

Эржебет Янчикить

Мифотворчество и наррация в прозе Чингиза Айтматова
Тезисы докторской диссертации

I. Тема диссертации, предмет исследований

Целью моих исследований является показ литературного творчества Чингиза Айтматова в новом – по сравнению с уже существующей специальной литературой – ракурсе в свете теории наррации. В работе анализируется не целое творчество писателя, только его отдельные пласты. Моя диссертация посвящена анализу шести произведений: *Джамиля*, *Белый пароход*, *Первый учитель*, *Пегий пёс*, *бегающий краем моря*, *Прощай, Гульсары!* и *Буранный полустанок*. Я выбрала именно эти повести, потому что в их текстах – несмотря на многогранность и разнообразие – разным образом и в разных вариациях повторяются похожие приёмы и конструкции. Выбранные мною произведения концентрично соединяются друг с другом, ведь тематически и в определённых аспектах поэтики прозы они взаимосвязаны. В ходе исследований я пришла к выводу, что в различных текстах и в различных текстовых плоскостях текстообразование определяется похожими приёмами, а это значит, что в ходе анализов произведений в нарратологическом ракурсе можно выявить характерные черты айтматовской прозы. Повторение некоторых тем и ситуаций, их варьирование образуют интертекстуальную/ автотекстуальную систему соотношений внутри писательского творчества, и раскрытие и анализ этих связей является второй главной целью моей диссертации.

По поводу произведений Айтматова все критики отмечают приверженность киргизского писателя мифологическим традициям его народа. Историко-литературной средой творчества Айтматова является киргизская национальная литература, и вместе с этим и ренессанс многонациональной литературы. Бесспорная значимость киргизского писателя для европейского читателя заключается в художественном

раскрытии неизвестного культурного пласта и возведении в ранг литературы культуры тюрских народов. Этот феномен в определённом аспекте параллелен расцвету южно-американской литературы.

Начиная с 80-х годов Айтматов всё больше отдаляется от киргизских литературных традиций, используя темы и мотивы других культурных пластов. Работы этих лет писались обычно под влиянием запросов публицистики, и в плане эстетики они более плоские, эклектичные и дидактические, чем предыдущие произведения автора. Таким образом, мой выбор произведений несет в себе и оценочную функцию.

II. Метод и характер исследований:

В заглавии работы я попыталась сформулировать направления исследований диссертации. Исследования айтматовского творчества в свете теории наррации призваны восполнить существующий пробел в рецепции творчества киргизского писателя. Мифотворчество же – как новая форма поэтики – стало одним из постоянных определений для творчества Айтматова в специальной литературе. С одной стороны мифотворчество у Айтматова означает помещение в новый контекст уже известных мифов и прочих малых форм и креативную комбинацию элементов мифа, а с другой стороны, означает языковое выражение мифологического сознания, которое особенно похоже на детское мышление.

При анализе конкретных произведений к каждому произведению я пыталась применять наиболее подходящий и наиболее адекватный метод. Однако существует одна общая плоскость анализа, составляющая методологическую основу диссертации – это вопрос фокализации. Угол зрения повествования является обязательным аспектом при исследовании нарративных текстов, особенно, если фокальный персонаж – в данном случае это ребенок – в такой значительной мере члвляет на характер наррации и приемы повествовательной техники и прозы и поэтики произведений.

В моей работе центральное место отводится исследованию нарративной точки зрения/ взгляду повествователя/ углу зрения повествователя с опорой

на нарратологические труды таких учёных, как М. Бал, Жерар Женетт, Уэйн Клейсон Бут и Борис Успенский. Прием визуального изображения – характерный для повестей *Джамиля* и *Первый учитель* – также рассматривается в моей работе как особый способ видения нарратора, и поэтому органически связанный с точкой зрения. В анализах произведений я стремилась коснуться основных литературоведческих проблем, непременно возникающих при анализе произведений: персональная наррация в повести *Джамиля*, а также структура обрамления речевых эпизодов, женская перспектива в *Первом учителе*, и смыслообразующая роль повествовательного монолога и внутреннего монолога в *Белом пароходе*.

Не только объем повести *И Дольше века длится день*, но и сложная структура и разветвленная сеть мотивов позволяют считать это произведение подытоживающим, завершающим определенный творческий период романом.

III. Результаты исследований, построение диссертации:

В первой части рассматриваются ранние повести Чингиза Айтматова *Джамиля*, *Первый учитель* и *Белый пароход*. Главы диссертации не следуют хронологии произведений, а отображают схожесть художественных приемов и видения.

В этих трёх повестях общим аспектом является воплощение / реализация детского мировидения, и к этому ряду можно причислить и произведение *Пегий нёс, бегущий краем моря*, так как в нем центральная роль отводится герою-ребенку.

Одна из первых повестей Айтматова *Джамиля*, для которой тоже характерна структура обрамления. В обрамляющей ситуации *Джамили* появляется картина, произведение нарратора, которая является «исходным» пунктом повествования.

Повествователь в композиционной рамке и ретроспективной вставочной части тот же самый, Сеит. Он является субъектом, под углом зрения которого описаны действующие лица, действия и ситуации.

При анализе сложной повествовательной ситуации *Джамили* я объединила теорию фокализации М. Бала и Жерара Женетта с теорией Бориса Успенского, что оказалось особенно полезным. Воспроизведения истории Джамили и Даняра в памяти Сеита является одной из сюжетных линий повести. Сеит в пространстве произведения становится живописцем, это является другая нарративная линия помимо любовной истории.

Согласно терминологии Успенского „план фразеологии” повествования *Джамили* относится к настоящему времени, но угол зрения относится к прошлому времени, к своему детству рассказчика.

В центр моего анализа я поставила отличие персонального повествования от имперсонального. Я попыталась показать повествовательную стратегию Айтматова в связи с временной структурой и изображением внутреннего состояния героев и повествователя.

Позицией Сеита, повествователя-живописца, определяется пространственный и временной ориентировочный центр в наррации *Джамили*. Сеит является очевидцем-повествователем, исполняющим фокализационную роль в истории. Он пассивное действующее лицо, но персонажи и события повести изображаются под углом зрения Сеита. На личных авторефлексиях рассказчика основывается создание, становление текста, нарратора изображаются в двух направлениях: параллельно с историей и ретроспективно. В параллельном изображении истории дословно цитируются размышления подростка-рассказчика. В ретроспективном изображении развёртывается и мнение взрослого нарратора. На первичные рефлексии подростка накладывается мнение и жизненный опыт взрослого повествователя, и в результате этого факта возникает «двойная фокализация»:

В повести присутствует еще один компонент фокализации — это художественное видение мира.

Во второй главе диссертации я рассматривал приемы визуального изображения в повести Чингиза Айтматова *Джамия*.

Во введении главы я рассмотрела коротко теорию визуальной наррации: к этому, я использовала фундаментальные теоретические работы Г. Э. Лессинга, Н. Хартманна, М. Бахтина, М. БАЛА, Кибэди Варгу Арона, Анны Балакиан и Магдолны Орос.

Рассказчик описывает не автобиографию, а рисует картину. Это визуальное воспроизведение личных переживаний существовало в двух вариациях. Первый рисунок создавался сразу после любовного признания Джамили и Данияра, другая же картина была нарисована позже. Этот последний рисунок явился основой конкретного текста. Описание картины служит композиционной рамкой повести, но оно не полное, ведь нарратор-живописец изображает только фон картины, фигуры на которой отсутствуют. История картины «выходящих путников» включается в повесть.

Описание картины в начале текста отражает стремление творческого субъекта удостоверить свои правдоподобные высказывания с помощью формы высшего уровня. Эта форма – сама живопись. Потребность визуального изображения окружающего мира возникает в рассказчике под влиянием другого вида искусства, музыки. Перед началом конкретной творческой деятельности в сознании Сеита ярко формулируется суть искусства, суть творческой деятельности – это желание выражать собственные чувства и радость выражения чувств и мыслей.

Уже во времена античности философы попытались определить и перечислить риторические фигуры, связанные с визуальностью.

В *Джамиле* присутствуют две риторической фигуры, которые создают иллюзию визуальности в художественном тексте: *гипотипозис* и *экфрасис*.

Гипотипозис — это такая риторическая фигура, которая способна вызывать «перед глазами» имплицитного читателя изображаемое зрелище. *Гипотипозис* — такое языковое средство, с помощью которого нарратор передаёт визуальный код словесными средствами, то есть описание и наррация «превращаются в картину». Роль гипотипозиса напоминает жанр натюрморта и исторической картины. Гипотипозис является такой частью художественного текста, для которой характерна статичность. Намерением рассказчика, пользующегося в своих повествованиях гипотипозисом,

становится стремление остановить время, и в этом «застывшем» мгновении предоставить читателю возможность встретиться со словесным изображением зрелища. Изображенная языковыми средствами картина в тексте воспринимается не в целостности, а лишь в последовательности своих отдельных элементов.

В повести доминирует гипотипозис: нарратор часто прерывает сюжет и размышления, чтобы полюбоваться открывающейся его взору панорамой или позой, которую в данный момент принимают персонажи.

Другое понятие риторики, связанное с визуальностью, – *экфрасис*, с помощью которого рассказчик описывает одну конкретную картину. Понятие экфрасиса очень сложное, поэтому существует ряд его определений. В этих дефинициях акцент ставится на взаимосвязь искусств, типологию художественной культуры и комплексное изучение художественного творчества.

Экфрасис употребляется в композиционной рамке *Джамили*, но картина, рисуемая Сеитом фиктивна, поэтому экфрасис осуществляется только на уровне языковых средств.

Одно из самых значительных произведений Айтматова *Белый парход*.

В этой повести, так же и в *Джамили*, реализуется детское мировидение, и поэтому оно и было выбрано для сравнения поднимаются компаративные вопросы в творчестве Айтматова. Использование детской перспективы повлекло за собой определенную технику повествования, рассмотр которого не может быть выпущен а в ходе анализа повести. Главный герой *Белого пархода* моложе Сеита, ему только семь лет. Его точка зрения – несмотря на грамматическое третье лицо – доминирует во всей повести. В *Джамиле* фокальный субъект и нарратор в одном лице, а гетеродиегетический повествователь *Белого пархода* часто передает фокализационную роль маленькому мальчику, главному герою истории. Определенный ритм повести создаёт чередование внешней и внутренней

точки зрения, и повествователь третьего лица часто переключает повествование от 3 лица на повествование от 1 лица.

Значение фокального субъекта рассказчик подчеркивает введением предметов с связанных со зрением, поэтому анализ мотива *бинокля* и *глаза* является важной задачей в этой главе.

Я попыталась ответить на вопрос, чем возможно оправдать это, что есть сегмент в тексте *Белого парохода*, который является неотъемлемой частью повествования, но всё-таки функционирует как отдельная единица.

Я интерпретирую эту часть повествовательным монологом, в котором мальчик через бинокль увидит на Иссык-Куле плывущий белый пароход и продолжает воображаемый монолог с своим отцом. Доррит Кон назвала этот прием смешения третьего лица и внутренней фокализации техникой описания сознания.

Основное значение этой техники описания сознания проживает в переключении между точкой зрения рассказчика, и действующего лица, таким образом, повествовательный монолог характеризуется двойной перспективой.

В этой части текста особенное значение приобретает прежде всего стиль и грамматическое формирование высказывания. Для речи На

Рассказчика-ребенка характерно отклонение от темы, он часто говорит о деталях, которые не касаются главной темы разговора.

Это доказывает, что детское высказывание необходимо интерпретировать „специальным языком”.

Вопрос женской перспектива возник в связи с повестью *Первый учитель*, потому что через воспринимающий фильтр главной героини изображаются события. *Первый учитель* находится в контакте с произведением *Джамили*. Обе повести имеют сложный семантический строй и вбирают в себя проблематику любовного романа и жанра *Künstlerroman* одновременно. Сеит хочет стать художником, и он – как типичный герой этого жанра – часто сталкивается с основными проблемами художественного произведения, с ролью искусства вообще.

В роли нарратора *Первого учителя* – подобно *Джамиле* – выступает „таинственный” художник, который – прямо или косвенно –, знаком с персонажами своего сюжета. Можно предположить, что Чингиз Айтматов хотел создать цикл повестей вокруг одного повествователя. Это стремление к циклизации подтверждается и тем фактом, что история *Джамилы* происходит возле реки Куркуреу, а место действия *Первого учителя* – деревня Куркуреу.

В композиционных рамках обеих повестей употребляется фиктивная картина, изображаемая художником-повествователем и дающая начало повествованию.

В тексте *Первого учителя*, как и в *Джамиле*, тоже выявляется взгляд подростка, пятнадцатилетней девушки Алтынай, но наррация здесь усложнена: повествование организовано таким образом, что монолог молодого художника содержит в себе *письмо-исповедь* Алтынай Сулаймановны. «Первичный» повествователь (художник) переключает свое повествование от первого лица на повествование «вторичного» нарратора, Алтынай Сулаймановны. Повествователь мужского рода превращается в нарратора женского рода. Логической основой этого *гендерного сдвига* является тот факт, что художник-нарратор и главная героиня повести – родом из деревни Куркуреу. Значение этой сложной повествовательной структуры повести заключается в том, что рассказчик в нарративной маске Алтынай Сулаймановны хочет правдоподобно изобразить эмоциональное потрясение главной героини. Эта нарративная маска направлена на создание реальной нарративной ситуации и достоверности существования самого рассказчика. Письмо академика Алтынай Сулаймановны художник цитирует не дословно, а передает своими словами.

Сказка о Золушке является *подтекстом* в повести *Первый учитель*: отношения Алтынай и ее тетки построены по сказочной схеме *мачехи-ведьмы и падчерицы – Золушки*.

Тетка Алтынай – настоящая злая мачеха: она пользуется своим влиянием, чтобы сбить с рук, отделаться от Алтынай. Тетка и старшая мать – разные варианты старинных матерей рода. Положительный, добрый вариант дается

Айтматовым в образе старшей матери в *Джамиле*, а отрицательный вариант – конечно тетка Алтынай.

После того, как она „боролась со своей мачехой”, наконец она „выигрывает награду”: она становится признанным ученым. Автор формулирует это сообщение с использованием современной социалистической риторики.

Цель наррации повествователя не только реалистическое описание женского опыта, но создание идентичности Алтыная.

Поль Рикер в своей теоретической работе занимался с проблемой идентичности. Согласно теории Рикер, динамическое движение между „*mémeté*” и „*ipseité*” создает идентичность героя. В повести *Первый учитель* открытие идентичность героини параллельно с путём домой, возвращаясь на родину.

Анализируя повесть *Пегий пёс, бегущий краем моря*, мы касались центральной роли героя-ребенка и проблематики мифотворчества и параболичности.

Сперво представители исторической поэтики попробовали разделить на два типа повествования: одной тип основывается на психологи, а другой отрицает психологии. Виктор Жмегач в своей теоретической работе *Дуальность романа двадцатого века* выделяет два типа обновления повествовательного жанра, *психографический мимезис* и *метанарративный тип* романа.

Для айтматовской прозы характерен психологический тип повествования, ведь киргизский автор изображает внутренний мир своих героев.

Исследователи предложили несколько терминов для определения другого типа, противоположного психологическому типу, например *депсихологизм* или *метанарративный тип*. Метанарративный тип интегрирует в себя разнообразный материал литературной традиции. Таким образом, в этом романе осуществляется исторические жанровые „воспоминания” на свои собственные традиции. Другая важная особенность метанарративного

романа, что рассказчик – внутри фикции – указывает на приемы творчества, на творческий процесс.

Это фактически одна из форм появления интертекстуальности, потому что метанарративный тип подчеркивает, что литературное произведение является частью литературно-культурной традиции. Таким образом литературное произведение входит в субъективное отношение с другими литературными произведениями. Применение мифологических мотивов выполняет интертекстуальную роль в прозе Айтматова, таким образом, воскрешение мифов связывает литературу и культурные традиции. Это неслучайно, потому что в Средней Азии – из-за последней грамотности – литературно-культурно традиции означают мифы и легенды, живущие в устной речи.

В повести *Пегий пёс, бегущий краем моря* автор использует мифологию не киргизского народа, а мифологию нивхов, маленького народа, живущего на побережье Охотского моря. По тематике это произведение Айтматова тоже вписывается в ряд повествований, размещающих детских героев в центр.

Главная проблематика повести - процесс превращения ребенка во взрослого и само созревание. Так же в *Джамиле*, главный герой этой повести тоже подросток, стоящий на границе детства и взрослой жизни, взрослеющий с потрясающей быстротой за несколько дней. В сознании имплицитного читателя представляется обряд посвящения, потому что первый морской маршрут 12-летнего Кирииска означает первый шаг на пути взросления.

Я отделила в ходе анализа психологические и депсихологические части текста. Для психологической части характерно изображение личной судьбы человека, а описание мифа отражает общую судьбу человечества, которое относится к депсихологической наррации. У повествования есть определенный ритм, который основывается на замене между психологической и депсихологической наррацией.

Для повести *Пегий пёс, бегущий краем моря* характерна параболичность, которая объясняется именно депсихологизацией. В дальнейшем мы постарались определить нарративные способы параболичности. Один из примеров параболичности, преобразование конкретного героя в обобщенного субъекта: ударение падает на описание борьбы между бурным Океаном и человеком, не

на индивидуальность борющихся. На локальные и темпоральные данные нет конкретных указаний в тексте. Место не определяется, оно на границе моря и земли, „близ бухты Пегого пса”. Существование в пограничной ситуации особенно подчеркнуто в повести, это символизирует возраст Кириска и место действия. Другие способы депсихологизации - использование пословиц, формулировка общих истин и практического опыта. Для мировоззрения действующих лиц повести характерен анимизм – один из важных особенностей мифологического взгляда. Сверхъестественные силы „объективируют” человеческие чувства, таким образом становясь так служат средством депсихологизации.

Я пришла к выводу, что *Пегий пёс, бегущий краем моря* имеет параболический смысл, потому что для повесть характерны основные свойства параболы. Так например, в заключении повести только одно поведение является правильным. В глубокой композиционной части произведения раскрывается основное идейное содержание: моральное обязательство человека - заботится о людях, стоящих вблизи. Это идейное содержание подсказывает альтруистическое поведение всех трех мужчин. Индивидуализированное описание сознания персонажей сообщает психологический характер рассказу, но параллельно с этим параболическая интерпретация тоже включена в семантическую структуру повести.

Во второй части моей диссертации я исследовала отношение мифотворчества и наррации в произведениях *Прощай, Гульсары!* и *Буранный полустанок*. В плане интертекстуальности *Прощай, Гульсары!* является претекстом романа *И дольше века длится день*, по этому я считала моей важной задачей раскрытие межтекстовых точек соприкосновения этих двух произведений.

По моему мнению в повести *Прощай, Гульсары!* капитальный формировочный принцип текста - чередование точек зрения. Структура повести построено на ретроспекции, как и в ранее проанализированных произведениях Айтматова.

В процессе ретроспективной переоценки может наблюдаться ритмичное чередование прошедшего и настоящего времени. В повестях *Джамиля* и *Первый учитель* позиция нарратора отличается от позиции повествователя *Прощай, Гульсары!* Ретроспективная наррация Танабая спонтанно, но обрамляющая структура *Джамиля* и *Первого учителя* создает иллюзию сознательности составления текста. Спонтанность повествования Танабая объясняется соответствием повествующего и переживающего субъекта. Под углом зрения главного героя изображаются и персонажи и события повести. В ретроспективном изображении развёртывается и мнения молодого и старого нарратора: на первичные рефлексии молодого человека накладываются мнение и жизненный опыт зрелого повествователя, и в результате этого факта возникает „двойная фокализация”. В ретроспективном изображении прошлого развёртывается и „воспоминания” Гульсары, так обогащается фокализационная структура повести. „Воспоминания в сознании” животного воплощаются в инстинктах, прикосновениях и ароматах.

Я использовала для рассмотра фокализационной структуры повести теорию Бориса Успенского о проблеме точки зрения. Российский литературовед соединил проблему точки зрения с временным планом литературного произведения, и эту совмещенную точку зрения он назвал „множественностью временных позиций”. Это значит, что есть различия позиций повествователя. В первом случае точка зрения автора синхронна точке зрения персонажа, автор становится на точку зрения его настоящего, между тем во втором случае авторская точка зрения ретроспективна, автор как бы смотрит из его будущего. Иначе можно сказать, что в первом случае точка зрения автора – и соответствующего персонажа – внутренняя по отношению к повествованию, автор как бы смотрит изнутри описываемой жизни; во втором же случае авторская точка зрения, напротив внешняя по отношению к самому повествованию, автор как бы смотрит со стороны на описываемые события.

Автор, оставаясь на позициях того или иного персонажа, как бы забегают вперед, вдруг открывая нам то, чего персонаж - носитель авторской точки

зрения – знать никак не может. Эта особенная композиционная техника характерна для повести *Прощай, Гульсары!*. Автор чередует точки зрения: автор становится на точку зрения то Танабая, то на точку зрения Гульсары, даже на точки зрения всезнающего рассказчика из будущего времени взглядывает на события.

„Биография” лошади разворачивается параллельно с жизненным путем его хозяина Танабая. Гачев это специальное „единое естество” кони и человека назвал „Гультаном”. Значит, главный герой повести кентавр, человекоконь „как единое целостное нерасторжимое существо-естество”. „Гультан” объединяет в себе человеческие и животные атрибуты.

„Цель” повествования Танабая автобиографическая коммуникация, таким образом рассказ о собственной жизни главного героя связывается с повествованием „жизнеописания” Гульсары.

По моему – в сравнении типологии Д. Кона – ретроспективное жизнеописание Танабая приближается к традиционному автобиографическому повествованию, поэтому повесть находится в контакте с жанром фиктивной автобиографии. Я затронула теорию фиктивной автобиографии, к этому я использовала теоретические работы Ф. Лежона, Георга Гусдорфа, Михаила Бахтина и Иштвана Добоша. Говоря об автобиографии Иштвана Добош утверждает, что вспоминающий, „автобиографический субъект”, создает свою идентичность с помощью личного воспоминания. Процесс ретроспективной переоценки „своей личной истории” автобиографического субъекта связан с изображением исторической эпохи. Это явление характерно и для повести *Прощай, Гульсары!*, в котором подчеркивается изображение исторического фона и звание изображать проявления самовластия.

Центральным мотивом повести является – мотив одиночества, который проходит через все уровни произведения. Я соглашаюсь с мнением Ференца Фехер, кто считал *Прощай, Гульсары* „рекордной продукцией” изображения человеческого одиночества.

И дольше века длится день впервые у Айтматова роман, упомянутые выше произведения принадлежали к категории повести. По

повествовательной технике и этическим проблемам, поднимаемых в романе *И дольше века длится день*, наблюдается особенное межтекстовое отношение с другими произведениями автора. Творчество Чингиза Айтматова – воспринимается как одна целостность, потому что повторение мотивов и их вариантов связывает и оединяет различные произведения.

Делленбах назвал это явление «ограниченной интертекстуальностью», которое осуществляется в творчестве одного автора. *Белый пароход* и *Прощай, Гульсары!* можно считать претекстом *Буранного полустанка*. Я попыталась раскрыть некоторые аспекты сложной семантики сети взаимосвязанных мотивов.

Явление ограниченной интертекстуальности преобладает между романом *И дольше века длится день* и одним из последних произведений Айтматова, повестью *Белое облако Чингисхана*. Повесть *Белое облако Чингисхана* втиснута в текст романа *И дольше века длится день*, расширяя ставных историй и нарративных слоев романа. Важная цель моей диссертации, описать структурные, семантические и мотивные отношения этих двух произведений.

Жанр романа делает возможным осложнение повествовательной структуры. Для романа *И дольше века длится день* характерна обрамляющая структура, так же как к предыдущим повестям, к *Джамиле*, *Первому учителю* и к повести *Прощай, Гульсары!*. Действие романа сводится к описанию событий одного единственного дня, в которое включается повествование целой исторической эпохи и жизни Буранного Едигея, и - использованием ставных легенд - средневековой истории казахского народа.

В связи с теорией обрамляющей структуры я указала фундаментальные теоретические труды Ю. Лотмана, М. Бала, Ж. Женетта и Л. Дженни.

Действие романа развивается в нескольких планах: вставные части прерывают первичную повествовательную ситуацию и создают одну другую (внутреннюю) нарративную ситуацию. Я установила, что в романе между нарративными пластами развивается «придаточное отношение», потому что пересекающиеся параллельные повествовательные линии дополняют друг друга – во времени, в пространстве и на моральном уровне.

Использование мифов характерная черта творчества Чингиза Айтматова. Он обращается к национальному фольклору почти во всех своих произведениях, написанных как на киргизском, так и на русском языках. Мифы, легенды, песни и другие архаичные тексты устного народного творчества дословно цитируются в тексте романа. Таким образом в произведениях Айтматова появляется определенная форма интертекстуальности, так как цитирующий текст и включенный миф равны в литературном тексте.

Люсьен Делленбах определил понятие *mise en abyme* как особый случай автотекстуальности, при котором вставные новеллы иллюстрируют, отражают – как „уменьшающее зеркало” – целое произведение. Цитируемые архаичные тексты в роли *mise en abyme* находятся в произведениях *Белый пароход*, *Прощай, Гульсары!* и *Буранный полустанок*, поэтому я занималась с этой темой в отдельной главе.

Я проявляю, что между цитирующим текстом и цитируемыми легендами, ведущими себя как *mise en abyme*, создается метафорическое (коррелятивное) отношение. Это значит, что эти вставные новеллы поставляют „объяснительным ключом” к главному тексту.

В последней главе моей диссертации я соединила нарратологический подход Люсьена Делленбаха с семиотической теорией Юрия Лотмана.

Лотман своей статье *Текст в тексте* подчеркивает, что внутренние границы, разделяющие части текста, объясняются различной кодированности. Включенные тексты с одной стороны встраиваются в принимающий текст, с другой стороны они ссылаются на текст, из которого они происходят.

Важнейшим композиционным компонентом повести *Белый пароход* является легенда о Рогатой матери-оленихе. Эта легенда играет важную роль в семантической структуре повести, потому что эта легенда определяет судьбу главных героев. Легенда о Рогатой матери-оленихе, содержащая рассказ о возникновении одного из киргизских племен – рода бугу, ведет себя как *mise en abyme*, и определяет семантический строй произведения.

В повесть *Прощай, Гульсары!* вводится две метадиегетической вставной части, которые живут в романе как *mise en abyme*: одна – *Песня о верблюде*”, другая – *Песня об охотнике Карагуле*. Айтматов искал аналогию к фиктивной истории из киргизской народной поэзии. Главный мотив песни-плача *Песни о верблюде*” – мотив потеря и неимения, из-за этого метафорично отражает настроение и душевное состояние Танабая. *Песни о верблюде* не только из-за „тройного обрамления” считается „мета-нарративом”, но на самом деле совмещает в себе толкование целого текста.

Песня об охотнике Карагуле – рассматривая его жанр – тоже песня-плача, которая прозвучает после похороны Чоро, лучшего друга Танабая. Вставная песня-плача напоминает читателя легенду о Рогатой матери-оленихе. *Песня об охотнике Карагуле* пересказывает историю известного охотника, Карагула. Он уничтожил стадо Серой Козы, первоматери козьего рода. И даже поднял руку на старого Серого Козла и первоматерь Серую Козу. Из-за этого Карагул получил возмездие: одиночество и смерть. Главный мотив *Песни* и самой повести – мотив одиночества.

Айтматов вводит в свой роман *И дольше века длится день* два фольклорного произведения: предание о „рабе-манкурте”, и сказание „Обращение Раймалы-аги к брату Абдильхану”. Предание о „рабе-манкурте” является „мета-нарративом” целого романа: образ манкурта интерпретируется аллегорией полной потери памяти: человек без памяти, лишенный исторического опыта своего народа и других народов, оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем. Между двумя нарративными планами создается метафорическое (коррелятивное) отношение, потому-что одной нарративный план (план мифа) – интерпретирует другой нарративный план (план фикции).

Предание о „рабе-манкурте” вводится в структуру романа с разных голосов. Первый рассказчик – Казангап, со слов которого Абуталип записывает эту историю. Едигей, главный герой романа, тоже вспоминает это предание, он интерпретирует и относит эту легенду к настоящему времени.

Другой текст, в роли *mise en abyme* в романе : песня-сказание о Раймалы-ага и Бегиммай. Это песня-сказание , которая воспринимается как „зеркальное изображение” скрытой любви Едигея.

Эти две вставной легенды в роман *И дольше века длится день* – мимо отражательного роля – выполняет роль композиционной оси.

Легенды и мифы в творчестве Айтматова затрагивают не только проблематику интертекстуальности в узком значении, но и структуру произведений.

IV. Заключение:

Мы можем установить, что новшества повествовательной техники Чингиза Айтматова осуществляются с изображением детской точки зрения. Новинка ранних повестей состоит в том, что ребёнок как фокальный персонаж в такой значительной мере влияет на характер наррации и определяют структуру произведений.

Фокализация в произведениях Айтматова более сложных, чем грамматический субъект повествователя. Я попыталась проанализировать фокализацию и изменения точек зрения не только в связи с лицом и возрастом воспринимающего субъекта, но и я дополнила с анализом визуальной наррации и женской перспективы. Одна из особенностей творчества киргизского писателя изображение фокализационной роли животного в повести *Прощай, Гульсары!*

К схватыванию творчества Айтматова другой ключевой помощью являлась теория интертекстуальности.

Я отличала в моей диссертации два вида появления интертекстуальности: с одной стороны я проанализировала игравшую роль вставных фольклорных жанров в произведениях ; с другой стороны я исследовала образование автотекстуальной системы внутри писательского творчества.

Индивидуальное мифотворчество как специальный поэтический метод Айтматова я охарактеризовала стилизацией мифологических мотивов и транспонированием мифологического сюжета.

В творчестве Чингиза Айтматова наиболее острыми являются отношение к фольклорной традиции и культурным ценностям, и изображение их отношений к современной действительности.