени и – в свою очередь – влияет на характер процессов [3]. Целевая установка адресата-читателя реализуется в способе прочтения нарратива текста, детерминируя интертекстуальность, заданную автором. Сходство современного текста с предшествующим

щим текстом просматривается на уровне развития действия, персонажей, имен, образов, деталей, фразовых единств, словосочетаний, дословного цитирования, модификации цитаты. Автор намерено использует прецедентный текст, создавая литературную игру, в условиях которой фоновые знания читателя вступают в интеллектуальную работу, создавая линию взаимного полилога: «культура – автор – адресат», причем каждая из этих категорий находится во взаимной корреляции. Каждый текст опирается на предшествующие и последующие ему тексты, созданные авторами, имеющими свое миропонимание, свою картину или образ мира, «... и в этой своей ипостаси текст несет смысл прошлых и последующих культур, он всегда на грани, он всегда диалогичен, так как всегда направлен к другому...» [5].

Автор нагружает текст различными интертекстуальными отсылками. В частности, биография В.И. Ленина послужила претекстом, который дал автору возможность использовать текст хрестоматийной биографии вождя пролетариата в виде приема прямой цитацией без купюр и кавычек с заменой имен персонажей. Роман Габриеля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» также возможно рассматривать как претекст романа Т. Маддлбэя, поскольку сюжетное решение, прием ретардации, проблема решения романного хронотопа в единстве и неразрывности времен прошлое-настоящее.

Самый общий план сюжетного содержания романа – несколько последних дней жизни главного героя – Орозкула. В его сознании вспыхивают картины минувшего – событий его жизни и истории далеких веков. Так автор осуществляет прием ретардации – замедления развертывания основной фабульной линии.

Вставные элементы, как связанные с основным сюжетом, так и не связанные, объединены двумя формальными признаками: присутствием в сознании Орозкула и местом действия – городом Музтером. Возникает единая картина исторического развития Музтера с незапамятных времен. Кульминационная развязка сюжета – прозрение Орозкула, его самоочищение, духовное возрождение, обращение к Богу и подвиг самопожертвования отодвигается на финал. Заглавие романа – аллюзия, отсылка

к мифу, которая раскрывается на последних страницах, где автор включает в свой текст миф о птице Феникс, проводя художественную параллель со сценой героического акта самосожжения Орозкула, спасающего жизнь ребенка.

Зачин, реализовавшейся в финале романа сценой самосожжения, просматривается как сквозной мотив в народной интерпретации легенды, имеющей религиозное происхождение. В этой притче повествуется о противоборстве пророка Ибрагима (Авраама) и царя Намурута (Немврода): «Правитель приказал развести огромный костер и сжечь на нем пророка Ибраима, но по изволению Аллаха огонь не причинил ему вреда и потух» [1, 24]. Орозкула в народе называют «Намурут», наделяя его сверхспособностями и связью со злыми силами. Логическое завершение духовного самоочищения Намурута-Орозкула и искупление им своего греха передано в заключительном эпизоде, сводящем воедино все сюжетные линии романа.

Богоборческие убеждения Орозкула сформировались еще в детстве, независимо от его воли. Жизненные коллизии и вынесенный из них опыт стали теми факторами, которые оказали решающее влияние на отношение Орозкула к религии. Для того, чтобы показать неуклонность созревания антирелигиозного чувства героя, автор создает сюжетные ответвления о судьбах его братьев, потеря которых стала первой болезненной причиной отказа от религии.

Мотив братской верности и продолжения праведного революционного дела старшего брата просматривается в воспоминаниях о казни старшего брата Орозкула. Вся сцена получения известия об аресте старшего брата в ее развитии является интертекстуальной отсылкой к воспоминаниям А.И. Ульяновой о детских и школьных годах В.И. Ленина [4]. Т. Мадьлбай по-новому с художественной целью интерпретирует прецедентный текст биографии вождя мирового пролетариата.

Текст, понимаемый как произведение, «живет контекстами...», все его содержание только в нем, и все его содержание – вне его, только на его границах, в его небытии как текста» [6]. Возможность двойного декодирования – как самостоятельного

текста, и как текста вторичного – создает дополнительную возможность его прочтения. Таким образом, смысловой и эстетический контекст этого эпизода обретает двойное звучание. «Свойство интертекстуальности – это введение нового способа чтения, который взрывает линейность текста. Каждая интертекстуальная отсылка – это место для альтернативы: либо продолжить чтение, видя в ней лишь фрагмент, не отличающийся от других и являющийся интегральной частью синтагматики текста – или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своего рода интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как "смещённый" парадигматический элемент, восходящий к забытой синтагматике. Мы предлагаем говорить об интертекстуальности только тогда, когда в тексте можно обнаружить элементы, структурированные до него...» [7].

В романе Турусбека Мадылбая известие о гибели брата настаивает Орозкула Сатылганова, ученика старшего класса русско-туземной школы во время урока. Хронотоп обладает исторической достоверностью, четко связанной с событиями жизни главного героя. Но линейность текста взрывается, как только в сознании адресата возникает параллель с «забытой» синтагматикой воспоминаний сестры В.И. Ленина о его школьных годах: «В 1887 году, когда Володя был в последнем классе, нашу семью постигло другое тяжёлое несчастье: за участие в покушении на царя Александра III был арестован Александр Ильич в Петербурге.

Владимиру Ильичу пришлось тогда первому услышать это тяжёлое известие и подготовить к нему мать» [4].

В современном тексте «близкая знакомая Кашкараева, которая преподавала <...> литературу» вызвав Орозкула в учительскую, спрашивает о здоровье мамы: «Как у нее с сердцем?», - сообщает о том, что старший брат Орозкула, который учился в Пишпеке, был обвинен и арестован и за попытку покушения на жизнь генерал-губернатора. «Это было страшное горе для всей семьи» [1, 30].

По воспоминаниям Александры Ульяновой: «учительнице Кашкадамовой, сообщила наша родственница и попросила её подготовить мать».

Фигурирует в современном тексте и такая деталь, как письмо:

« - Вот письмо, – наконец Кашкараева дала ему (Орозкулу – М.С.) в руки письмо, где оповещалось, что его брат повешен. Крепко сдвинулись брови Орозкула, и он долго молчал над письмом» [1, 30].

В тексте-предшественнике текстуально прослеживается: «Получив письмо, – рассказывает Кашкадамова, – я послала в гимназию за Володей и дала ему прочесть письмо. Крепко сдвинулись его брови, и долго он сосредоточенно молчал над письмом».

Образы стремительно повзрослевших Орозкула и Володи Ульянова переданы с помощью идентичных характеристик.

А.И. Ульянова: «Передо мной был уже не прежний весёлый мальчик, а взрослый человек. <...>Володя переживал несчастье с большой твёрдостью, продолжал внимательно заниматься, но стал серьёзнее и молчаливее».

Т. Мадылбай: «С тех пор он уже не был прежним веселым мальчиком, а вполне взрослым человеком.<...> Орозкул стал серьёзнее, молчаливее, но продолжал настойчиво заниматься» [1, 30].

Дальнейшие интертекстуальные элементы просматриваются в именах героев, художественных деталях и речи героев.

А.И. Ульянова: «Начальству Симбирской гимназии был объявлен выговор за то, что оно выпустило с лучшей аттестацией и золотой медалью такого „ужасного преступника". Думали, что нельзя будет дать золотой медали и его брату, Владимиру Ильичу, но успехи последнего за все восемь лет гимназического учения были настолько выдающимися, ответы его на выпускном экзамене настолько блестящими, что нельзя было лишить его, как и сестру, его Ольгу, золотой медали».

В романе «Феникс» реакция школьной администрации сходна, перекочевала в новый текст и такая деталь, как золотая медаль. Синтагматика забытого текста всплывает в имени старшего брата главного героя – Александр, прочитывается в тюркской транскрипции как Искандер.

«В школе стали на него (Орозкула – М.С.) поглядывать с подозрением. Учителя побаивались ставить ему хорошие отметки, потому, что им и так попало за то, что они выпустили его брата Искандера с золотой медалью. Вчерашние друзья сторо-

нились Орозкула, и даже любимые его учителя испуганно отводили глаза от него, когда тот с недоумением смотрел на них, удивляясь тому, как они быстро изменились» [1, 30].

Идеологическая окраска воспоминаний сестры В.И. Ленина, свойственная для рассказа о вожде русской революции, отходит в романе Мадылбая на второй план. Современного автора интересует больше личностная эволюция героя, его психологический облик. Прагматический отказ Ульянова-Ленина от индивидуального террора для достижения целей свержения монархии, в наши дни теряет актуальность. Современного читателя, живущего в постиндустриальном глобальном мире, беспокоит дилемма не идеологическая, а гуманистическая – «Как остаться человеком в этом мире?», которую и решает в своем романе Т. Мадылбай.

Резюмирующие высказывания героев практически дословно идентичны. «Он (Орозкул) часто задумывался над тем, правильный ли путь борьбы выбрал старший его брат, и говорил про себя: „Нет, не так надо было делать. Ничего, я сделаю по-другому“» [1, 30]. «Он (В.И. Ленин) часто задумывался над тем, правильный ли путь борьбы избрал старший брат, и говорил: „Нет, мы пойдём не таким путём. Не таким путём надо идти“» [4].

Необходимо отметить, что интерпретация прецедентного высказывания В.И. Ленина о «другом пути» как и интерпретация связанных с этой фразой событий уже встречалась в русской литературе. В поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» есть строки:

И тогда
сказал
Ильич семнадцатогодовалый -
это слово
крепче клятв
солдатом поднятой руки:
– Брат,
мы здесь
тебя сменить готовы,
победим,
но мы пойдём путём другим.

Стала легендарной и вошла в сознание массового читателя не истинная фраза В.И. Ленина «Нет, мы пойдём не таким путём. Не

таким путём надо идти», а интертекстуально структурированная, подвергнувшаяся литературной обработке глашатаем революции В. Маяковским: «Мы пойдем другим путем». Именно в таком виде эта цитата вошла в сознание многих поколений советских людей. Легендарная биография вождя мирового пролетариата была бы не полной без аллюзии В.В. Маяковского, поэтому можно отметить, что Т. Мадылбай эксплуатирует фоновые знания читателя для создания образа революционного вождя.

Таким образом, рассмотренный пример трансформации прецедентного текста подтверждает, что в одном из новейших романов кыргызской литературы проявилось свойство интертекстуальности, репрезентирующее возможность взаимопроникновения текстов. Постмодернистский роман Турусбека Мадылбая «Феникс» основывается на факте существования единого текста культурного пространства социума.

Литература

1. *Мадылбай Т.* Феникс: Роман, Бишкек, 2008.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
3. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 225.
4. *Ульянова А.И.* Детские школьные годы Ильича // <http://libelli.ru/works/chapter1.htm>, по изданию: "Детгиз", 1962 году.
5. *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. – М.: Прогресс, 1991. – 176 с. – С. 86.
6. *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с. – С. 76.
7. *JennyL.* La strategie de la forme (1976) , цит по: Ямпольский М. "Память Тиресия" (1993) // <http://slovar.lib.ru/dictionary/inter-textualnost.htm>

Контрольные вопросы и задания

1. На материале лекций, справочной и учебно-научной литературы подготовить тезисный конспект, раскрывающий содержание терминологического определения «прецедентный текст».

2. Прочитать роман Т. Мадылбая «Феникс».
3. Сделать анализ темы, идеи, композиции и образов главных героев романа. Соотнести романский хронотоп с историческими событиями XX в.
4. Провести анализ интертекстуальных включений в тексте романа.
5. Привести примеры литературных художественных текстов, в которых просматриваются интертекстуальные приемы.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ ИТоговых работ

1. Футурологические концепции в романе Ч. Айтматова «Тавро Кассандры».
2. Художественный хронотоп романа Ч. Айтматова «Тавро Кассандры».
3. Типология героя в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)».
4. Гражданская инвектива Ч. Айтматова в романе «Когда падают горы (Вечная невеста)».
5. Прием художественного параллелизма в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)».
6. Детективная формула в романе К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус».
7. Изображение кыргызского общества в романе К. Акматова «Тринадцать шагов Эрики Клаус».
8. Документализм в романе А. Ахматова «Меч и перо».
9. Типология героев в романе А. Ахматова «Меч и перо».
10. Интерпретация биографии легендарной личности в романе А. Ахматова «Меч и перо».
11. Композиционная структура романа У. Андашева «Растоптанный цветник».
12. Мотив свободы в романе К. Иманалиева «Тюльпаны пустыни».
13. Образ главной героини в романе И. Лайлиевой «Полет бабочки».

14. Проблемы современности в романе И. Лайлиевой «Мигранты, или Everything is possible».
15. Публицистический пафос в романе И. Лайлиевой «Апрель».
16. Образ исторического времени в романе И. Лайлиевой «Апрель».
17. Прецедентные тексты в романе Т. Мадылбая «Феникс».
18. Интертекстуальные приемы в романе Т. Мадылбая «Феникс».
19. Портрет эпохи в романе Т. Мадылбая «Феникс».
20. Образ вождя в романе Т. Мадылбая «Феникс».

Савина Мария Сергеевна

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ КЫРГЫЗСТАНА В XXI ВЕКЕ**

Учебно-методическое пособие к авторскому спецкурсу
«Русскоязычная проза кыргызских писателей-билингвов»
для студентов, обучающихся по направлению «Филология»

Ответственный за выпуск *В. Г. Рудов*
Компьютерная верстка *Г. Н. Курпа*

Подписано в печать 24.07.2020.
Формат 60x84¹/₁₆. Печать офсетная.
Объем 5,0 п.л. Тираж 100 экз. Заказ 14

Издание подготовлено и отпечатано
в отделе оперативной полиграфии
Кыргызско-Российского Славянского университета
720000, г. Бишкек ул. Киевская, 44