

Bishkek
Library

00



000117021

86

Сдано в набор 07.08.1998г. Подписано в печать 15.08.1998г.
Формат 60x84^{1/4}. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 6,5.
Тираж 200 экз. Заказ №651
Отпечатано СП "Принт - Бишкек" Кыргызская Республика
720020, г. Бишкек, Пр-т Манаса 45

К Ш5(2=Ку)
Б 191

УДК 821, 512, 154

На правах рукописи

Бакашова Жылдыз Кемеловна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО
ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА**

10.01.03 – Литература народов Казахстана
и нового зарубежья

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Республика Казахстан
Алматы
1998

Работа выполнена на кафедре казахской литературы Казахского государственного Национального университета имени аль-Фараби

Научные консультанты:

действительный член Национальной Академии наук Республики Казахстан, доктор филологических наук, профессор **З.К.Кабдолов**;
член-корреспондент Национальной Академии наук Кыргызской Республики, доктор филологических наук, профессор **А.С.Садыков**.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **М.К.Барманкулов**
доктор филологических наук, профессор **К.А.Асаналиев**
доктор филологических наук, профессор **М.А.Абдрахманов**

Ведущая организация – Институт литературы и искусства имени М.О.Ауэзова МН-АН Республики Казахстан.

1998 года
та Д.14.А.01.22 по
указу при КазНУ имени
аль-Фараби, 71.

библиотеке КазНУ

1998 года

1967-00

С.
Д.Ыскаков

88
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

К Ш/5(2-4)
Б/91

Актуальность проблемы, значимость темы: В изучении особенностей художественного мастерства того или иного писателя (в особенности, если речь идет об одном из крупнейших художников в истории литератур Центральной Азии и – шире – евразийского литературного региона) неизбежно обращение прежде всего к поэтике его творчества, к анализу художественной системы - широкого круга многоаспектных проблем, изучаемых литературоведением в историческом и теоретическом планах с точки зрения закономерностей литературного процесса: именно так «отдельное творение отдельного человека дает представление о ритмах мировой литературы» (О.Пас).

Литературный процесс в своем развитии неизбежно связан с динамикой социокультурного сознания и претерпевает изменения вместе с этим сознанием в национально-культурной среде и в более широких литературных общностях. Поэтика, следовательно, является выражением и теории литературы, и ее конкретной истории. Однако поэтика – понятие чрезвычайно широкое, и ее нельзя рассматривать в рамках только теории литературы: она является объектом изучения и эстетики, в свою очередь тесно связанной с философией. Вряд ли было бы обоснованным рассматривать поэтику и как некое абстрактное явление, имеющее значение лишь для теоретических обобщений. Это прежде всего целостность, реализуемая в художественном произведении, во всем контексте творчества того или иного художника, в художественном контексте школы, направления, национальной литературной эпохи.

Нельзя не признать непреложным факт, что в этом смысле исследование художественного мастерства Ч.Айтматова и по сей день остается одной из актуальных проблем, привлекающих внимание широчайшего круга исследователей. Трудов, посвященных творчеству этого выдающегося писателя, чрезвычайно много, и одно уже перечисление их проблематики может стать (и становилось) предметом особого исследования. Практически каждая из

3 1967
НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
2010
Кыргызской Республики

«айтматоведческих» работ сосредоточена на раскрытии тех или иных сторон изобразительного принципа мастера - будь то особенности сюжетики, мастерство пейзажа, широчайший спектр национальных образных средств создания художественных характеров и многое другое. Разнообразный контекст такого рода исследований, тем не менее, нельзя считать целиком исчерпывающим, полностью раскрывшим особенности художественной системы писателя, богатство арсенала выразительных средств.

Это тем более справедливо, если судить об объекте с позиций комплексного подхода к изучению творческой палитры художника. Именно с учетом этих соображений в реферируемой диссертации предпринята попытка исследования художественного мастерства выдающегося кыргызского писателя, чье творчество оказало влияние на развитие центральноазиатской прозы и стало неотъемлемой частью мировой литературы второй половины XX века.

Цель исследования состоит в раскрытии самобытности **художественного мастерства Ч.Айтматова** на основе поэтико-стилистического анализа его произведений. Такая цель, в свою очередь, выдвигает на первый план ряд следующих задач:

- раскрытие природы и сущности айтматовской поэтики и эстетических функций художественной условности в тесной ее связи с содержательной сущностью произведений;
- системная трактовка названий произведений как одно из проявлений художественной условности, определение их роли в реализации творческого замысла, формировании идейного содержания и образной структуры произведения;
- определение в контексте художественной целостности значения условного образа в произведении, его важнейшей роли в раскрытии образности как категориальной системы ценностей;
- определение особенностей соотношения традиций и новаторства в использовании писателем условности; определение характера соотношения и взаимодействия художественной действительности и жизненной правды, установление их взаиморазличий и глубинного единства, раскрытие феномена восприятия художественной действительности как реальности жизни;
- установление зависимости условности от формально-содержательной динамики, взаимоотношений двух разновидностей

условности; постижение особенностей символики в художественном произведении, на основе сложной природы символа, системная характеристика символов в произведениях Ч.Айтматова (животный мир, явления природы, реалии быта, портрет, интерьер и пейзаж) и их художественных функций;

- показ на основе дифференциации понятий "авторский образ", "образ рассказчика" различных форм и особенностей повествования - виды стилистических приемов, образа повествователя, манеры речи, выбора лексики, самой структуры повествования;

- выяснение целостной системы индивидуально-авторского стиля как художественно закономерного, придающего единство и цельность айтматовской прозе, взаимодействию в различных его творениях разнообразных стилевых возможностей;

- определение системы художественного мировоззрения, умонастроений художника, его этнокультурного мировосприятия, эстетической оценки человека и мира; изучение языковых особенностей художественного отображения, использования народных пластов языка в процессе создания писателем характеров героев, изображения их внутреннего мира путем сопоставления текстов произведений на кыргызском и русском языках;

- характеристика творческого генезиса айтматовской «тропики» - прежде всего сравнений и метафор, анализ их индивидуальной природы, сходства и различий, функциональных особенностей, их эстетической функции как изобразительного принципа выражения; анализ особенностей и способов сравнения в повестях Ч.Айтматова при сопоставлении оригиналов и переводов его произведений;

- демонстрация систематики художественных средств как компонента стилевой системы писателя, раскрытие роли синтеза трех форм использования художником традиционного сравнения и метафоры: стихийно-интуитивного (подсознательного) использования тропов, осознанной актуализации (стилизации), эстетического усложнения коллизий, основанного на творческой переработке материала.

Научная новизна исследования осознается диссертантом прежде всего в попытке целостно представить творчество Ч.Айтматова как эволюционирующую художественную систему применительно к материалу художественной изобразительности. В контексте изучения

мастерства писателя впервые систематизированно рассматривается ряд магистральных аспектов: природа художественной условности, средства и способы ее функциональности в творческом замысле, природа образов-характеров их художественной целостности, стилевая система и стилистические особенности произведений писателя в реализации художественных функций языка.

Методологические основания исследования связаны с опорой на научные традиции отечественных исследований в области теории поэтики, комплексного изучения художественных систем, литературного процесса, заложенные *М.М.Бахтиным, А.С.Бушминым, В.М.Жирмунским, М.Каратаевым, Н.И.Конрадом, А.А.Потебней*, а также *Д.С.Лихачевым, М.Б.Храпченко* и другими исследователями - авторами основополагающих трудов в этих областях. Современные научно-исследовательские подходы к широкому и многополярному материалу исканий современной прозы Центральной Азии, в том числе и прозы Ч.Айтматова, продемонстрированные в работах известных ученых стран Центральной Азии - *М.Абдрахманова, К.Асаналиева, М.Акматалиева, З.А.Ахметова, М.К.Барманкулова, М.Борбугулова, Ж.Дадебаева, С.Джигитова, Ч.Т.Джолдошовой, А.Х.Исенова, З.Кабдолова, Т.Какишева, Н.М.Мирза-Ахмедова, Е.К.Озмителя, М.А.Рудова, А.Садыкова, Б.Усубалиева, В.И.Шаповалова, А.Эркебаева* и других - также помогли в выборе методологических ориентиров, позволяя как использовать высказанные в них плодотворные идеи, так и пытаться развить и продолжить сказанное этими учеными, положив в основу собственное видение данной проблемы.

Теоретическое значение исследования заключается в возможности ввести в научный оборот обобщения и выводы относительно художественной системы и особенностей поэтики творчества Ч.Айтматова. В работе предпринята попытка рассмотрения аспектологии изобразительного мастерства с новых позиций, и прежде всего - с позиций анализа многовариантного использования *потенциала художественной условности и символики, повествовательной природы в создании «образа мира» и художественных характеров, своеобразия осознанного обращения к этнокультурному феномену национального и общечеловеческого, особенностей стилового воплощения этих мировоззренческих задач*

писателя, художественных функций его тропики - всего того, что может позволить оценку категориального смысла дефиниции «художественная система» в связи и в контексте самоощущения мировой литературы и трансцендентальной природы творчества писателя как «гражданина Вселенной», что в высшей степени свойственно позиции и творчеству Ч.Айтматова в последние десятилетия.

Практическое значение диссертационного исследования диктуется его направленностью, содержанием и логикой, позволяющими использовать положения и материал диссертации, по крайней мере, в нескольких планах. Прежде всего, в учебном процессе высшей школы - в учебных программах гуманитарных специальностей и направлений - как филологических, так и этнополитических, историко-культурологических. Кроме того, в обновляющейся истории национальных литератур региона материал диссертации мог бы стать полезным для лекций по стилистике и поэтике в курсе теории литературы, для построения историко-литературных общих и специальных курсов, в ходе подготовки к семинарским занятиям, в процессе освоения наследия национальных литератур в студенческой аудитории. Работа имеет и чисто эвристическую направленность в процессе подготовки учебников и учебных пособий, литературоведческих и культурологических словарей.

Апробация работы. Основные положения диссертации изложены в монографиях и брошюрах, опубликованных в Кыргызской Республике: *"Художественный мир Чингиза Айтматова" (в соавторстве с А.Садыковым, 16 авт. л.), "Сравнение и метафора в произведениях Чингиза Айтматова" (6,5 авт. л.), "Художественное мастерство Ч.Айтматова" (23,5 авт. л.), "Стилевое своеобразие произведений Ч.Айтматова" (3 авт. л.) и "Символ бессмертия" (2 авт. л.).*

Ряд отдельных аспектов исследования отражен в докладах на международных и республиканских научно-теоретических конференциях и симпозиумах в Национальной АН Кыргызской Республики, в Кыргызском государственном Национальном университете, в Кыргызском государственном педагогическом университете им. Э.Арабаева и других научных центрах Кыргызстана.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка использованных источников.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении рассмотрены такие вопросы, как актуальность исследования, его цель и задачи, научная новизна, практическое и научно-теоретическое значение работы, апробация материалов исследования.

Первая глава - "Художественная условность в произведениях Ч.Айтматова" - посвящена раскрытию природы и сущности, актуальности, разновидностям художественной условности, мастерству Ч.Айтматова в использовании художественной условности. Для оптимального рассмотрения указанных вопросов целесообразно представилось рассмотреть его поэтично, разбив главу на шесть разделов.

В первом разделе главы - «Природа художественной условности» - дан анализ отрывка из повести Ч.Айтматова «Прощай, Гульсары!» с позиций выявления художественных функций своеобразной *апперцепции* (А.А.Потебня) - (художественного синтеза на основе сложившегося мировоззренческого и социально-философского опыта писателя) как одного из основных средств, олицетворяющего «очеловечивание» главного героя. Сформулирован ряд выводов относительно воплощения природы художественной *условности* в этапной для всей литературной эпохи повести Айтматова. Так, сердцевину художественной действительности составляет *жизнеподобие*, однако художественное начало не является копированием жизненных коллизий, но, напротив, представляет собой сложный *синтез*. Образ действует как воссоздание действительности согласно комплексу эстетических, социально-психологических категорий художественного мировоззрения; условность в литературе всегда нуждается в обществе жизнеподобия, а жизнеподобие нуждается в поддержке условностью (В.Дмитриев).

Рассматриваемые примеры показывают, что в качестве высшей степени апперцепции закономерно рассматривать образное использование слов. На этом уровне художник проявляет свое мастерство и усматривает связи явлений в их нешаблонном

взаимодействии, тем самым обогащая и углубляя образ. Соотнесение образов в их взаимосвязи придает каждому из них новые качества, о чем красноречиво свидетельствует образ Гульсары. Отдельные слова, словосочетания и выражения из приведенных выше отрывков («*вдвоем убегают играть в укромное местечко*», «*словно ребенок, наступившись*», «*на глазах выступили слезы*») дискретно отражают состояние объекта неверно, искаженно; но апперцептуальная передача образа углубляет, усиливает его эмоционально-эстетическое содержание.

Необходимо в то же время отметить, что условность художественной действительности отчетливо прослеживается и в собственно-исторических произведениях, которые по своей жанрово-тематической природе призваны отображать действительность максимально точно. Таково участие в них наряду с историческими лицами и вымышленных персонажей. В романе Т.Касымбекова «*Сломанный меч*» это очень важные характеры таких героев, как *Абиль-бий, Айзада, Бекназар, Тенирберди, Сарыбай*. Они естественно вступают во взаимоотношения с реальными историческими «прототипизиру-ванными» фигурами (*Мусулманкул, Нузуп, Шералы*). Писатель создает синтетическую связь образов, исходя именно из художественных задач. Без образов *Абиль-бия, Бекназара* или *Сарыбая* не могли бы выступать на страницах романа в качестве полнокровных героев реальные исторические фигуры. По закону художественной действительности жизнь и переживания вымышленных персонажей волнуют читателя ничуть не меньше жизни действительно существовавших исторических лиц, в произведении синтез всегда дает единство; все герои оставляют ощущение реально живших людей. В этой связи неверным было бы утверждение, что условность возникает только как реакция на невозможность отобразить жизнь во всей ее полноте. Проблема в том, что нет никакой нужды и необходимости отобразить жизнь во всех ее мельчайших подробностях и столь кропотливо: *воссоздавать реальную жизнь имеет смысл только по законам художественности*.

Таким образом, художественная литература отражает жизнь через систему образов, а они не только не всегда соответствуют своим прототипам, но порой весьма существенно от них отличаются. Именно это несоответствие, неадекватность литературы,

изобразительного искусства реальности и есть условность (точнее, *первичная условность*). Художник воссоздает окружающую действительность иными концептуально-выразительными средствами, этой действительности не принадлежащими, но при этом не наносит ущерба жизненной фактографии, поскольку воссоздает *синтезированный образ факта*. Обращение к проблематике художественного восприятия заставляет вспомнить, что читатель - не пассивный созерцатель, покорно следующий за писателем, но, в определенной степени, и создатель произведения: во многом *прибегать к условности художника вынуждает читатель*.

Значим еще один вид условности, который принято называть *второй, или вторичной условностью*; к нему художник прибегает для усиления восприятия. Это *тропика* разных уровней (*аллегория, символ, фантастика, гротеск, метафора, метонимия, синекдоха (А.М.Пешковский)* и др. и принципов (*миф, легенда, басня* и т.д.). Отсюда условность иногда подразделяется на фольклорную и реалистическую.

В реферируемой диссертации достаточно подробно освещаются вопросы развития обеих разновидностей условности и использования в кыргызской литературе.

Предметом исследования во *втором разделе* первой главы - «**Название произведения - одно из проявлений условности**» - стали природа и сущность названия произведения, их разновидности, символизм (условность) названий творений Айтматова, особенности мастерства писателя в подходе к выбору этих названий. Этот аспект творчества связан с тем, что название призвано отражать суть художественного творения и даже содержать некий скрытый, сакральный смысл: между названием и текстом произведения возникает взаимообусловленное и неразрывное семантическое единство.

По многозначности, скрытому смыслу названия произведений в кыргызской литературе можно условно разделить на две группы, часто связанные с исторической стилистикой литературного процесса, определяющей лапидарность или, напротив, изощренность установок художника: условно можно назвать их *простыми (прямыми)* и *сложными (скрытыми)*. Первые призваны прямо отразить представление о направленности произведения: «*Джаныл Мырза*», «С

Мариям у озера» (К.Тыныстанов), «*В дни неволи*», «*Заря свободы*» (С.Карачев), «*Ажар*» (К.Баялинов), «*Женщины*» (Т.Сыдыкбеков), «*Фронт*» (У.Абдукаимов), «*Ак-Меер*» (С.Эралиев), «*Курманджан-датка*» (С.Джусуев). Сложные названия как бы подобны «скрытой пружине» (*И.Р.Гальперин*): по мере прочтения в них все время появляются новые грани смысла. В кыргызской прозе первой половины XX века это, к примеру, «*Долгий путь*», «*Бурные дни*» (М.Элебаев). Взгляд же на кыргызскую литературу последнего времени убеждает в том, что названия произведений стали гораздо больше отражать их внутреннюю эстетико-художественную сущность и символичность: «*Сломанный меч*» (Т.Касымбеков), «*Кокой кести*» - название старинной мелодии (О.Даникеев), «*Первоцвет*» (М.Гапаров), «*Время*» (К.Акматов), «*Холодные стены*» (К.Джусубалиев). Анализ семантических взаимосвязей названия и содержания произведений показывает их неразрывное идейно-эстетическое единство, нестандартность мировосприятия и оригинальность. Например, «*Холодные стены*» - произведение не об исключительных людях, попавших в сложные условия во время каких-то катаклизмов, а о тех, кто, как и мы с вами, живет обычной размеренной жизнью. Название произведения в целом, отвечает взглядам автора, соответствует идее, но в то же время нестандартен сам символ: *стены* - это сама жизнь, которая крепко держит человека в своих рамках, а *холод* - символ равнодушия, бессилия, ведь людей разъединяет и делает слабыми равнодушие - чувство, которое возникло вместе с человеческим существом, человек сам не замечает, как оказывается в плену равнодушия, внутри его «холодных стен». Трагедия человеческого существования заключается в том, что человек не может противостоять объективным законам той жизни, которой живет сам. Почему? Этот вопрос писатель оставляет без ответа, оставляя право на решение читателю. К.Джусубалиев вошел в литературу со своей концепцией правды, поэтическим новшеством. Однако в той эпохе идеологизированная критика узрела в «Холодных стенах» не символ судьбы как инварианта человеческого пути, но намек на социальную оценку: роман увидел свет только через двадцать лет.

Однако после того, как «сжатая пружина» распрямилась, настоящее произведение не теряет художественной *загадки*: каждое из значений полифонического названия, каждый символ, стихийно

переплетаясь, реализуются в художественно-историческом синтезе. Творчество Айтматова – тому яркий пример. Истоки айтматовского новаторства очевидны уже в первых его произведениях. Это новаторство – *пробуждение*. Уже один из первых рассказов писателя «*Висячий мост*» (в русском переводе – «*На реке Байдамтал*») название многозначно: это – и условный символ любви Нурбека к Асие, и философская параллель неустойчивости и опасности человеческой жизни, как висячий мост, и метафора душевного смятения молодого героя, в котором *пробуждается* ответственность в момент, когда он видит и понимает, насколько зыбка судьба человека. Столь же символично название повести «*Лицом к лицу*»: здесь мы видим, что доминантный для Айтматова мотив *пробуждения* усложняется. Название повести может ассоциироваться со схваткой, битвой. Но при углубленном восприятии идейного содержания «сжатая пружина» распрямляется: символ означает противостояние судеб двух людей – Сейде, вплотную столкнувшуюся с испытаниями, оказавшуюся лицом к лицу с самой собой – и с человеком, которого она любит. Это приводит к *пробуждению* трагедийной истины: во-первых, общечеловеческий долг выше долга супружеского. Во-вторых, это символ встречи лицом к лицу с Судьбой, символ испытания на человечность: вот и Исмаил лицом к лицу встал со своей Судьбой, но не пережил *пробуждения*. Он проигрывает схватку, и кто из них двоих счастливее или несчастнее, чьи поступки праведнее – на этот вопрос отвечает время, читатель, в какой-то мере – судьба поколения.

Знаменитая повесть «*Джамиля*» впервые увидела свет в журнале «Ала-Тоо» под названием «*Обон*» – «*Мелодия*». Позже русский перевод этой повести появился в журнале «Новый мир» под названием «*Джамиля*», на чем настоял сам А.Твардовский. Айтматов вспоминал, что, поскольку повесть сразу же обрела мировую известность, он не считал возможным менять название. Но справедливости ради нужно отметить, что первоначальное название («*Мелодия*») более отвечало внутреннему содержанию: через него осуществляется выход на новый уровень *пробуждения* сознания героев. Здесь есть резон провести сравнение образов Сейде и Джамили: Сейде, оказавшись лицом к лицу с самой собой, вынуждена была пережить *пробуждение*; поражение же Джамили привело к ее победе, иначе

говоря, не сумев победить в себе любовь, как ни стараясь, она не смогла спрятать свою тайну, ибо в ней *пробудилось* великое человеческое чувство, в этом и ее счастье. Следовательно, «*Мелодия*» символ не только и не столько любви, сколько еще более ответственнее – человеческого чувства, символ самой человеческой сущности.

В «*Первом учителе*», на первый взгляд, нет условности в названии, но «сжатая пружина» начинает распрямляться, оба слова, составляющие название повести приходят в движение. Слово *первый* необходимо рассматривать в тесной взаимосвязи с Дуйпеном, с *первыми* тополями, высаженными в аиле, с *первым* чувством Алтынай, сближая это слово с *архетипом*: в связи с семантическим сдвигом слова *первый* значение слова *учитель* возвращается к первичному смыслу – *пробуждающий*, связываясь с символикой вечного бытия.

В названии повести «*Саманчынын жолу*» («*Млечный путь*», реальный перевод – «*Путь соломщика*», автоперевод – «*Материнское поле*») символическая условность проходит через всю повесть в виде легенды о возникновении Млечного пути. Название «*Путь соломщика*» – тоже максимально многопланово: оно символизирует мирную жизнь, дорогу, указанную матерью, бессмертие крестьянского труда и хлеба. Образы матери-Толгонай и Матери-земли определяют весь композиционный строй повести, сохраняют его единство, углубляют идейно-художественную суть, несут важную смысловую нагрузку. Мать-Земля принадлежит всему человечеству, следовательно, оно символизирует изобилие, справедливость и великодушие. «*Ранние журавли*» символизируют пылкие юношеские *пробуждения*, «*Пегий пес, бегущий краем моря*» – святость родной земли, жизни (название кыргызского варианта повести иногда, в соответствии с основной идеей произведения, передается как «*Көздөн учкан көк жээк*» – «*Зеленый берег, к которому стремлюсь*»), и это иной символ – но только внешне, фактически же – пример нерасторжимого единства жизни человека и его мира.

Как романист Ч.Айтматов стал известен произведением «*И дольше века длится день*». Этот роман несколько раз менял свое название: в рукописном варианте – «*Птица Донецбай*» – «*Кырчоо*» («*Обруч*») – «*Буранный полустанок*» – «*И дольше века длится день*». Однако автор

давал эти названия в результате долгих раздумий, уточняя идейное содержание и цели романа. Это свидетельствует о том, что всякое полнокровное произведение – комплекс идей, что по сути всегда метафорично. В диссертации получает специальное рассмотрение вопрос: какое из этих названий как символ больше соответствует идее романа?

В каждом из названий присутствует условность и символичность. Сам автор подробно рассказал об индизонимности названия «Кырчоо». «Буранный полустанок» - пример того, как слово частично утратило свою первоначальную лингвистическую природу (М.М.Бахтин) и, усложнив до предела семантику, превратилось в художественный образ в контексте взаимосвязи с жизнью человека, его судьбой, печальной историей глубокой любви, миром, где живут герои. Каждый чуткий читатель после прочтения романа обнаруживает, что буран пронесется не над затерянной в степях станцией, а в собственной душе. Одно из поэтических новаций Айтматова, принесенных им в литературу - *буранность!* У писателя нет ни одного обычного персонажа, каждый из действующих в его произведениях героев - люди страстные, живущие на полном дыхании, буранные: Джамия - сама по себе буран, Дуйшен - сам по себе буран, Толгонай -...буран, Танабай - особый буран... Эту буранность героев особо конкретизируют и усложняют образы Едигея и Казангана. Всякий раз, соприкасаясь с действием романа, это слово (*буранный*) все более «раздвигает» свое значение (буранные судьбы, мир - буран, человек, живущий в нем, - тоже буран, и в этом плане буран Ч.Айтматова не может не напомнить символический образ дороги, созданный С.Есениным). Изменение семантики слова «буранный» значительно повлияло и на семантику слова «полустанок», значение последнего расширилось, превратилось в символический образ, объемлющий в себе явления мирового порядка. «И дольше века длится день» - это реминисцентное название (строка из предсмертной лирики Б.Пастернака) заслуживает специального исследования о реализации эстетического потенциала, символической наполненности, бросающегося в глаза семантического противопоставления составляющих его слов (век - день), т.е. это название представляет из себя *оксюморон*. И дольше века длится день: день, потому что события умещаются в один день; вместе с тем, этот день длиннее века, он

вмещает в себя век, поскольку события объемлют в себя столетия (о них вспоминают, думают о будущем). Лингвистически этот оксюморон прост, но важен не микро-, а макроконтекст, где образная суть оксюморона также приобретает архетипическое звучание.

О разнице соответствий названий можно говорить весьма условно. Для своего времени название «Обруч» было очень актуальным, притягивая внимание, но ныне этот многоплановый роман своим названием был бы заперт в рамках политической метафоры. Понимая это, писатель не стал менять названия. Между названием («И дольше века длится день») и художественным текстом существует образно-содержательная противопоставленность: вечное, бессмертное - обыденное; память - манкуртизм; полустанок - космические просторы и т.д. Именно посредством формирования экспрессивно-семантических противопоставлений, определяющих образно-эмоциональный и идейно-тематический характер произведения, «И дольше века длится день» претворил в жизнь свою эстетическую силу. Подобная художественная сила проистекает не только от того, что название точно передает идею произведения, но и потому, что, во-первых, представляет большие возможности для более яркого раскрытия героев, их мыслей, действий, чисто человеческих качеств. Во-вторых, все укладывается с развитием действия, превращаясь в нераздельное единство и достигая высокой символичности: мир, жизнь - есть явления загадочные и сложные, поэтому человек каждый день должен озабочиваться вековыми проблемами, а иначе жизнь пойдет под откос. Следовательно, дольше века длящийся день - это символ человеческой ответственности, бессмертия.

В процессе работы и редактирования роман «Плаха» также трижды менял свое название: «Мечты волчицы» - «Айланца» (круговращение, сам писатель отмечал, что он имел в виду круговращение жизни, судеб, истории, в целом круговращение времени, - это круги, это то, что мы знаем в библейском изложении, как «круги своя»). Название «Плаха» вытекает из содержания романа. Плаха - это не только помост, где совершают казнь, лобное место... В результате коренных изменений содержания творческих задач писатель пришел к другому роману - о восхождении человека на плаху, о его крестной муке. (К.Асаналиев).

Свой обычный подход к выбору названий для своих произведений Ч.Айтматов продолжил и в романе «Тавро Кассандры». Кыргызский вариант слова тавро - *тамга*. У кыргызов существует метафорическое выражение: «Увижу то, что написано на моем челе» – т.е. то, что мне предопределила судьба еще в материнской утробе. Именно эту народную философию Ч.Айтматов поднял на новую высоту: тавро Кассандры - сигнал, предупреждающий людей о грядущей беде, символ вселенской обеспокоенности (тавро появляется на лбу беременной женщины в форме родимого пятна, которое через некоторое время пропадает, - знак, который подает эмбрион, умоляя убить его, чтобы в урочный час не родиться на свет). Содержание романа, его символическое название свидетельствуют о том, что писатель с помощью художественной условности поднимает глобальные вопросы человеческой нравственности. Название романа имеет подчеркнутое условно-символическое значение.

Третий раздел первой главы – «Роль символа в произведениях Ч.Айтматова» - посвящен раскрытию эстетико-художественной функции символа, особенностей мастерства писателя в его использовании. Природа символа многозначна, для его полного понимания необходимо иметь достаточный эстетический уровень. Условно можно выделить две группы символов: к первой относятся *слова-символы*, ко второй – *фрагменты* или *само произведение*. В диссертации мы остановились на оригинальных легендарно-мифологических сюжетных символах, характерных для стилевого своеобразия произведений Ч.Айтматова. Когда речь идет о мастерстве Ч.Айтматова в использовании мифов, сказок, преданий, сюжетов легенды, прежде всего следует отметить их безукоризненную слитность с сюжетной тканью произведения. Это создало предпосылки для значительного углубления авторской идеи: легенды и мифы употребляются не в первоизданном виде, но в соответствии с авторским замыслом видоизменяются, их содержание обогащается: по мнению Г.Гачева, Айтматов – «сам творит первичные мифы». Берущие начало от «Материнского поля» народно-мифологические мотивы с каждым последующим произведением усложняются: это подъем по ступеням содержательности. В «Прощай, Гульсары!» звучат плачи «*Карагул-ботом*» и «*Ботой*». Первый – трансформирован: напоминая известную народную легенду, это уже

не плач охотника, а архетип плача по всему живому, барометр трагедии всеобщей смерти. Неспроста один из главных героев «Белого парохода» старик Момун бесконечно рассказывает своему внуку сказку о Рогатой Матери-Оленихе: «Кто не знает этой сказки, будет повинен во многом». Эта сказка - сам дед Момун, их нельзя рассматривать в отдельности друг от друга, смерть сказки - это смерть самого Момуна. Постепенно Мать-олениха входит во внутренний мир мальчугана, превращаясь уже в его образ. Сказка - это символ человеческой чистоты. И старик Момун, и Мальчик - оба чисты, как эта сказка, они святые, и в то же время сказка сама чиста, как эти герои.

Начиная с повести «Лицом к лицу», в мифологический плакат проникает тема женщины. Это темы Рогатой Матери-Оленихи, Ана-Бейит, это мотивы в «Белом облаке Чингиз-хана», «Женщине -Рыбе» и мн. др. Особо выделяется легенда об Ана-Бейит, перекликаясь с намеченной А.Кекильбаевым в фольклорном материале и доведенной до социального звучания темой и символикой манкуртизма, - древнее кладбище «Ана-Бейит» окружено металлической решеткой: доступ к народной памяти закрыт современным манкуртизированным социальным сознанием. Как зарождается, что создает этот манкуртизм - общество, конкретная система, или есть какой-то недостаток в сущности человека? Именно этот философский вопрос затронут в легенде «Ана-Бейит». С повести «Белый пароход» и романа «И дольше века длится день» начинается новая проза Айтматова, сделавшая главным энергетическим источником народную память - легенды-символы. На этом материале создаются потрясающей силы образы – такие, как Белое облако (белый цвет - цвет счастья), символизирующее белое материнское молоко, покидающее монгольского владыку и уходящее от кагана к безродному мальчику. Ч.Айтматов использует в одном контексте первичные мифы, легенды и фольклор, добываясь их единства и символической силы в повествовательном синтезе. Не случайно в «Пегом псе» лодка – символ человечества, а Великий туман - приближающейся всепланетной беды, мальчик, оставшийся в живых единственным в лодке, - символическая метафора будущего и, одновременно, незащищенности юного поколения, без которого цивилизация не сможет далее существовать. Айтматов, изображал реальность через мифологические метафоры, в

последние годы все острее сталкивает два этих начала, все сильнее отдает предпочтение мифологическим архетипам.

Четвертый раздел первой главы – «**Мир животных в произведениях Ч.Айтматова**» - посвящен описанию символического содержания и раскрытию эстетических функций образов живой природы. Изображение этого мира в прямой связи с общим идейным содержанием воспринимается как новая концепция символа в современной литературе. Беркут и коршун в «Джамиле»; в «Материнском поле» - как предвестье будущей гибели героя - расседланный иноходец, привязанный к заднику брички, вернувшейся со станции, откуда провожали на фронт Касыма; жаворонок Суванкула - символ счастливой юности Толгонай, символ мира; волки в «Первом учителе», «Ранних журавлях», «Плахе» (причем в последнем случае во всех трех произведениях – совершенно разная степень символизации и разные подходы к действительности).

Живой мир у Айтматова - и эпизодический свидетель мира человеческого, и непосредственный участник, более того, главный герой действия («Прощай, Гульсары!»), и некий судья обезчеловечивающегося мира людей («Плаха»). Есть смысл говорить о *своеобразной концепции видения мира животных глазами сына конно-кочевой цивилизации – и эта концепция во многом нова для мировой литературы, отличаясь от ее предшествующего опыта, тем более от опыта анималистической прозы.* Очеловеченного Гульсары невозможно рассматривать отдельно от Танабая, Каранара – от Едигея: эта связь обуславливает в широком смысле эстетико-художественное воздействие айтматовского художественного опыта. И Каранар, и Гульсары, наряду со своими хозяевами, символизируют перипетии человеческой жизни.

Особое место в мире животных в произведениях Ч.Айтматова занимают Ташчайнар и Акбара («Плаха»). Художественная логика автора такова: живое существо приходит в этот мир, чтобы существовать, бороться и оставить после себя потомство. Акбара и Ташчайнар символизируют этот великий закон. В произведениях Ч.Айтматова, человек и природа взаимосвязаны, зависимы друг от друга. Писатель остро ставит эту глобальную проблему и в своем романе «Тавро Кассандры» – это сближающиеся тональностью с

образами «Пегого пса» образы китов-самоубийц, метафора экологического безумия человечества и планеты.

Мир Айтматова обширен, в нем не оставлены и другие образы и символы живой природы. В **пятом разделе** первой главы – «**Явления природы и символы вещей**» - дается истолкование роли символических свойств явлений и предметов природы в произведениях писателя. Здесь художественная условность становится категориальным контекстом, т.е. фоном, без которого нет единства реального и мифологического начал.

Так, Айтматовым часто используется образ *грозы*, и сам характер этого явления наталкивает на его символизацию, весьма сходную с тематическими традициями русской и мировой литературы. Однако утверждать, что в произведениях Айтматова то или иное явление природы имеет регламентированный характер символики, вряд ли было бы справедливым: использование этого пласта многогранно, айтматовская проза обладает *энантисемическим* свойством. В повести «Тополек мой в красной косынке» гроза символизирует пробуждение чувств у Асель и Ильеса и одновременно - будущее несчастья. «Прощай, Гульсары!», «Тавро Кассандры», «Буранный полустанок» дают примеры выраженного энантисемическо-символического (и часто в связи с психологическими мотивировками) использования писателем явлений природы в повествовании. В поселке Боранлы-Буранный, где живет семья Едигея, в один из знойных дней начинается ливень. Для людей в пустыне это день необычный и радостный. Именно в этот момент Абуталиб видит в глазах Зарины вместе с каплями дождя слезы. С одной стороны, ливень воспринимается в положительном (радость), с другой, в отрицательном значении (слезы Зарины, а скорее Едигея, как символ его слез, его внутренней скорби, тоски).

Предметы в произведениях Айтматова чаще всего обладают энергетической смысловой нагрузкой в форме реалий. Это «кишени» (железные пути, кандалы) в «Прощай, Гульсары!», бинокль и портфель в «Белом пароходе». Сам же белый пароход – уникальная художественная удача, доведение до высшего смысла идеи детали как *архетипического* символа погрязшего детства.

Особое значение в художественной концепции писателя имеет эстетическая функция пейзажа. Анализу этой особенности посвящен

шестой раздел главы – «Художественная роль пейзажа в произведениях Ч.Айтматова». Будучи традиционно одним из важнейших художественно-композиционных приемов, пейзаж в произведениях писателя показывает сложные взаимоотношения человека и природы и создает предпосылки для полного раскрытия образов героев. Идеино-художественное значение каждого замысла у Айтматова передается именно через пейзаж, многостороннее его использование. Такова его поэтика, начиная с ранних произведений. Это *августовская ночь* в повести «Джамиля», когда герои начинают жить особенной жизнью; это *родник*, который передает чистую, детскую любовь и в рассказе «Верблюжий глаз» (к образу родника он обращается и в «Первом учителе» (причем, если в кыргызском варианте этот мотив не акцентируется, то в русском варианте он несет важную художественную нагрузку: «чистый родник» ставится в один ряд с Первым Учителем, отождествляется с ним). Важно здесь мнение самого писателя: «Борьба с привычными представлениями - одно из условий мастерства, важнейший закон преодоления сопротивления материала, который осваивается медленно, от книги к книге. Взять хотя бы такой безобидный аспект, как изображение пейзажа. Мы часто описываем природу знакомыми образами, просто любимея ею. Но как бы прекрасно это ни было сделано, мы просто тиражируем красивые картинки, если описание не подчиняется главной мысли, не выражает неповторимое, индивидуальное состояние. Вспомните знаменитое черное солнце у Шолохова. Вот - разрушение, родившее поэтическое открытие».

Качественно изменяя принцип реалистического повествования, придавая новую жизнь старым, устоявшимся приемам условности, писатель наглядно демонстрирует обогащение литературы новым содержанием, новыми формами и способами художественного мышления. Более того, отыскиваются новые пути взаимодействия литературы с социумом на рубеже столетий.

Вторая глава диссертационного исследования – «**Повествовательные особенности произведений Ч.Айтматова**» - посвящена проблеме повествования, ранее в кыргызском литературоведении не получавшей самостоятельного освещения.

1-й раздел главы - «**Авторское повествование**» - посвящен анализу повествовательного принципа, причин его использования, его

художественных функций на материале повести «Белый пароход». Авторское повествование здесь типологически близко *повествованию-монологу*: рассказ о многих событиях дает как бы нейтральный фон. При этом и образ автора, и образ главного героя как бы исключены из роковой цепи событий, не влияют на них. Но все же в монологическом повествовании события проходят через «фильтры» внутреннего мира, мировоззренческие оценки повествователя и героев. В авторском же повествовании объективированность не означает нейтралитета: «У этого мальчика были две сказки, - говорит автор-повествователь, но это одновременно и его внутренний монолог (точнее, повествование-монолог). - *Одну сказку знал только он сам и больше никто, а вторую сказку ему рассказывал дед. Но в конце концов из двух сказок не осталось ни одной*». Монолог-повествование многообразен – создавая как бы парадокс *монологической полифонии* авторского повествования. *Лирическое повествование* – это стилевая доминанта – Айтматова, более того, она сделала его уникальным стилистом. Знаменитая повесть «Джамиля» тоже реализована посредством лирического повествования.

2-й раздел главы - «**Лирическое повествование**» - сосредоточен на рассмотрении особенностей языкового воплощения повествовательных особенностей. В действительности, если бы автор и не обозначил лирического жанрового начала в «Джамиле» (*лирическая повесть*), то это ничего бы не изменило: именно лирическое начало заставило Луи Арагона назвать ее *лучшей в мире повестью о любви* и взяться за перевод ее на французский язык. Именно лирическое повествование отвечает содержанию внутреннего мира главных героев Данияра, Джамилы, Сейита, как и само первоначальное название повести («Мелодия»). Именно эмоциональный ритм, лирическая мелодия повести созвучна внутреннему миру ее героев и ее читателей. Стилистически заметна здесь роль повторов, усиливающих эмоциональность восприятия ее как единого целого: если в тексте убрать любое описание, связанное с рефреном «если», теряется целостность повествовательного принципа. Все трое героев – лирико-романтического типа. Кажущийся скучным, скрытным, Данияр, на самом деле оказывается человеком с богатым внутренним миром; характер Джамилы внешне противоречив, но два этих образа постоянно сопряжены в единство.

Нужно отметить как одну из причин выбора писателем повествовательного принципа - этнокультурные пласты лирического мироощущения. В диссертации анализируются соотношение повествовательных структур, характер и природа этого соотношения. Нельзя не отметить и того, что лирическая природа повести показывает высокий уровень мастерства художника. Это мастерство, в частности, ощутимо в *чувстве стилистической меры*, заставляющей писателя избегать цветистости, украшательства и назидательности, присущих современной ему повествовательной традиции.

Своим повествовательным стилем с «Джамилей» перекликается «Первый учитель». Пролог повести - внутренний монолог художника и рассказ Алтынай - сообщают выбору лирического повествования также ощущение меры, гармонии, большей строгости и зрелости. В связи с этим, мы остановимся на рассказе Алтынай в *третьем разделе главы* - «Повествование-исповедь». В повести рассказ Алтынай - раскрытие «тайны» - углубляет идейное содержание повести. Посаженные Дуйшеном тополя - лирический образ юности и любви, они выполняют функцию лирического отступления: «Когда бы ни было, шелест листьев, покачивание и шум верхушек тополей, иногда застывающих в молчании, а иногда горестный вздох полной тоски» - все это напоминает об отношениях Алтынай и Дуйшена, лирический сюжет сопутствует сюжету эпико-повествовательному, событийному. Один из кульминационных моментов повести, также изобилующий лиризмом, но строгий и сдержанный по интонации, - проводы Алтынай в детский дом в Ташкенте. Повесть заканчивается заключительной частью письма академика Алтынай Сулаймановой. Стили повествования - раскрытие «тайны» и письмо героини - различны. Письмо старого человека звучит обобщенно, полно сдержанностью мысли, мудрой сдержанностью воспоминаний; история любви, звучащая из уст самой Алтынай, полна эмоциональных всплесков. Лирическое и эпическое уравновешиваются, но лирическое начало остается как стержень повествования. По уровню «лиризации» «Джамиля» и «Первый учитель» отличны друг от друга: в первом - это безусловная лирическая доминанта, во втором - присутствует сдержанность. Это эволюция писателя в освоении различных форм повествовательной интонации.

В отличие от этих произведений повесть «Материнское поле» имеет лирико-эмоциональный ритм повествования только лишь в первой и заключительной частях, в остальных только лишь печаль, горе. Поэтому *4-й раздел* главы назван - «Повествование-скорбь». Анализируя повесть, мы постарались раскрыть особенности повествовательной манеры, ее места в художественной ткани произведения. В повести повествование сопровождается лирическими отступлениями, эмоциональным подъемом, эпическими раздумьями, психологическим анализом личности и времени. Именно в «Материнском поле» писатель создал монументальный образ женщины, жизненные испытания которой могут символизировать нацию, народ, историю. В целом повествование условно можно разделить на две части: *история печали* и *история радости*. В обоих случаях различие передается языковыми особенностями, где очевидно бережное и чуткое отношение писателя к языку. Мажорная нота счастья (Субангула и Толгонай, Касыма и Алиман); нота горя (повествование Толгонай, лишившейся мужа, всех сыновей, единственной опоры - Алиман) - вершинное выражение печали матери; нота философского оптимизма - надежда на лучшее, на счастье, повествование здесь - естественный ритм, рожденный самой жизнью, потому что, какие бы трудности не испытало человечество, жизнь продолжается в Жайболоте, в будущем человечества. Но основной пафос повести составляет великая трагедия Толгонай, которую может пережить только человек и найти в себе силы жить дальше. Это можно было передать только через историю печали.

В *5-м разделе* второй главы - «Монолог-беседа» - отражены наблюдения, которые позволяют спроецировать на поэтику Айтматова повествовательные принципы, положенные в основу повести «Прощай, Гульсары!». Герой ведет трудный разговор с собой, со своей совестью, проводя всю свою жизнь через круги воспоминаний: «И даже если зачертвет человеческая душа, сердце окаменеет в горе, или счастливая любовь вдруг разрушится и погаснет, пусть взбучуется синее море, гонимое свирепым ветром, заставив клокотать человеческие чувства - все это и есть смысл простого человеческого бытия».

В произведениях Ч.Айтматова - всегда разные повествовательные линии. Оригинальна в этом отношении и повесть «Прощай,

Гульсары!». Писатель старается раскрыть переживания, психологию и внутренний мир героя. Танабай начинает разговор-воспоминание с самим собой, вспоминая и оценивая прожитое с высоты своих сегодняшних лет. Таким образом, вся линия повествования проходит через внутренний мир Танабая, и поэтому монолог Танабая - важная часть всей повести. Писатель вносит в трактовку событий и мыслей свое мироощущение, свои мысли, жизненный опыт, ненавязчиво подсказывает психологическую и эмоциональную оценку всему повествованию и действиям персонажей.

В диссертации присутствует попытка сопоставить личности Танабая и Толгонай, выявить в их характерах общие черты и выделить индивидуальность каждого из героев, типологически важных для литературы этой эпохи. Они оба ведут разговор о собственных жизненных переживаниях, однако, композиционно-стилевой меха-низм изложения различен: если Толгонай говорит с Землей, то Танабай ведет диалог с самим собой. Есть общее, но есть и различия и в эмоциональной насыщенности их диалогов. Толгонай - женщина, на своих плечах перенесшая все тяготы войны, ее речь пронизана болью, пережитым горем, высоким эмоциональным надрывом. Танабай по-мужски сдержан, его эмоциональное состояние не позволяет открытого самовыражения, однако его тяжкая жизненная ноша и его мечта сообщают повествованию *скрытое эмоциональное напряжение*. В центре повести «Прощай, Гульсары!» находятся образы человека и коня, и именно на фоне их взаимоотношений строится фабула всего произведения. Все, что их окружает - небо, земля, солнце, луна, горы и реки - все пропускается через призму их взаимоотношений. Жизнь Танабая и Гульсары можно разделить на две части. Первая - яркая, оптимистичная. И вторая - уже на спуске, в печальных тонах. В диссертации предпринято исследование сопоставительного плана - непохожести двух частей, разницы в стиле повествования, используемом литературном языке, пейзажах, портретах героев, художественных подходах, описании взаимоотношений природы и человека, созданных друг для друга.

Можно резюмировать: что стиль повествования несет в себе целый ряд мотивов, принципы порой резко отличны. Но доминанта лирического начала как опорного - остается. Для анализа этого многообразия в диссертации предпринято рассмотрение материала повестей

Айтматова в *шестом разделе главы - «Повествование исповедь-примыкание»*.

Айтматов в своих повестях обычно после пролога продолжал повествование от имени одного человека. Однако в повести «Тополек мой в красной косынке» автор через три повествовательные линии рисует читателю мир двух героев и ведет повествование через их жизненные переживания. Один из них - Ильяс, водитель, разменявший третий десяток лет, второй - дорожный мастер, которому уже за сорок, уравновешенный, уверенный в себе человек, твердо стоящий на земле. Журналист сначала принимает все за плоды фантазии и думает написать рассказ о нелегкой судьбе шофера, используя для этого слова человека, непосредственно связанного с водительской работой. Этот журналистский подход общеизвестен, так как внутренние эмоции у каждого человека в сложных жизненных ситуациях являют собой прекрасный материал для усиления внутреннего напряжения произведения. В своей исповеди Ильяс полностью обнажает свою душу. Пережитое им оставило неизгладимый след во всей его жизни. Рассказ Ильяса очень эмоционален. В этой главе мы обратили внимание на традиционные и индивидуально-оригинальные символы, применяемые Ч.Айтматовым для реализации творческой цели в повествовательной ткани своих произведений. Это и картины весны и лета, лугов, чистого неба, ястребов и беркутов. В данной повести писатель впервые прибегает к одному из традиционных символов: *«Ястреб, сидевший в тени древнего мазара, вдруг встрепетулся, ударил широкими крыльями по земле. И вновь затих»*. В этом символе заключен глубокий подтекст, иницирующий аналогию с повестью «Джамия»: писатель сравнивает Данияра с беркутом, а Садыка - с ястребом. Только тогда все происходило глубокой осенней ночью. Точно такой же подтекст мы видим и здесь: ястреб, пролетевший рядом с машиной Ильяса, как бы пригласил того поспорить, кто быстрее донесет весть до родителей Асель о предстоящей женитьбе. Так же усиливает лирико-эмоциональную содержательность повести и символ белых лебедей - достаточно апробированный ход для любой литературной традиции (*«Асель, смотри, лебеди!» - сказал Ильяс, смеясь, как ребенок»*).

Вторая часть повести несет в себе уже иную ноту - ноту печали и горя. В неторопливом и достаточно спокойном рассказе о своей жизни

журналисту чувствуется глубоко скрытое волнение. В том, что эту повествовательную доминанту диссертант называет *исповедью двух собеседников*, есть еще один аргумент: столкновение типов героев в реалистической коллизии (после того, как сломанный жизнью Ильяс покидает Асель, на первый план выходит образ Байтемира). Только после коллизии двух типов героев и сюжетных линий произведение обретает цельность. «Тополек мой в красной косынке» можно назвать лирико-элегическим произведением, в котором событийная (реалистическая) канва тесно переплетается с эмоционально-лирической (с элементами романтическими, но только лишь - с элементами).

В *третьей главе* нашего исследования - «**Стилистические особенности произведений Ч.Айтматова**» - мы остановились на проблемах стиля вообще и на анализе стилиевых черт, особенностей произведений Ч.Айтматова. Как известно, язык художественной литературы образует «открытую» систему, где основная цель, стоящая перед автором художественного произведения - оказать воздействие на читателя, на его духовный мир. В понятие *художественный стиль* произведения входят не только языковые средства, но и тема, образы, композиция, а также художественное содержание, отображенное посредством языковых средств (В.В.Виноградов, В.М.Жирмунский, В.В.Одинцов, А.Н.Соколов, М.Б.Храпченко и др.). Таким образом, стиль - художественная закономерность, придающая целостность самой этой системе; стиль писателя - перевыражение сложных взаимоотношений миропонимания и изобразительного материала, отраженных в его разных произведениях, и его необходимо рассматривать в тесной связи с тематикой, жанровыми особенностями, развитием творческого пути. И последнее, особенно бесспорное применительно к творчеству Айтматова: за стилем стоит цельная личность (М.М.Бахтин; вспомним также известное: *стиль - это человек*). В этом кроется один из факторов выхода айтматовского искусства слова из локальных рамок национальной литературы и восхождения на мировой уровень.

В *первом разделе* третьей главы - «**Мастерство Ч.Айтматова в выборе темы и тематическая доминанта его творчества**» - рассматривается одна из важнейших проблем в писательской деятельности - поиск темы, ее раскрытие в тесной связи с пафосом

произведения. Сам Ч.Айтматов так говорит об умении определить тему и реализовать ее в произведении: «Для написания рассказа, для того, чтобы иметь право предложить его вниманию читателей ты должен иметь материал по меньшей мере на один роман. Если в душе автора нет запаса материала, не будет и рассказа».

Одна из основных тем его творчества - *Великая Отечественная война*. В одном из первых его объемных произведений на тему войны «Лицом к лицу» воссоздана судьба Сейде, любящей жены, собственными руками выдавшей своего мужа (новаторство, во многом предвосхитившее искания в этой области русских писателей). Почти все произведения Ч.Айтматова на тему войны автобиографичны: это еще одна яркая черта своеобразия творческой концепции. Поэтому значима тема *любви и самоотверженного труда* людей в тылу во время войны: это «Джамиля», «Материнское поле» (где совсем по иному передаются душевные коллизии героев), это и «Прощай, — Гультары!», - и «Ранние журавли», и «Буранный полустанок», и - с позиций самооценки XX века - «Тавро Кассандры».

В целом комплекс тем Айтматова - обостренное чувство движения времени: нетрудно заметить, как тематическая доминанта от военной тематики к тематике современности и от нее к историческому осмыслению жизни, где война становится исторической категорией, - развивается в сторону понимания смены эпох как сохранения общечеловеческих истин.

Второй раздел третьей главы - «**Интонационно-ритмическое созвучие - одно из проявлений языкового мастерства Ч.Айтматова**». В качестве основного своеобразия вообще в литературном стиле Айтматова отмечается насыщенность его произведений лирико-романтическими красками. Поэтому мы сочли уместным подробнее остановиться на отдельных компонентах, способствующих самовыявлению и раскрытию лирико-романтического стиля писателя.

В прозе, как и в поэзии, лиричность достигается посредством интонационно-ритмических стилиевых средств. В произведениях Айтматова это одна из ярких примет стиля. В зависимости от общей тональности произведения, в отдельных случаях, там, где это уместно, писатель любит применять прием повтора, часто сочетая его с формульностью обращения, метафоризируя эту формулу, порой

доведя ее до значения названия, определяющего суть произведения в целом: «Тополек мой, в красной косынке», как и «Прощай, Гульсары!» - императив обращения, сопровождаемый восклицательной интонацией. Это – элемент концепции стиля на определенном отрезке творческого развития писателя.

Используемые в повести «Прощай, Гульсары!» повторы впервые встречаются при описании грозовой майской ночи, когда Гульсары, взбудоражив Танабая и Бюбюжан, несёт своего хозяина в горы: «А в степи шарахались белые зарницы, ослепляя ночь белым полымем. И снова смыкалась тьма, ярилась гроза, бил по ветру дождь. То светло, то темно, то светло, то темно...» Лиризм достигается созвучностью интонации. В «Джамиле» после песни Данияра августовской ночью открывается чарующая своей красотой природа: «Бирде үлбүрөгөн ак боз булуттар когүлтүр асманга айылдын үстүнөн жазгы көч жүргүзүп, бирде жер гүңгүрөшүп кишенишкен жылкылар үйүр-үйүрү менен жайлоого сабалап, бирде капталга койлор жайыла тартып, бирде бийиктен кулаган көбүктүү шаркыратма күпүлдөп, бирде эргиген кең талаа жайкалып...» - «То проплывало в журавлиной выси над юртами весеннее кочевье нежных, дымчато-голубых облаков; то проносились по гудящей земле с топотом и ржанием табуны на летние выпасы, ...то спокойной лавой разворачивались по пригоркам отары овец, то срывался со скалы водопад, ослепляя глаза белизной всклокоченной кипени...» В русском тексте ритмико-интонационное созвучие достигается адекватным лексическим соответствием «то», перед нашим взором картины проходят одновременно. В другом описании - ритмико-интонационная гармония с усилительным значением: «Бизден нары дагы нечен кыйыр жерлер, биздин суулардан башка дагы нечен күмүштөнгөн суулар бар экенине суктана карап, ааламдын чети ошолбу, же андан нары да ушундай ушундай асман, ушундай булут, ушундай жер барбы деп ойлоно турганбыз». - «Мы всматривались в ее сизые дали, насколько хватал глаз, и видели еще много-много земель, о которых прежде не подозревали, видели реки, о которых прежде не ведали. Реки серебрились на горизонте тоненькими штоточками. Мы думали, притаившись на ветках: это ли край света или дальше есть такое же небо, такие же тучи, степи и реки?»

В произведениях Ч.Айтматова много предложений с повторяющимися и однородными членами. Например: «Телсенди шокол, талпак шокол, куң шокол» - «Токол - вторая жена ... Что может быть унижительнее положения подневольной второй жены, рабыни телом и душой?» - «Поезд мени жаңы турмушка, жаңы күрөш, жаңы эмгекке алып барашты - «Поезд... понес меня по равнинам казахской сieti к новой жизни...» Синтаксические конструкции отчетливо проявляются в подлиннике, в русском варианте они или вовсе отсутствуют, или же выражены очень слабо. Следует отметить, что в произведениях Ч.Айтматова, наряду с повторами, немало побудительных, восклицательных конструкций, посредством которых достигается подлинный лиризм, писатель умело и тонко пользуется ими. В контексте они тесно переплетены друг с другом и создают эмоционально-приподнятый стиль. В усилении лиризма также существенна роль интонационной мелодики, часто встречающейся в живой речи: вся эмоциональная лексика служит у Ч.Айтматова средством усиления лиризма и эмоционально-приподнятой тональности. Это изобразительные средства с *приподнятым эмоциональным* и с *отрицательным* значением, часто почерпнутые из арсенала обыденной живой разговорной речи.

Вообще изучение языка Айтматова само по себе является глобальной проблемой. Мы здесь затронули лишь отдельные вопросы языка, имеющие отношение к стилю писателя. Его язык - органический сплав живого, образного, колоритного народного и литературного языков. В его многочисленных высказываниях показательно сформировано и сформулировано отношение писателя к родному языку как к неповторимому феномену, которое невозможно никогда поменять. Проблема "неповторимости" языка является одной из важных вопросов стиля. Именно поэтому мы попытались сравнить кыргызский текст с его переводом на русский язык, чтобы несколько прояснить данную проблему. Пример подстрочного перевода оригинала: «Ты прав, братишка, - Алтынай Сулайманова вздохнула. - Я и сама давно думаю съездить. Целый век не была. В аиле у меня нет близких родственников. Но народ - это родственник, нет больше родичей, чем народ. Обязательно поеду. Немного освобожусь и поеду... Соскучилась по моей земле...». А вот литературно закреплённый перевод этого же отрывка: -«Надо бы, конечно, съездить, - невесело

улыбнулась тогда Алтынай Сулайманова. -Я и сама давно мечтаю побывать в Куркуреу, век уже не была там. Правда, родственников у меня в аиле нет. Но дело ведь не в этом. Непременно поеду, я должна поехать, истосковалась по родным краям». В данном тексте уже нет кыргызского колоритного «эл деген тууган» (народ - это родич), а в нем – этнокультурный ключ к познанию многих аспектов национального художественного мышления. И не случайно, что именно Айтматов привнес в кыргызскую литературу не только свежесть поэтической мысли, но и мастерство употребления национального языка.

Поэтому в *третьем разделе* главы – «Мастерство использования Ч.Айтматовым национального языка» - анализируется ещё одно явление, присущее стилю Ч.Айтматова - это умелое и тонкое использование таких пластов лексики, бытующих у кыргызов испокон веков, - архаизмов, диалектизмов и других форм.

По признанию самого Ч.Айтматова, подлинно художественные произведения, которые занимают место в глубине сердца своих соотечественников и доставляют им эстетическое наслаждение, рождаются прежде всего на родном языке этой нации. Ч.Айтматов с детства в равной степени усвоил оба языка, являясь в полной мере, двуязычным носителем, то есть его язык прорезался одновременно на кыргызском и русском, позже оба они стали для него функционально родными. И все же он сам отдаёт предпочтение родному языку: «Довольно трудно объяснить человеку другой национальности красоту и ладность своего родного языка. Подчас эти явления - глубокая неизбежная любовь к родному языку, наслаждение поэзией родного языка, - просто необъяснимы, они находятся в области интуитивных восприятий». Отмечая неповторимость родного языка и выражения своего «я» в произведениях, написанных на кыргызском, Айтматов утверждает: «Язык художественного произведения - великий язык ... Писателю тут нужен некий внутренний «сепаратор», что ли, который должен отделять необходимое от ненужного».

Неповторимость языка - одна из существеннейших проблем стиля. Поэтому, сопоставляя в диссертации кыргызские и русские варианты произведений писателя, мы специально останавливались на проблеме «неповторимости» в виде уникального (а потому и не всегда бесспорного) *автоперевода*: в главах «Материнского поля» встре-

чается немало устойчивых словосочетаний, встречающихся в повседневной разговорной речи и выделяющихся своей красочностью и эмоциональным воздействием: «*өпкөсү көп алыптыр*», «*канат бутактын өскөнү*», «*артынан куугун түшкөндөй*», «*кан-солу жок купкуу*», «*башы айланкочөк*», «*сокур кун чел баскандай*», «*урушта туруш жок*», «*куш тилиндөй кагазга*» «*моокуму кангандай*», «*сай-сөөгү сыздан*», «*таман акы, маңдай терибиз*» «*шим эле учкан куштай*», «*жүрөгүм колкомо тыгыла*» «*колубуздан алдырган немедей*» и др., что наглядно свидетельствует об умелом и тонком использовании Ч.Айтматовым богатой лексики кыргызского языка и удивительно пластичном переводе многих из них на русский язык. Иногда Айтматова упрекают по поводу его языка; как признаётся он сам, его стиль не всегда совершенен и безупречен. Будет, вероятно, уместно, если мы будем рассматривать это как данность его индивидуального стиля. К примеру: «*Жалбырак... дилдирен беттен тийип*» (Норма: «*бетке тийип*») - «По лицу ... скользнул холодный тополевыи лист». Или: «*Салкын алган денеси ... мелүүн жыт берет*» (в значении «*салкындаган*»). - «Тело её долго сохраняло запах и прохладу». Можно привести и многочисленныи примеры диалектизмов, напр.: «*Кемпирдин илексиндей*» (в русском тексте указанное сравнение-реалия отсутствует). Можно констатировать стилевую индивидуальность, свободное владение пластами народного поэтического языка, билингвальное мышление, замечаемой специалистами; все эти черты присущи прозе Айтматова и характеризуют ее своеобразие.

Ч.Айтматов привнес в кыргызскую литературу не только свежесть поэтической мысли, но и мастерство употребления национального языка. Это чрезвычайно интересная внутренняя работа писателя, ведущая к совершенствованию стиля, к обогащению.

В *четвертом разделе* третьей главы – «Некоторые стилистические особенности русского и кыргызского текстов произведений Ч.Айтматова» - речь идет о проблеме стиля в результате того, что некоторые произведения Ч.Айтматова написаны на кыргызском языке или же, наоборот, на русском и переведены на кыргызский (локально эти аспекты стали предметом обстоятельных исследований Ч.Т.Джолдошевой). Возникает вопрос, в какой мере сохранена его

стилистическая особенность при автопереводе, как передается колорит других языков. На кыргызском языке у Айтматова иногда встречаются не совсем органичные лексемы и предложения, более напоминающие дословные кальки с русского языка. Объективные причины этого известны, они характерны для каждого билингва, для каждого писателя билатеральной культуры: это неизбежная языковая и стилистическая интерференция. И эту особенность мы рассматриваем как характерное для его стиля явление. Например, «*Ызасына эрк берип, өпкө-өпкөсүнө батпай ыйлады*», где дееспричастный оборот «*ызасына эрк берип*» по-кыргызски должен передаваться как «*ызасына чыдабай*» или же «*уугуп*». При дословном переводе, вероятно, этот оборот окажется русской калькой «*давая волю*». «*Сейде озүңө-озү орун таба албайт*» вызывает в памяти русскую ассоциацию «[она] не находила себе места», т.е. это калька, нормы кыргызского языка требуют «*Сейде айласы куруп турду*».

У Айтматова много сложных синтаксических конструкций в форме тирады протяженностью в целый абзац. Вероятно, это влияние классической русской литературы, стилевой особенности, являющейся результатом русского художественно-языкового мышления. Однако сложные конструкции при переводе на русский язык распадутся на самостоятельные предложения. Сам Ч.Айтматов отвечает на это так: «Если книга написана вначале на кыргызском языке, я её перевожу на русский, и наоборот. При этом я получаю глубочайшее удовлетворение от этой двусторонней работы. Это чрезвычайно интересная внутренняя работа писателя, ведущая, по моему убеждению, к совершенствованию стиля, к обогащению образности языка». Таким образом, писатель нашел новые стилистические формы и приемы, до него редко встречавшиеся в отечественной прозе, внедрил их в творческую традицию, создал своеобразный опыт автоперевода с кыргызского на русский язык или же, наоборот, с русского на кыргызский, исходя из утверждения, что «существует не только стихия национального языка, но и национального мышления».

В пятом разделе главы – «Особенности воссоздания Ч.Айтматовым портрета героев» - рассматривается ещё одна особенность, воспринимаемая как стилевой признак: создание портрета как не только воспроизведение внешних черт, но как

средство углубленного раскрытия внутреннего мира героев. В развитии «портретного психологизма» существенно влияние Ч.Айтматова на обогащение кыргызской литературы. Красноречив пример: «*Джамия была хороша собой. Стройная, статная, с прямыми жесткими волосами, заплетенными в две тугие, тяжелые косы, она ловко повязывала свою белую косынку, чуть наискосок спуская ее на лоб, и это очень шло ей и красиво оттеняло смуглую кожу гладкого лица. Когда Джамия смеялась, ее иссиня-черные миндалевидные глаза встывали молодым задором, а когда вдруг она начинала петь соленые аильные песенки, в ее красивых глазах появлялся невестиний блеск...*»

Интересны «портреты-антиподы» в повести «Лицом к лицу» - один Исмаила, другой - Мырзакула, погибшего от его пули. Применяется прием «отстраненного портрета». Так, глазами Алтынай, в «Первом учителе» описан Дюйшен «...И сейчас он стоит перед моими глазами, как стоял тогда у шумливой каменистой речки, закинув руки на затылок, и смотрит устремленными вдаль сияющими глазами на белые облака, гонимые ветром над горами».

В «Материнском поле» типичный для Айтматова и потом вызвавший массу подражаний прием «монологического лирического портрета» молодых Толгонай и Суванкула, когда они создали свой семейный очаг (где монолог создает фон для портретной характеристики): «*Когда я была маленькой, в дни жатвы меня приводили сюда за руку и сажали в тени, под копной. Мне оставляли ломоть хлеба, чтобы я не плакала. А потом, когда я подросла, я прибежала сюда стеречь посева. Весной тут скот прогоняли в горы. Тогда я была быстрой, косматой девчушкой. Взаблаженное, беззаботное время - детство! Помню, скотоводы шли с низовой Желтой равнины. Гурты за гуртами спешили на новые травы, в прохладные горы. Глухая я тогда была, как подумаю. Табуны мчались со степи лавиной, подвернешься - растопчут эмг, пыль на версту оставалась висеть в воздухе, а я пряталась в тишине...*»

На этом фоне создается основа, в которой портретная характеристика помещена в контекст. Эти опыты – свидетельство высокой прозы.

Четвертая глава диссертации – «Изобразительно-выразительные средства в прозе Ч.Айтматова (сравнение и метафора)».

Первый раздел – «Сравнение» – посвящена раскрытию природы и художественной функции этого тропа в повестях Айтматова.

Как известно, эвристическая сущность сравнения реализуется путем сопоставления явлений с целью выявления общих и отличительных черт: художественное сравнение усиливает качественные стороны явления путем его образного переосмысления. Гносеологический характер сравнения многопланов и может, исходя из задач исследования, рассматриваться, как минимум, в трех аспектах: (1) сравнение в познании окружающего мира как основа достоверного значения трактуется с логико-психологических позиций. В качестве элемента мышления оно способствует системному постижению предмета; (2) с языковедческих позиций сравнение трактуется как реализация с помощью специальных языковых средств. Здесь возникает задача исследования способов создания сравнения, его взаимосвязей с диалектами и литературной нормой художественного языка; (3) в диссертации особое внимание уделено третьему, литературоведческому аспекту сравнения, в частности, его художественным функциям в повестях Айтматова в процессе создания образов, раскрытия портретов и характеров персонажей, их внутреннего мира, описании явлений природы.

Сравнения у Айтматова по их происхождению. Анализ стилистических или функциональных особенностей сравнения, как наиболее распространенный прием образной стилистики в повестях Айтматова, требует, прежде всего, установления эстетического и этнокультуроведческого генезиса сравнения. В этой связи в произведениях писателя сравнение можно разделить на две основные группы.

Общеупотребительные сравнения широко используются в общепародной разговорной речи, в них различимы три компонента – субъект, объект и основание сопоставления, то есть общий качественный признак. В общеупотребительных сравнениях объектом, как правило, являются конкретные, устойчивые предметы и реалии: *«Ысмайыл бекинген жакты шек алдырбай, тээ алыстан имерчиктеп, куйугун аптыккан Сейде, уядагы бадаланын киши*

караган коругансын, элтең-элтең жугуруп, эки жагын каранаш» - *«Как птица, оберегающая свое гнездо, кружила Сейде по холмам, боясь навести кого-нибудь на убежище Исмаила»*. Здесь субъект сравнения – Сейде, объект – птица, оберегающая свое гнездо, третий общий признак – тревожное чувство, ощущение неотвратимо надвигающейся беды. Особенность использования Ч.Айтматовым общеупотребительных сравнений, безусловно, связана с общественными, нравственными, философскими проблемами его произведений. В этом смысле весьма показательным огромным воздействием традиционных сравнений, извлеченных из сокровищницы народного языка, на формирование художественных принципов Ч.Айтматова и, наоборот, огромна роль оригинальных авторских сравнений в обогащении литературного кода национальной культуры. Нами выделяются три аспекта использования Айтматовым общеупотребительных, общепародных сравнений: 1) *стихийно-интуитивное (подсознательное)*; 2) *намеренное (стилизация)*; 3) *эстетическое усложнение, имеющее характер творческой переработки*. Уровень использования изобразительных средств, как известно, коррелируется уровнем творческого мышления писателя. Корни взаимоотношений Ч.Айтматова с общепародным языком глубоки, он избегает пассивного заимствования народных сравнений из фольклора, умело усиливает фольклорное начало. Если в одних случаях он стремится сохранить первородный национальный колорит, то в других добивается оригинального «звучания» того же самого сравнения в авторском контексте. В таких случаях общепародная природа традиционного сравнения существенно трансформируется, поскольку новизной характеризуются и лексика, и синтаксический состав, и образная структура. Общеупотребительные в народной эстетике сравнения Ч.Айтматов использует в контексте эстетической специфики литературы и национальных культурных традиций.

В основе *индивидуально-авторских сравнений* лежат нетрадиционные сопоставления сходств и признаков предмета. Своеобразие индивидуально-авторского сравнения заключается в том, что оно оригинально и связано с семантикой художественного контекста. У Ч.Айтматова это распространенный прием, во многом определяющий айтматовский язык и стиль. Некоторые индивидуальные сравнения, обладая художественной образностью, стали афоризмами.

Однако деление сравнения на общеупотребительное и индивидуально-авторское всегда в какой-то степени относительно; индивидуальные, или авторские сравнения не следует понимать как какие-то новообразования, стилевые неологизмы Айтматова. Традиционные образы под пером писателя обновляются и живут новой, самостоятельной жизнью, насыщенные нетрадиционностью контекста яркой, образной мысли, оригинального, нестандартного, запоминающегося приема. Авторские сравнения художника всегда гибки и живописны, лаконичны и выразительны. Например: «Төрөгөн алдай кошүлүп жатканындан жер энем» - «Ты отдала людям свои плоды и теперь лежишь, как женщина после родов» - сравнение неожиданное, оригинальное.

Сравнения по их форме. Простое сравнение: основной чертой этой формы является изображение одной характерной черты сравнительного объекта. В этом случае имеют место все три компонента сравнения: объект, субъект и общий признак. Образуются такие сравнения с помощью послелогов *сыяктуу, сымак* и синонимов этих послелогов - *өңдүү, сыңары, сыңарындай, шекилдүү* (как, похоже, подобно, словно), выражающих значение уподобления, и аффиксов *-дай, -ча, -гансып*, примыкающих к объекту и несущих значение подобия, сходства. Сопоставляя переводы повестей писателя с оригиналом, мы выявили, что простые сравнения, переданные с помощью союзов в русском тексте, в оригинале создаются морфологически. Часто примыкает к объекту сравнения окончание *-дай*. Например: «Сен бул жаш кызды чоптой тебелеп бүлдүрдүм, күнүн бүтүрдүм деп турасың го ичиден... Билип койгун, ал заманыңар өткөн, заман азыр биздики, бул кыз олбойт, бул кыз кайра тирилик адам болот, а сен, сенин заманың ушуну менен бүтшү...» - «Ты думаешь, что истоптал ее как траву, погубил ее...? Вреши, прошли твои времена, теперь ее время, а тебе на этом конец...!» Этим простым общеупотребительным сравнением автор сумел показать, что конфликт между Дюшеном и «краснорожим» феодалом несет не только моральный, но и социальный смысл. Дюшен защищает юность Алгынай как мораль новой жизни. Здесь выражен главный мировоззренческий пафос повести: противоборство духовных сил, в котором формируется характер Дюшена.

Метафорическое сравнение - это образное сравнение, содержащее метафору. Сравнимые здесь предмет или явление характеризуются по аналогии с другим предметом или явлением; здесь усиливается роль субъективных ассоциаций автора. Метафорические сравнения, сравнения прямого значения, часто встречаются не только в произведениях Айтматова, но и вообще в кыргызском литературном языке: Односторонне утверждать, что сравнению присуще только прямое значение. Например: «Ошондо мина менен байланышкан тымга эч ким жакындап батына албай аскерлер жаандай октон бири калбай кырыларында, Байдалы өзү жүгүрүп барып, зымдын үстүнө жыгылыптыр». - «Положение создалось безвыходное, люди гибли под пулеметным огнем, никто не осмеливался первым приблизиться к миному полю. И вот тогда Байдалы по своему почину бросился на проволоку». В русском тексте сравнение *жаандай ок* полностью отсутствует. Использованное в приведенном тексте сравнение нельзя считать простым - сравнением прямого значения. Поскольку здесь превалирует использование сравнения в переносном значении, и образно переданы такие значения, как *очень много, чрезвычайно много, бесчисленное множество*. Сравнение усиливает воздействие литературного контекста. Это свидетельствует о том, что в ряде случаев нельзя судить только лишь по внешним признакам, односторонне определяя прием либо как сравнение, либо как метафору. Поэтому, равным образом принимая во внимание комплекс качеств, мы определяем это сравнение как метафорическое.

Развернутое сравнение - это цепь сравнений, подчеркивающих несколько общих признаков субъекта и объекта. В отличие от простого сравнения здесь нет четкого разделения трех компонентов: сравнение дается с последующей пояснительной характеристикой, часто превращаясь в самостоятельную картину, имеющую художественное значение. Напр.: «Мисалы, чон карылуу теректи бороон тамыры менен омкоруп кетсе, ал экинчи тура келбейт да... Алам дагы ушул сыяктуу: мурунку күчүнөн тайганы ар бир кыймылынан байкалып калды. Бир күнү үйгө келсем, апам ийненин көзүн таба албай жарыкка шыкаалап, айлап отуруптур». - «Если могучее дерево выворотит буря, оно уже не поднимется. Раньше мать никого не просила вдеть ей нитку в

иглолку: гордость не позволяла. А вот вернулся я однажды из школы и вижу: дрожат руки у матери, не видит она ушка иглолки и плачет».

Во втором разделе - «Образно-выразительные (стилистические) особенности сравнения» - рассматриваются функции сравнения: пейзажа-сравнения и портрета-сравнения. *Пейзаж-сравнение* - это прием, являющийся одновременно и средством раскрытия характеров и внутреннего мира героев, и эмоционально-экспрессивным стилиевым средством: художник восхищается красотой и силой стихии природы. Функции пейзажа-сравнения в повестях Айтматова неразрывно связаны с другими элементами произведения, вместе с которыми образуют целостную систему изобразительно-выразительных средств. Выделяются пять функций пейзажа-сравнения в повестях писателя: (1) *психологический пейзаж-сравнение*; (2) *символично-подтекстовой пейзаж-сравнение*; (3) *философский пейзаж-сравнение*; (4) *контрастный пейзаж-сравнение*; (5) *эмоционально-описательный пейзаж-сравнение*. Особенность айтматовского пейзажа в том, что все эти разновидности художественных функций пейзажа-сравнения существуют в рамках параллелизма - тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста. Айтматов использует параллелизм не только для того, чтобы раскрыть тот или иной психологический момент, но и чтобы создать сюжетное движение.

Самую значительную художественную функцию в повестях Айтматова играет *психологический пейзаж-сравнение*. Психологическая функция становится особенно ощутимой, когда природа неотделима от сложного и изменчивого мира человеческой души. Так, в повести «Материнское поле» Млечный путь так же изменяется, как и психологическое состояние Толгонай. Толгонай, обращаясь к Млечному пути, размышляет, вспоминает, тем самым раскрывая характер и развивая ход сюжета: «Тун ортосунда тээ жылдыздуу төбөнү карасам, саманчынын жолу ааламдын бир четинен экинчи четине керилип жаткан кези экен. Субанкулдун айткандары эсиме түшүп, кыялымда асмандын ошол күмүш жолу менен кандайдыр бир зор дыйкан кере кучак саман көтөрүп өткөн экен го, анын мол кучагынан себеленип түшкөн дан, тоюон береке тегулген из чубатып кеткен шурбайбы. Тилегибизге жетсек, менин да Субанкулум ушундай саман көтөргөн дыйкан болсо, кырмандын бетинен биринчи иргеп

алган саманды кучактап басканда, так ушундай береке тегулген дан чубап калса деп, ойлонуп жаттым». - «В полночь, в самую полную пору ночи, я глянула на небо и увидела Дорогу Соломщика - Млечный путь простирался через весь небосклон широкой серебристой полосой среди звезд. Я вспомнила Субанкула и подумала, что, может быть, и в самом деле этой ночью прошел по небу какой-то могучий, добрый хлебороб с огромной охаткой соломы, оставляя за собой след осыпавшейся мякины. И я вдруг представила себе, что когда-нибудь, если исполнятся наши мечты, и мой Субанкул вот так же понесет с гумна солому первого обмолота. Это будет первая охатка соломы своего хлеба». Картины Млечного пути соответствуют состоянию героини; в повести четырежды происходит их встреча, и Толгонай всякий раз по-разному воспринимает ее. В первый раз пейзаж-сравнение сообщает повествованию романтическое звучание: тонко передано состояние природы и Толгонай, ее лиризм и красота. Второй раз она встречается с ней, когда исполнились ее мечты: Суванкул стал «могучим хлеборобом», вырастили детей, жизнь не зря прошла. В третьей встрече с Млечным путем пейзаж-сравнение насыщен внутренним драматическим смыслом, где природа неотделима от души человека. Последняя встреча, когда ела хлеб из нового урожая, собранного ее внуком Жанболотом. Во всех этих психологических пейзажах-сравнениях мы заметили, что взаимно связаны Природа и Человек: толстовские традиции у Ч.Айтматова проявляются не только на концептуальном уровне, но и в сфере художественных средств создания характера.

Символично-подтекстовой пейзаж-сравнение в художественном языке основывается на известной метафоре: мир полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл. В повестях Айтматова определенная часть пейзажей-сравнений основана на символическом параллелизме, не повторяющем, однако, традиционной символики. «И когда я встала, то ветер набежал на яблоню, и посыпались тучей белые лепестки цветов» (день, когда Толгонай лишилась среднего сына, был солнечным, воздух - чистым). В этом символическом пейзаже-сравнении наглядно ощутима противоположность войны.

Контрастный пейзаж-сравнение подчеркиванием противоположных черт субъекта создает эффект зримости образа, его внутренней диалектики. В повестях Ч.Айтматова такие пейзажи-сравнения

редки, но их художественный эффект значителен. Так, в минуты, когда умирает Алиман, контрастен образ пейзажа: *«Кар дале укунун жүнүндөй жупжумшак болуп, бирине-бири ээрчишип, каалгый айланчыктан, жасап турду»*. Оригинальный, индивидуально-авторский пейзаж-сравнение *«укунун жүнүндөй жупжумшак болуп»* в авторском же переводе отсутствует, просто описываются *«крупные белые снежинки»*, что существенно снижает художественный эффект; однако в иной эстетической системе важна внутренняя жизнь переводного выражения, когда она соответствует внутренней жизни оригинала.

Философский пейзаж-сравнение обобщает конкретную связь между человеком и природой, сообщая ей трансцендентальный философский смысл. Это прообраз целостности мироощущения, когда художник беззаботен в своем умении отместить случайное и уловить главное. *«Бурут койнунан булт этип, жаңыдан төрөлгөндөй кызыл эт күн тийгенде, жаандан кийинки нымдуу кара топурак менен жылаңайлак басып, кадам сайын, алтын чачыла чачкандай айдоого дан шилтеп, бул касиеттүү эмгекти жакшы тилек, жакшы үмүткө багыштап, Алиманым жүгөрү эмес, жакшылык сээп жүрдү»*. - *«Как новорожденный ребенок»*, *выглянуло из-за облаков омытое дождем чистое солнце. По темной, влажной пашне Алиман шла босая и, улыбаясь, разбрасывала через каждый шаг семена. Она сеяла не просто зерна, а зерна надежды, добра ожидания»*. В оригинальном индивидуально-авторском сравнении *«булт этип, жаңыдан төрөлгөндөй кызыл эт күн тийгенде»* («как новорожденный ребенок») воплощается философская нота - каждое мгновение жизни неповторимо, ибо соприкасается с вечным пульсом жизни.

Эмоционально-описательный пейзаж-сравнение, которому присуще медитативное начало, концентрирующее «движение» души героя: человек осознает жизнь как мгновенную целостность, хоть «субъект не может один и тот же миг быть всем» (В.Г.Белтский). Эмоционально-описательный пейзаж-сравнение особенно часто встречается в ранней прозе Ч.Айтматова: *«Каймагы алынган сүтпөй, көк ирим аба, сырттан муздак илеп чалып, бадырая толгон жылдыздар жылчыктарга шыкаалайт»*. - *«Синяя, отстоявшаяся ночь заглядывала звездами в шалап, порывами*

налетал холодный ветер». Это колоритное, индивидуально-авторское сравнение в русском тексте отсутствует и передается описательным путем, что намного ослабляет силу образности.

Одну из самых значительных художественных функций в повестях Ч.Айтматова выполняет *портрет-сравнение*. Здесь художник достиг высокой точности и лаконизма, несколькими штрихами создавая портрет героя, умея подчеркнуть главное в характере, темпераменте, душевном состоянии, настроении посредством движений, мимики, жестов. Главная особенность Айтматова-портретиста в том, что его привлекает именно сложность, многомерность внутреннего мира человека. Портреты чужды сентиментальности: за сдержанностью героев кроется благородство и чистота. В соответствии с выполняемой функцией различаются три взаимосвязанных типа портрета-сравнения, значимых в сюжетно-композиционной структуре: *психологический портрет-сравнение, характеристический портрет-сравнение, описательный - портрет сравнение*.

Психологический портрет-сравнение. Айтматов неоднократно отмечал, что психологизм - неотъемлемый и первейший элемент реалистического искусства. Но чтобы раскрыть образ, необходимо найти соответствующие изобразительные средства, а этого можно достичь лишь путем психологического углубления в духовный мир героя. Ювелирное мастерство Айтматова в использовании языка проявляется при создании точного психологического портрета каждого из персонажей. Пластически выразительные психологические портреты-сравнения помогают глубоко проникать во внутренний мир героя. Тем не менее, Айтматов неизменно подчеркивает в изображенном какие-то близкие, дорогие ему, писателю, черты. Так, например, в портрете Джамили описано благородство, эмоциональная возвышенность, чистота и обаятельность, в облике Данияра - задумчивость и сосредоточенность, внутренняя поэтичность и богатство души, при этом Айтматов достигает удивительной концентрации в выражении чувств, укрупняет, возвеличивает человека. Главная особенность Айтматова в том, что при создании портретов он не описывает непосредственно психологическое состояние героя, а передает это через впечатление, которое производит герой. *«Баягы тамашокой, шайыр мүнөз келин эми ичтен муңдана, тумандуу жазгы күн сыяктуу жылуу*

мээримге толуп, назик тиктейт. Жолдо кетип бара жатканыбызда Жамийланын жүзүөн дайым бир ой кетпей, ээрдинде үлбүрөгөн күлкүнүн көлөкөсү агашып, ал өзү гана билген кандайдыр жакшы бир нерсеге ичи жылыгансып, ошого сүйүнгөн өңдүү туюлат. Кээде болсо, тешкерисинче, алда эмнеден эси чыккандай, капты арабадан ийниче салып алып, ошол бойдон ордунан козголбой туруп калат. Оргуштана аккан суу алдынан кокус кездешкендей, ушул шок сууну кечсемби, же кечпесемби-деген сыяктуу, Жамийла ошондо илгери аттагандан коркуп, дал болуп апкаарыйт. - «Весенняя светлая грусть» застлала ее притумленные глаза. Бывало, взвалит мешок на плечи, да так и стоит, охваченная непонятной робостью, точно перед ней бурный поток и она не знает, идти ей или не идти». Характерные черты айтматовских женских образов-портретов - гармоничное сочетание черт трудолюбия, нежности, красоты, возвышенности. Портрет-сравнение Джамили отличается большой живописной выразительностью. Айтматов ищет чаще всего выражение внутренней жизни человека в минуты, когда он остается наедине с самим собой и погружается в мир своих чувств, мыслей и переживаний. Пейзаж у Айтматова участвует в создании психологических портретов-сравнений, будучи стержнем и хода событий, и зримости портретов персонажей в повести «Джамили». «Наркы өйүздө казактын боз адыр белесинде от жагылган тандырдын дозундай алоолонуп билинер-билинбес мелт-мелт ылдый чогул, жерге күүгүм чакырып, асмандагы бортоң булутчаларды кызылсүр түскө боеп, талыкшып албырган күндү Жамийла алаканын көзүнө калкалап, ошол жакта кандайдыр бир сонун көрк ачылып келе жаткансып, муңайым күлүмсүрөп карап турду» - «Там за рекой, где-то на краю казахской степи отверстием горящего тандыра пламенело разомлевшее вечернее солнце косовиры. Оно медленно уплывало за горизонт, обаяя заревом рыхлые облачка на небе и бросая последние отсветы на лиловую степь, уже подернутую в низинах просинью ранних сумерек. Джамили смотрела на закат с таким восторгом, словно ей явилось сказочное видение.

Психологический портрет-сравнение показывает стремление писателя к ясности и максимальной выразительности и в создании группового портрета. В «Материнском поле» писатель создает портрет-сравнение, когда пострадавшие люди встречают вернувшегося с

фронта солдата: «Бактын башына чыгып, отурган балдардын бири бир кезде»Келе жатат!»-деп кыйкырганда, комуздун чыйраткан кылына кол тийгендей, баарыбыз тең селт этип, бир ооздон «келе жатат» деп кайталап, селейип туруп калдык. - «Вот в такую минуту один мальчишка вдруг крикнул с дерева: «Идут!..» И все замерли, натянулись, как струны комуза, а потом все разом глухо повторили: «Идут!» - и снова замолчали в ожидании, снова стали тихи».

Характеристический портрет-сравнение у Айтматова всегда индивидуален в деталях и анализе внутреннего мира героев. Здесь очевидна народная основа образов, их выразительность. Писатель через содержательность сюжета вычерчивает характеры своих героев. Характеристический портрет-сравнение делится на два типа: положительный и отрицательный. К одним из лучших по содержательности и тонкости характеристик положительных портретов-сравнений писатель изображает Дюшена, стремясь передать нечто главное, определяющее его внутренний облик. «Бул жолу ал эч унчукпай, сүйлөбөй, сусатайган каштарынын астынан бүркөлө карап, кубакай жүзү карарган темир өңдөнүп келе жатты». - «Шел он молчаливый, строгий, со сдвинутыми как крылья беркута бровями, и лицо его казалось выкованным из черного, прокатенного железа». Не утратив цельности, многогранности характеристик, в портрете Дюшена писатель передал живое чувство, порыв души и, одновременно, сущность характера.

Описательный портрет-сравнение. Таких у Айтматова немного. Но писатель с большой тщательностью передает в своих портретах-сравнениях индивидуально-неповторимые черты человеческого лица, наделяет их внутренней жизнью. Поразительно точен писатель в описании старой женщины - утомленной, уставшей от горькой, несправедливой жизни: «Коломто боюнда какчыйсан жыгачтай болгон дудук кебетеленген үңүрөйгөн кара катын отуруптур. Анын эчтеке айтпаган, коломтодо өчкөн күл өңдүү томсоргон көздөрүнүн муздай көз карашы күчүк чагынан косо менен койгуланып жүрүп, көк мээ болгон иттин телмирген көздөрүнө окшоп жатты». - «У потухшего очага сидела угрюмая, высохшая, словно коряга, старая женщина. Лицо у нее было темное, как земля». Как бы в противовес этому портрету-сравнению Айтматов рисует

образ Алтынай: «*Айтты-айтпады дээрсиң, сенин таалайыңа жазылып турат, жайнаган көзүңдөн айланайыным, шалчыбыктай солкулдак кезиң, зээниң бар, акылың тунук*» - Ты сейчас молоденькая, точно прутик, такая же, как эти топольки». Портреты-сравнения придают текстам и социальную окраску. Все они подчеркнуто эмоциональны. Их объединяет глубина раскрытия внутреннего мира человека, колористическая выразительность, традиционно большую роль в портрете-сравнении играет пейзаж, усиливая эмоциональную окраску образа, помогая полнее раскрыть мир человека. Характерный признак Айтматова-портретиста - изобразительный лаконизм, сжатость, точность. Язык жестов создает зрительный образ. В таком многоплановом и индивидуально-остром восприятии образов проявляется философичность прозы Айтматова. Острота наблюдений, необычайная зоркость помогают Айтматову соединить мир вымысла и мир реальности, выбрать в предметном мире, в природе, в людях изобразительный ряд, ритм, живую пластику, удивляющую своей неожиданностью систему сравнений. Новаторство Айтматова продиктовано личным, свойственным ему ощущением окружающей его действительности, придающим произведениям художника своеобразный и в то же время глубоко современный характер. Связь между портретами и внутренним миром героя глубже и сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Для Айтматова первостепенным становится выражение мысли, эмоционального состояния, мироощущения в целом в той же мере, в какой это свойственно большому писателю. Всегда обостренно воспринимающий все происходящее в жизни, он все более укреплялся в мысли о необходимости целостного сознания мира. Писатель стремится увидеть самую суть явлений: в августовской ночи видеть красоту природы, в отдельном человеке - человечество, в событии сегодняшнего дня - историю. Каждый действующий герой Айтматова - не только яркая портретная характеристика действующего лица, но и некий обобщенно-символический тип.

Третий раздел - «Художественно-языковые формы и способы образования сравнений у Айтматова»

В своих повестях Айтматов использовал несколько семантических групп сравнений. Частота пользования ими разная. Поэтому мы взяли только имена существительные, созданные при помощи аффикса *-дай*:

(1) Имена людей, реально живущих: *Дүйшөндөй, Касымдай, Асиядай*. (2) Из слов, означающих родственные отношения: *атаңардай, баламдай, бир туугандай, боордоштордой, келинимдей, кызымдай*. (3) Из слов, означающих возрастные особенности людей: *секелек кыздай, жаш баладай*. (4) Из слов, означающих строение и часть тела человека: *беш колуңдай, билектей, алакандай*. (5) Из слов, означающих степень красоты человека: *перизатындай*. (6) Из слов, означающих геройство: *баатырдай*. (7) Из слов, означающих состояние человека: *мусатырдай*. (8) Из слов, означающих ложные понятия: *желмогуздай*. (9) Из слов, производных от названий животных: *арыстандай, аюудай, эликтей*. (10) Из слов, производных от названий домашних животных: *төөдөй, букалардай, туулардай*. (11) Из слов, производных от названий птиц: *бүркүштөй, кулаасыдай, турнадай, куштай, балапандай*. (12) Из слов, производных от названий водоплавающей дичи и рыб: *балыктай*. (13) Из слов, означающих явления природы: *желдей, муздай, монгүрдөй, чагылгандай, куюндай, жаандай*. (14) Из слов, связанных со значением огня, света: *коломтодой, чырактай, оттой, чоктой*. (15) Из слов, означающих названия полезных ископаемых: *темирдей, коргошундай, сымаптай, чоюндай, күмүштөй, зымдай*. (16) Из слов, означающих домашнюю утварь: *жыгачтай, куурчактай, камырдай, таруудай, сабадай, өгөөдөй, бакандай, күзгүдөй, шамдай, кийиздей, казандай, чүпүрөктөй*. (17) Из названий растительного мира: *теректей, кырчындай, тал чыбыктай, уйгактай, чөптөй*. (18) Из слов, означающих влагу: *толкундай, деңиздей, суудай, көлдөй*. (19) Из слов, означающих признаки звуков: *шаркыратмадай, коңгуроодой*. (20) Космологические названия: *жылдыздай, үркөрдөй*. (21) Из слов, связанных значением объема: *ааламдай, томуктай, тоодой, тердиктей, тырмактай, кымындай*.

В четвертом разделе главы диссертации - «**Метафора**» - рассматривается проблема метафоры в ее функциональной роли в художественном тексте. Айтматовская метафора, как и сравнение, глубоко связана с диалектикой общего и индивидуального, проявляющейся в органическом взаимодействии личностного опыта и мировоззрения с эстетической системой и материалом национального бытия. Примеры демонстрируют это единство: (1) «*Касымым болсо, комбайндын үстүндө учууга камынган бүркүштөй, бет алдына*

көз айырбай тигилип, дагы канчасы калды, канчасын оруп жетишем дегендей, турганы турган». (2) «—Бүркүтүм! Шаңшыган бүркүтүм! Бери болчу, козүңдү көрсөтчү! О, шаңшыган бүркүтүм!» В первом примере лучшие качества героя («Материнское поле») уподобляются традиционным качествам орла; во втором - те же слова в отношении Данияра («Джамиля») даны в переносном значении. В то же время героев роднит общая черта характера - бесстрашие. Из вышеприведенных примеров явствует, что и в метафоре, и в сравнении совокупность, сходство между знаками и свойствами ощущаются в системе общечеловеческих нравственных критериев. Здесь столь же бесперебойной представляется взаимосвязанность *сравнения* и *метафоры*. Не случайно многие исследователи не настаивают на сколько-нибудь принципиальных разграничениях между метафорой и сравнением, и традиция эта, в сущности, идет еще от Аристотеля и Цицерона, с редкостным постоянством утверждая эту дуальную связь и в современных исследованиях: если «каждая метафора оказывается «маленьким мифом» (Дж. Вико) и, по сути, «укороченным сравнением» (Квинтилиан), то «прототекетом» и мифа, и метафоры, и сравнения является один материал и одна его природа в словесно-художественном искусстве. Так, «каждая эпоха конструирует свой миф, различия лишь - в используемых метафорах» (К.Жоль).

Метафора вне контекста, как правило, воспринимается в прямом смысле; сущность метафорического передается только в контексте. Грамматическая метафоризация не вызывает изменения формы слова, при образовании метафоры не участвуют специальные морфологические члены или синтаксические конструкции. Сравнение же в кыргызском языке образуется а) посредством актуализации морфологических аффиксов, примыкающих к объекту и б) синтаксическим путем с помощью послелогов (*сыяктуу, сымак, оңдуу, сыңары, сыңарындай, шекилдүү*). Метафора (в отличие от выстраивающего однородный ряд сравнения) имеет переносное значение и в основном выполняет характеризующую функцию. Согласно понятийно-логическому принципу можно выделить 4 типа метафор: 1) *одушевленная-неодушевленная*, 2) *неодушевленная-одушевленная*, 3) *одушевленная-одушевленная*, 4) *неодушевленная-неодушевленная*. В сравнении такая дифференциация невозможна.

Следовательно, *метафора универсальна*: она употребляется не только в художественном, но и в научном, публицистическом контекстах - и не только как средство художественного изображения, но и в терминологическом плане, как омоним к общеупотребительному слову.

Как и сравнения, метафоры можно классифицировать по языковым или по тематическим группам, где особенности метафорических значений проявляются во взаимосвязи с частями речи. *Метафоризация имен существительных* по своему применению в порядке слов в определенной мере отличается от других производных от части речи метафор. В кыргызском языке имена существительные по пути своего семантического обогащения в отношении различных предметов непрерывно дополняются способом метафоризации определенных слов. Например, в повестях Айтматова - с участием слов, обозначающих имена космологических понятий: «*Кош гүл сүйгөн келиним, кош маңдайыма сыйбаган чолпонум!*». — «*Прощай, свет мой!*» *Закатилась звезда моя*.

В произведениях писателя источником этих образительных средств часто служат обильно встречающиеся в устном народном творчестве широко распространенные метафоры. Например, у кыргызов издревле на поминках усопшего (в особенности, если он молод) сравнивают со звездами, с луной. Источники таких метафор мы находим в орхоно-енисейских письменных текстах: «*Не увидел (не ощутил) я солнца, луну в синем небе, лишился я... родной земли и вас*» (Элегеш, памятник № 10). В эпосе «Манас» и живой человек получает метафоризацию в этом ассоциативном ореоле: *Айың менен күнүңдүн, жарыгынан бүткөндөй. Ай алдында булуштун, салкынынан бүткөндөй... Асман менен жериңдин, бир өзүнөн бүткөндөй... Сотворенный словно Из лучей Солнца и Луны, Сотворенный словно Из лунной прохлады... Словно согдичение Неба и земли...* (подстр.перевод, вариант С.Орозбакова).

Метафоры производятся от названий ценных металлов и ископаемых. Например: «*Алтынным Жамийлам, сен кеткенге башыңды бийик которуп, кылчайбай, тайманбай, кең талаа менен кеткенсиң*». При переводе этого предложения, метафора отсутствует вообще, потому что Айтматов-автопереводчик не придерживался буквальной точности; *алтынным* - традиционное

выражение чувств в отношении к кому-либо (что характерно для национальной метафорике).

Актуальна *метафоризация понятий, связанных с традиционным животноводством*. В кыргызском поэтическом языке чрезвычайно распространены *тематическая метафорика, метафоризация понятий, связанных с миром растений*, реальный почти все метафоры, связанные у Айтматова с *домашней утварью, бытом*.

В образовании метафоры вполне объяснимую основную роль играют существительные и глаголы. Глагольная метафора часто встречается как в повести Айтматова, она традиционна для национального языка в целом, оставаясь, традиционно антропоморфной. «*Если Алман убивается, так это дело другое*»; «*В один дух добежала Сейде до Кургана... и - помертвела*»; «*Мои желания были похоронены под окриками и подзатыльниками грубых людей*».

Пятый раздел - «Происхождение метафоры». По степени концентрации образности, по степени новизны, «свежести метафоры можно разделить на три разряда: 1) *общеязыковые метафоры, потерявшие своеобразный, переносный характер*. Эти слова собственно являются метафорами лишь по происхождению; 2) *общеязыковые метафоры, в которых ощущается связь с первичным, исходным значением слова*. 3) *индивидуальные (авторские метафоры)*. Однако противопоставление общенародного и индивидуального в области метафоризации относительно, ибо некоторые индивидуально-авторские метафоры Айтматова становятся глубоко народными.

Большинство метафор Айтматова объяснимо связаны с человеком, с национальным и этнокультурным кодом (животный мир, предметы и явления природы и т.п.). «*Станциядан поезддер нары бери откондо гана сулк жаткан түн, жарыктан козу чагылышкандай, чукурана түшөт да, кайра ошол замат ондоно жатып чүмкөнөт*». - «*Время от времени темнота словно колышется от света и грохота поездов, поезда проносятся дальше, и снова на полустанке темно и безлюдно*». В этой метафоре, посредством употребления свойственного лишь детям глагола *чукурана*, писатель дал оригинальное стиливое решение.

По художественной функции метафоры Айтматова можно разделить на два вида: *характеристические* и *пейзажные*. Переносные значения в большинстве случаев выполняют характеризующую функцию.

Характеристические метафоры реализуются в двух планах: (а) внешние черты героев, (б) их внутреннее душевное состояние. В метафорах, характеризующих внешние черты героя, писателя больше всего интересует воздействие на читателя. Следует подчеркнуть, что по данному типу метафор, в произведениях Айтматова довлеют широко употребляемые в народном просторечии, традиционные метафоры. В мотивах, отражающих внутренние психологические переживания, характеризующих духовный мир героев, метафорика связана с эмоциональным тоном повествования. Айтматовская метафоризация подчеркивает самоуглубленность героев, полноту внутреннего мира: «*Смутная, мечтательная улыбка блуждала на ее губах, она тихо радовалась чему-то хорошему, о чем знала только она одна*».

Пейзажная метафора у Айтматова - одна из наиболее сильных средств эмоционально-эстетического воздействия. В этом причина «сложной простоты», многозначности пейзажных метафор: мир, созданный фантазией писателя, пленяет величественной, почти недоступной красотой, поразительным лиризмом и музыкальностью, писатель воспринимает жизнь во многих измерениях и взаимосвязях. Незримые нити связывают его пейзажные метафоры с событийно-человеческим миром, конкретное-с отвлеченным, конечное - с бесконечным, реальное - с ирреальным, открывая простор поэтической мысли. Особенно показательное сближение двух (по общепринятой классификации) типов пейзажных метафор писателя: 1) *неживое - живое*, 2) *неживое - неживое*. Первый вид очень часто встречается в айтматовской прозе. Именно здесь открывается одна из тайн поэтического мышления Айтматова, для него не существует непреходимых граней между человеком и природой, все связано в мире. Второй вид: в пейзажном мире Айтматова также очень распространен (напр., «*солнце горело огнем*»).

Если проследить процесс формирования метафор, можно выделить ряд лексических серий, или тематических групп. 1) Явления природы - *стель* (*Лиловая дремлющая стель... Стель клонило ко сну*), ветер

(...*Волной прокатился ветер по верхам камышей, ударил Сейде в лицо и сорвал платок с ее плеч...*), горы (*А сегодня даже горы от гребней до подошвы покрыты свежим снегом...*), мир растений (*Тополь разом, всей взбудораженной листвой шумно вздохнул, будто тоскуя о ком-то...*), космологические названия (*Солнце, смеясь, выкатывалось из-за гор, навстречу мне...*, *Над безмолвными, безлюдными холмами повисло черное крыло ночи...*), времена года (*Зима откопывала за перевал...*).

В заключении диссертации сформулированы выводы аналитического порядка, теоретически резюмированы на основе проведенных исследований в основных главах. Изучение художественного мастерства Ч.Айтматова не только создает предпосылки нового осмысления его духовно-нравственных поисков, особенности образного видения, его художественной концепции, но и позволяет и в контексте отечественной литературы, и в мировом литературном контексте показать значение его художественной системы и уникального художественного опыта для дальнейшего развития наших литератур, для формирования многоаспективной и многомерной культуры народов Центральной Азии.

Основное содержание работы изложено в следующих работах:

1. Художественный мир Чингиза Айтматова. - Бишкек: Кыргызстан, 1997. (16 авт. л., в соавторстве с А.Садыковым).
2. Сравнение и метафора в произведениях Чингиза Айтматова. - Бишкек: Кыргызстан, 1997. (6,5 авт. л.).
3. Художественное мастерство Ч.Айтматова. - Бишкек: Кыргызстан, 1998 (23,5 авт. л.).
4. Символ бессмертия. - Бишкек: Кыргызстан, 1998. (2 авт. л.).
5. Стилиевое своеобразие произведений Ч.Айтматова. - Бишкек: Кыргызстан, 1998. (3 авт. л.).
6. Художественная функция сравнения в повестях Ч.Айтматова. // Известия АН Кыргызской Республики. - 1988. № 3;
7. Художественная функция изобразительно-выразительных средств в повестях Ч.Айтматова. - Бишкек: Кыргызстан, 1992. (1 авт. л.).
8. Проблемы индивидуального стиля Ч.Айтматова // Научная конференция проф.-препод. состава КГУ. - Бишкек: 1992. С. 26-28.
9. Художественная условность в произведениях Ч.Айтматова. // газ. Кыргызстан Маданияты. - Бишкек: 1998, сентябрь.

РЕЗЮМЕ

Бакашова Жылдыз Кемелқызының "Шыңғыс Айтматовтың суреткерлік шеберлігі" тақырыбы бойынша филология ғылымдарының докторы атағын алу үшін қорғалатын авторлық рефераты. 10.01.03. мамандығы бойынша.

Диссертациялық жұмыс Шыңғыс Айтматовтың суреткерлік шеберлігі ерекшелігіне, шығармалардың спецификалық және эстетикалық функцияларын аша білуіне арналған.

Зерттеу жұмысында поэтика табиғаты ашылып, көркемдік шарт пен шығармалардың табиғаты бір арнада, олардың эстетикалық функцияларымен, қажеттілігі қоса қаралған. Сонымен қатар шығармалардың аты, көркемдік шарттың негізі ретінде қаралып, идеяны түсінудегі, әдебиеттегі бейнелеуді айқындаудағы ролі ретінде көрсетілген. Көркемдік бірліктің шартты функциялары да ескеріліп, шартты бейненің шығармадағы орны мен шарттылықтың көркемдік бейнесін ашудағы ролі кең түрде көрсетілген. Еңбекте жазушының көркемдік шарттылықты пайдаланудағы ерекшелігі, көркемдік шындық пен өмір шындығын тоғыстыруы, олардың айырмашылығын анықтауы, көркемдік шындықты өмір шындығындай қабылдаудағы себептері, шарттылықтың форма мен мазмұнның өзгеруіне байланыстылығы айқындалған.

Диссертацияшы өз жұмысында шарттылықтың екі түрін ашуға тоқталған - символдардың табиғи күрделілігі мен көркем шығармадағы символдың жұмбақтары. Еңбекте Ш.Айтматов шығармаларындағы жануарлар өлемінің, табиғат пен тағы басқа заттардың символдық ерекшеліктерінің орны баса көрсетілген.

Сонымен қатар терең зерттеудің негізінде жазушының әртүрлі хабарлау формаларын пайдалануына, хабарлауға тән өзіндік стиліне, көңіл күйіне, лексикалық ерекшеліктеріне баса көңіл бөлінген, және де "автор бейнесі" мен "хабаршы бейнесі" арасындағы өзгешеліктер анықталған. Еңбекте жазушының стилі тек қана оның шығармаларындағы стилдердің бірілігі ғана емес, түрлі стилдердің қарым-қатынасынан туындаған Ш.Айтматовтың өзіндік стилі екені дәлелденген. Диссертацияда көркем сөздің негізгі құрылымдары - салыстырулар мен метафоралардың эстетикалық функциялары ашылып көрсетілген. Ш.Айтматовтың тіл ерекшелігі, оның бүкілхалықтық тілге деген көз қарасы, көркемдік бейнелеудегі жазушының тілді пайдалана білудегі шеберлік шарттары айқындалған. Еңбекте көркем сөз шеберінің сөз қолданудағы үш формасы зерттелген, стихиялы-интуитивтік, арнайы қайырылу (стилизация), эстетикалық күрделендіру және творчестволық талдау.

Summary

Name: G. Bakasheva

The dissertation: "The artistic skills of Chingiz Aitmatov"

Specialization: 10.01.03

The dissertation "The artistic skills of Chingiz Aitmatov" is devoted to the investigation of artistic skills, peculiarities of the writer, his ability to show the essence, the specificities and the aesthetic functions of the world.

The author of the dissertation investigates the nature of poetics. The artistic conditional functions and the nature of the work, their aesthetic functions and necessity are examined here in close unity. Considering the title of the work as a part of the artistic conditional character, she determines understanding of ideas and in increasing figurativeness of the literary phenomenon. The functions of conditional characters in the context with the artistic unity are analyzed by her. The true sense of conditional character and its role in describing of the image are also shown in the dissertation.

In her work the author points out the specificities of using the conditional characters by the writer, she also shows the combination of the artistic truth with the truth of life, their differences and the reasons perceiving the artistic truth as the truth of life. It is also shown how the conditional character depends on the changes of the form and content. In her work the candidate for a degree analyzes two types of conditional characters, the natural essence of the symbol, the mystery of symbols in the artistic work. She also shows the artistic role of animals, natural phenomenon, symbols of nature and other things in the works of Chingiz Aitmatov. On the bases of deep analyses of Aitmatov's works she determines different forms of narration, which are characteristic to the narrative style of the narrator, his mood, his manner of speaking, his choice of vocabulary and also the difference between the "author's image" and the "image of the narrator" is pointed out. The candidate for a degree proves in her work that the style of the writer is not a simple unity of styles in his works, but is a complicated interaction of different style trends and she pointed out the features which are indicative of the style of Aitmatov.

The aesthetic functions of comparison and metaphor which are the main means of artistic work are investigated in the dissertation too. She shows the unsurpassed skill of the writer in using the figurative-artistic means of the language, the attitude of Aitmatov to the people's language. She investigates three forms of traditional comparison and metaphor, which are mainly used by the writer-spontaneous, intuitive (subconscious), special address (stylization), aesthetic complication and creative search.