

СТЕПАН П. ИЛЬЁВ

Одесса

ПАРАБОЛИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

В одном из новейших академических трудов отмечено, что „ни один жанр не является столь мало изученным в теоретическом и историко-литературном отношении, как жанр повести”¹. Больше того, до настоящего времени ни одно из определений повести не стало устойчивым понятием настолько, чтобы можно было твердо на него опереться. Ещё меньше ясности и определенности по отношению к современной повести, что создаёт дополнительные затруднения при всякой попытке подступиться к исследованию нового явления в пределах этого жанра. Поэтому необходимо сразу же оговориться, что здесь повесть понимается как эпическое произведение о судьбе одного человека. Повесть, имеющая полиморфную сюжетно-композиционную структуру, включающую такие микроструктуры, как притча, сказка или миф, называется параболической. В современной литературе к таким произведениям относят в первую очередь повести Чингиза Айтматова *Прощай, Гульсары!* и *После сказки (Белый пароход)*. Жанровые разновидности этой повествовательной формы характерны для прозаического творчества Расула Гамзатова, Ювана Шесталова, Василия Быкова. Однако с точки зрения обсуждаемой проблемы русские повести Айтматова наиболее типичны, они представляют собою как бы образец того, чем может быть собственно параболическая повесть.

В нашем литературоведении специальных научных работ о параболической повести до настоящего времени не было.

Повесть *Прощай, Гульсары!* это произведение о человеке и его времени. В нем время отчетливо делится на прошедшее и настоящее, их противопоставление создает одну из кардинальных бинарных оппозиций, закреплённых в самой композиции повести, где сюжетное время (время рассказа о событиях) и фабульное время (время протекания событий) не совпадают и протекают последовательно дискретно. В каждой из 25 глав сочетается настоящее и прошедшее время повествования, в каждой главе прошедшее как бы инкрустируется в настоящее (две формы сюжетного времени), причем длительность

¹ Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра, „Наука”, Ленинград 1973, с. 3.

разновременных потоков количественно крайне диспропорциональна: настоящее время равняется нескольким часам (с вечера до рассвета), тогда как прошедшее время исчисляется двумя десятилетиями. Ясно, что таким образом одно время проецируется на другое, времена сопоставляются, прошлое оценивается ретроспективно и противопоставит настоящему.

Прошедшее время протекает динамично и даже стремительно (большое количество событий создает впечатление быстрого бега времени в прошлом), тогда как течение настоящего тягуче-замедленно (одно событие как бы разложено на составные моменты, как в замедленной съёмке, преобладают описания).

Реальное время повести указано точно: осенью 1945 г. случай столкнул Танабая с Гульсары, жеребчиком-полуторалеткой; в ту последнюю ночь, когда скакун умирал, Танабай подсчитал его возраст: более 20 лет.

Исторический период, равный жизни коня, составляет фабульное время повести и лучшую пору жизни Танабая.

В счёте времени часто мелькает число 7. Так, уточняется, что Танабай после шестилетнего пребывания в армии демобилизовался, надо думать, на 7-ом году; как раз в это время его сыну исполнилось 7 лет; сводный брат Танабая Кулубай возвратился из ссылки через 7 лет; в главе XXIV о встрече Танабая с секретарем райкома Керимбековым сказано: „Случилось это лет 7 спустя после того, как его [Танабая — С. И.] исключили из партии”; в той же главе снова читаем: „Ехал на нем [Гульсары — С. И.] по улице мальчишка лет 7...” Однако число как мера пространственная встречается в повести лишь один-единственный раз в главе II: „Провожал он [Танабай — С. И.] Торгоя и его жену вёрст 7 от стойбища”. Эти примеры и та настойчивость, с которой автор умножает их, заставляют думать, что число 7 — один из приемов конструирования фабульного времени. Обычно числу-символу сопутствуют другие числа, которые вместе с основным создают числовую кратность. Здесь сопутствующее число — 3 (в семье Танабая 3 детей, суммарный возраст которых должен быть приблизительно равен возрасту их отца; 21 год дает 3 периода жизни коня по 7 лет каждый и около трети жизни Танабая; следовательно, 7 лет жизни коня как бы соответствуют 21 году жизни Танабая).

Таким образом, в системе произведения числовая символика уясняет и уточняет время действия, возраст действующих лиц, помогает определить неназванные даты (в повести всего лишь одна календарная дата: 5 марта 1950 г.), но также и бесконечную периодичность временного процесса, чем снимается его дискретность в повести.

По сравнению с временной пространственная шкала измерений намечена в самых общих чертах, очевидно, потому, что в повести главное — судьба человека во времени. Хронологический диапазон повести ограничен, по-видимому, еще и потому, что для Танабая пространственная протяженность как бы сокращается до незначительных расстояний, которые почти не принимаются в расчёт, иначе говоря, конь заменяет Танабая если не пространство, то расстояние.

Если время повести дает бинарную оппозицию прошлое — настоящее, то её пространство также строится на оппозиции, которая здесь выглядит как горы—степь (все удары, выпавшие на долю Гульсары и Танабая, направлены из степи в горы).

Многообразные сюжетные связи, образующие внешнюю среду Танабая в системе координат время—пространство, создают наиболее общую оппозицию природа — культура, при этом универсальным эталоном измерения и оценки явлений в окружающем мире и в сфере нравственных максим или абстрактных понятий становится животное — конь. Согласно Г. Д. Гачеву, в сознании киргиза „в иерархии животных конь держит первенство” и может стать для киргиза всеобъемлющим „телом отсчёта”².

Во многом новые этические нормы Танабая складываются в условиях непосредственной близости к природе, живым и конкретным воплощением которой был Гульсары. Теперь Танабай нередко сомневается в справедливости своих слов и поступков юношеской поры или переоценивает их (некогда он посягал на родство, на старину и обычаи предков). Он осудил председателя, оскотившего коня, осудил молодого парня Бектая, бросившего овец на верную гибель в горах и уехавшего в город, осудил своего друга Чоро Саякова, по-своему виноватого в бедах Танабая и Гульсары.

Жизнь Танабая складывается как вереница утрат, одна чувствительнее и горше другой: он остался без брата, без любимой женщины, без любимого коня, без друга. Неблагополучны его взаимоотношения с односельчанами, с женой, с сыном, с невесткой. „Все ушло в прошлое” — говорит сам себе Танабай. Его как бы преследует сама судьба за некий изначальный проступок, скажем, за преступление против законов родства. Ведь с того времени, когда он обрек своего брата Кулубая на ссылку, от Танабая отшатнулись односельчане, что стало причиной его одиночества.

С самого начала и в дальнейшем автор настойчиво ставит в один ряд два понятия: „старый конь и старый человек”. В повести многократно показано, как удары по Танабаю отражались на судьбе коня и наоборот. Можно говорить об известном единстве судеб коня и человека, но, разумеется, полного тождества вывести нельзя.

Жизнь Танабая и Гульсары как бы подтверждает справедливость известного изречения „судьба — это характер”. Ведущая, определяющая черта в характере Танабая была подмечена его другом Чоро: „Хочешь знать, Танабай, почему тебе не везет? От нетерпения”. В повести много эпизодов, которые убеждают, что это именно так. Почти романтическая исключительность Танабая поставила его на особое место среди людей так же, как редкостная особенность бега Гульсары, который „был иноходцем от рождения, и за его знаменитую иноходь выпало ему в жизни много хороших и много горьких дней”. В известном смысле оба они от рождения ино-ходцы, необычно, не

² Г. Д. Гачев, *О национальных картинах мира*, „Народы Африки и Азия”, 1967, нр 1, с. 84—85.

так, как все прочие, поступают и ведут себя, и потому им и выпадает неординарная участь.

Танабай и мыслит за себя и за коня, не отделяя себя от него.

Вот, Гульсары, лишились мы с тобой нашего Чоро.

Отбегали мы своё, Гульсары. Постарели. Кому мы теперь нужны такие? И я тоже не бегун теперь. Осталось нам, Гульсары, доживать последнее...

В свою очередь и Гульсары отождествляет себя с Танабаем:

Так и не заехали они к женщине с удивительными руками, упругими и чуткими как губы той маленькой гнедой кобылицы со звездой на лбу...

Выше было отмечено, что история человека и история коня развертываются в двух временных планах. Однако сюжетный параллелизм судеб коня и человека не сводится к их отождествлению. Каждая история, при общей тенденции к их сближению, вводя необходимые поправки в сюжет, сохраняет и специфику, потому что в свою очередь каждая из них также корректируется более или менее развернутыми уподоблениями.

История Гульсары корректируется рядом таких уподоблений, которые представляют как бы её общую схему. Например, старый табунщик Торгой, оставляя молодого коня на попечение Танабая, говорит так:

На хорошего иноходца, как на красивую девуку, охотников много. Девичья судьба какая: попадет в хорошие руки — будет цвести [кстати, имя Гульсары переводится как цветок, лютик — *С. И.*], глаза радовать, попадет к какому-нибудь дурню — страдать будешь, глядя на неё. И ничем не поможешь. Так и с хорошим конем. Загубить просто. Упадет на скаку.

Уже здесь предсказана судьба коня в основных её моментах, финал и то положение, которое займет в жизни Танабая Гульсары. Но эта схема представлена как возможный и наихудший вариант, как предостережение, которое необходимо учесть, чтобы иноходец избежал печальной участи, потенциально уготованной ему его исключительностью.

Но привязанность Танабая к Гульсары, его тщеславное желание продемонстрировать бег и превосходство иноходца на скачках имели роковые последствия. Глава V начинается с уподобления в том же образном ряду конь — человек:

Слава скакуна сродни славе футболиста. Вчерашний мальчишка, гонявший мяч по задворкам, становится вдруг всеобщим любимцем, предметом разговоров знатоков и восхищения толпы. И чем дальше, тем больше возрастает его слава, пока он забивает голы. Потом он постепенно сходит с поля и начисто забывается. И первые забывают его те, кто громче всех восхищался им. На смену великому футболисту приходит другой. Таков и путь славы скакуна. Он знаменит, пока непобедим в состязаниях. Единственная разница, пожалуй, лишь в том, что коню никто не завидует. [...] Хотя как сказать — пути зависти непостижимы, известны случаи, когда, чиня зло человеку, завистники вколачивали гвоздь в копыто коня.

Можно заметить, что эта схема сложнее первой, она словно накладывается на ту, вводя в нее конкретные уточнения, постепенно сближающие схему

с историей Гульсары в отдельных моментах. Ведь из зависти увели коня из гор в степь, из зависти его и оскостили.

Когда слава Гульсары достигла зенита, он стал, что называется, притчей во языцех, по старинному русскому выражению, а „зависть людей” реализовалась как „зависть начальства”:

Слава иноходца — палка о двух концах. Чем больше гремит он на всю округу, тем больше зарится на него начальство.

Наконец, последний метафорический ряд конь—гусь определяет момент, когда судьба Гульсары и судьба Танабая перестали совпадать в основном своем русле. Летят серые гуси, кличут Гульсары за собой на простор, но участь его решена. Напротив, Танабая, следящему полет серого гуся, не хотелось умирать одинокой птицей, отбившейся от своей быстрокрылой стаи.

Не ровен час, паду в пути, как иноходец Гульсары — думает он и мысленно обращается к собеседнику: — Должен ты мне помочь, сын мой Самансур, вернуться в партию.

Как видно, рассказ о Гульсары включает в себя подсобные схемы (судьба коня — судьба девушки, слава коня — слава футболиста, свобода птицы — свобода коня и т.д.), которые имеют своим назначением связать историю коня с историей человека, сблизить эти истории в ряде моментов для того, чтобы затем развести их в разные стороны. Рассказ о Гульсары сам по себе не притча, но в контексте повести он выполняет функцию притчи, поскольку представляет собой иносказание о важных моментах в судьбе Танабая. Однако в повествовании о нем автор не удовлетворяется притчей о Гульсары, она оказывается явно недостаточной для передачи сложных специфических поворотов в жизни человека, поэтому в повествование включены произведения фольклорного происхождения, имеющие признаки притчи или собственно притчи.

Так, „Плач верблюдицы” вводится для передачи внутреннего состояния Танабая в обход психологического анализа. Плач, не будучи аллегорией ни по форме, ни по содержанию, становится параболой в контексте истории Танабая. Напротив, „Песня старого охотника” — произведение иносказательное и дидактическое одновременно, т.е. притча. В системе повести она занимает особое место как наиболее широкая схема, позволяющая „выпрямить” и скорректировать сюжет в целом. Причем, если в „Плаче верблюдицы” возможны две пары уподоблений: Танабай — верблюдица, Гульсары — верблюжонок, то в „Песне старого охотника” их по меньшей мере три, которые примут такой вид: Танабай — отец Карагула, Чоро — Карагул, Гульсары — коза. Но значение членов каждой пары шире конкретной персонификации, поскольку в притче, как и в целом в повести, конфликтующими сторонами выступают человек и природа (шире: культура — природа).

Композиционное положение притчи о старом охотнике показывает, что локально она связана с эпизодом о похоронах Чоро, но кроме того она схематизирует сквозную сюжетную линию Танабай — Чоро. В этом смысле она

не что иное, как сюжетная микроструктура повести и может быть расшифрована как аллегорическая подстановка: Танабай (старый охотник) убивает Чоро („великого охотника Карагула“) за его вину в гибели коня (козы) и, как в притче, оплакивает неизбежную смерть (как результат „проклятия зверя“) своего друга (в притче отец оплакивает убитого им сына). Моральный вывод: человек — часть природы, но в своей деятельности он противостоит и угрожает ей, она в свою очередь „мстит“ ему, стремясь тем самым к восстановлению нарушенного им естественного равновесия.

Как видим, функция этой притчи очень значительна: она не только подводит новые впечатления под уже сложившиеся, но — и это главное — моделирует тот сюжетно-структурный „узел“ повести, в котором сконцентрировались жизненные связи наибольшей сложности. Схема не может подменить их, она призвана „развязать узел“ с целью внести определенность и вразумительную ясность.

Если в повести *Прощай, Гульсары!* события показаны главным образом в потоке времени, то в повести *После сказки* они развиваются преимущественно в пространственном континууме. Время повести определяется лишь в самых общих чертах, по сезонам: лето, осень, зима, весна. И это не только потому, что Танабай прожил более полувека, а мальчику из второй повести всего 7 лет. Пространство повести ограничено лесным кордоном, который находится в Сан-Ташской пади, окруженной со всех сторон горами, „выше которых только небо“. О озере Иссык-Куль, видимом в бинокль с Караульной горы, сказано так: „Там вода и небо соприкасались. И дальше ничего не было“. Лесной кордон — это уголок природы, где сохранились реликтовые сосны. Затрудненный самой природой доступ в Сан-Ташскую падь создает специфические условия жизни на кордоне, где фантастическое, легендарное принимается за реальность, а реальное представляется сказочным. Только там мог мальчик поверить сказке и усомниться в действительности. Горы, ущелье, река и запруда на ней образуют реальное пространство мальчика, а далекий Иссык-Куль с белым пароходом — это уже феномены запредельного мира, о которых можно лишь грезить.

Всего три семьи составляют население кордона. Но мальчик чужд всем, кроме деда, поэтому камни, растения, животные и предметы вроде портфеля и бинокля — привычные его „собеседники“. В сущности они такие же посредники между ним и природой, как Гульсары — между Танабаем и природой. Истинность мира сказок и притч не вызывает в нем сомнения, так что дед Момун тревожно задумывается: „не слишком ли он увлекся, не слишком ли мальчик уверовал в его слова?“ Но сказка деда рисовала картины далекого прошлого, а мальчику хотелось связать прошлое с настоящим и проникнуть в будущее, поэтому у него были две сказки: одна — деда, другая — своя.

В повести две притчи (о том, как сан-ташский ветер изгнал врагов, и о пленном хане), две сказки (сказка про мальчика Чыпалака и сказка мальчика) и миф³ о прародительнице человеческого племени Рогатой матери-оленихе.

³ О сказке в мире см. C. Lévi-Strauss, *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*, „Pamiętnik Literacki“, 1968, nr 4, s. 269–271.

Притча о сан-ташском ветре имеет локальное назначение, она по-своему должна указать на замкнутость лесного кордона в горах: сама природа стихией ветра охраняет сан-ташскую падь от тех, кто идет туда с недобрыми намерениями. А что природа умеет за себя постоять, тому в повести немало доказательств. С этой притчей своеобразно связана притча о пленном хане, который предпочел жизни в плену смерть с условием, что услышит песню родины в свой последний час. Тут же следует мораль: „за родную песню люди жизнь отдают” — хотя смысл её надо понимать расширительно, потому что речь идет об отношении к культурному наследию своего народа, к традициям и обычаям предков. Дед воспитывает в своем внуке священное уважение к преданиям, к тем самым сказкам, притчам и мифам, в которых заложен моральный кодекс, актуальный и в его мнении, и в мнении мальчика.

Сказка про мальчика с пальчик по имени Чыпалак имеет прямое отношение к мальчику, герою повести. Как раз сказка эта призвана схематически выпрямить сюжетную линию мальчик — Орозкул. Чыпалак, который выдавал волка криком об опасности — это мальчик, отвергнувший зло, персонифицированное в Орозкуле.

Но сердцевину и основание повести составляет миф о Рогатой матери-оленихе. Он служит источником космологических и натурфилософских представлений, а также „системой отсчёта” нравственно-этического кодекса Расторопного Момуна и мальчика, он же объясняет причинно-следственную связь несчастий всех действующих лиц повести.

Согласно мифу, материнская река Энесай („эне” — мать, „сай” — русло, река) была древней колыбелью киргизов, а затем, когда все они были истреблены врагами, двух спасшихся детей — мальчика и девочку — вскормила и взрастила олениха. От них пошел род бугинцев (так называлось, в честь оленихи, племя), признавших Рогатую мать-олениху прародительницей, чтивших её как святыню, охранявших её потомство („При виде марала бугинец сходил с седла, уступая дорогу”). Когда же люди нарушили заветы предков и стали убивать оленей для того, чтобы украшать их рогами могилы родичей и продавать рога за деньги, животные навсегда ушли в другие края.

Момун, верный древним заветам, всех бугинцев считал братьями, потому что у всех бугинцев одна прародительница. „А она, пречудная мать-олениха, завещала нам дружбу и в жизни, и в памяти...” Но как раз дружба и родство не в чести у потомков Рогатой матери-оленихи. Бабка называет мальчика чужим; тетка Бекей бесплодна, за что её тиранит Орозкул, который ведет себя крайне деспотически по отношению к Момуну, своему тестю. Мальчик не помнит ни отца, ни матери, живущих в городе с новыми семьями. Мечтает о жене-горожанке и о жизни в городе Орозкул. Характерно в этом же плане и наставление автолавочника: „Не осилишь грамоту, останешься с дедом навек в горах”. И сказка мальчика о белом параходе, возможно, потому оставалась без продолжения, что оно выходило далеко за пределы гор — в город.

Бинарная оппозиция культура—природа здесь очевидна; без всякого сомнения, именно на ней держится весь замысел произведения. Но есть и еще

одна оппозиция — земля—вода, которой сопутствуют некоторые особенности, чтобы не сказать странности, мышления и поведения мальчика. Земное существо, он считает воду родной стихией и мечтает превратиться в рыбу. Разумеется, этот мотив связан с поэтическими представлениями киргизского народа, на что указал Г. Д. Гачев в цитированной работе *О национальных картинах мира*. Но и в самом произведении мы найдем объяснение этому, если, например, вспомним, что предки бугинцев пришли с материнской реки Энесай или что мальчик — внук бугинца лишь по материнской линии, а его отец — матрос на белом пароходе — плавает по озеру Иссык-Куль (в переводе — „синяя вода”).

В мифе о прародительнице уже намечен исход конфликта мальчика с врагом жизни и природы, корелятом зла Орозкулом: мальчик покинул „постылый мир”, согласно словам мифа, „с чистой душой, с совестью детской, не запятнанной злыми умыслами и злыми делами”. Как известно, Рогатая мать-олениха лично благословила продолжателей рода бугинцев, сказав: „Да продлится ваш род и умножится”. И символом потомства стала принесенная ею колыбель. Бездетность Орозкула и была следствием „проклятия зверя”, проклятием тому, кто губил природу и потерял свои корни в ней. Природа как бы сопротивляется продолжению рода своего врага, тем самым предохраняя себя на будущее. Вырубая рога убитой оленихи, Орозкул вырывал, их, „и они затрещали как рвущиеся корни” (разрядка моя — С. И.).

Эта зависимость выражена еще более прямолинейно в воображаемой мальчиком расправе Кулубека с Орозкулом. Кулубек сказал бы Орозкулу:

У тебя никогда не будет детей. Ты злой и негодный человек. Тебя никто здесь не любит. Тебя не любит лес, ни одно дерево, даже ни одна травинка тебя не любит.

Те, кто потерял свои „корни” в природе, стремятся за пределы кордона, как Орозкул, или живут за его пределами, как родители мальчика, автолавочник, Кокетай или тот солдат-казах, который возмущился сказками Момуна. Кстати, этот эпизод — прямое следствие мифологического мотива. Благословив первое потомство бугинцев, Рогатая мать прибавила: „И будет у вас много детей. Семеро сыновей, семеро дочерей”. В диалоге с мальчиком солдат был сконфужен, когда выяснилось, что он не знает генеалогии своего рода и даже обязательного колена семерых отцов не знает, так как его не учили запоминать имена семерых предков, чтобы из поколения в поколение передавать рассказы о добрых и дурных делах. Тут уместно сослаться на сведения, которые приведены в книге Клода Леви-Стросса *Тотемизм*: отдельные представители народа маори удерживают в памяти свою генеалогию, насчитывающую до 1400 лиц⁴.

Как и в предыдущей повести, число 7 здесь, несомненно, символично. Теперь мы знаем его происхождение, остается выявить его специфическую функцию, которая сказалась в форме повести *После сказки*. Но сначала отметим все случаи числовой символики: мальчику 7 лет; в 3 семьях, населяющих

⁴ С. Lévi-Strauss, *Totemism*, Warszawa 1968, s. 45.

кордон, 3 мужчин, 3 женщины и 1 мальчик, что в сумме составляет 7; дед Момун говаривал, что из 7 людей один может оказаться пророком; в тексте мифа приводится пословица „у сироты 7 судеб”; в метельную ночь Момун встретил 7 шоферов. Число 9 было магическим в представлениях тех киргизов, которые жили у реки Энесай, а число 5 относится к Орозкулу (к нему пошли на ночевку 5 шоферов) или связано с жертвенным ритуалом (из 5 овец Момун одну принес в жертву Рогатой матери-оленихе). Притчевых сюжетов в повести 5.

Повесть состоит из 7 глав, которые соотносятся с символическим числом, кроме того глава 4 по отношению к главам 1—3 и 5—7 занимает центральное место, а глава 4 — это миф о Рогатой матери-оленихе. Такое соотношение и такой порядок возвращают нас к сделанному выше наблюдению: 3 мужчин — 1 мальчик — 3 женщин. Отсюда видно, как точно рассчитана и выверена симметрическая архитектоника и сюжетно-композиционная структура произведения.

Если в повести *Прощай, Голубары!* числовая символика переводила время из дискретного состояния в синкретическое, то в повести *После сказки* она из одного состояния в другое переводит пространство.

Два жанровых варианта параболической повести имеют в основании иерархию микроструктуру фольклорного происхождения. На этом уровне различие заключается в том, что в первой повести „сводом” служит притча, жанр, родственный сказке („Песня старого охотника”), которая может рассматриваться как схема реального сюжета, тогда как во второй такой универсальной схемой выступает сказка, которую трудно отличить от мифа. Все же различие это существенно потому, что притча обычно облекает в художественную форму одну готовую и определенную идею, лишенную развития; лишь в контексте в применении к другим индивидуальным случаям она становится иносказанием более широкого обобщения. Это условие ее существования и актуальности. Что же касается мифа, то он, будучи художественно развернутой космологической, натурфилософской или религиозной концепцией (обычно все они органически соединяются), сохраняет свою жизнеспособность и широту обобщения вне контекста. Если же миф включается в более сложную художественную структуру, то последняя присваивает его концепцию, лишь повторяя и развивая мифологические мотивы и ситуации, на которые опирается сюжет. Когда же возникает надобность в соответствующих коррективах, вводятся притчи. Но ситуации (нередко экспериментальные) и поступки действующих лиц подвластны мифологической схеме. Так что миф — всё же схема произведения, но более высокого уровня, чем притча.

Входя в художественную структуру как составные части ее, притча и миф усложняют конструкцию произведения. В полиморфной повести чрезвычайно активны такие жанрообразующие факторы, как пространство и время (их художественное единство названо М. М. Бахтиным *хронотопом*⁵). Хроно-

⁵ М. М. Бахтин, *Время и пространство в романе*, „Вопросы Литературы”, 1973, нр 3.

топный континуум моделируется как иерархическая система бинарных оппозиций, которые сводятся к генеральной оппозиции, а именно: природа—культура.

В параболической повести заострены моральные постулаты, схематизированы ситуации, упрощены характеры действующих лиц, персонифицирующих идею. На первом плане такого повествования — диалектика выбора в свете этического абсолюта, духовная сторона отношения личности к миру. В параболической повести не мысль автора усложняется, а форма её выражения.

OPOWIEŚCI PARABOLICZNE CZYNGIZA AJTMATOWA

STRESZCZENIE

W artykule podjęto próbę charakterystyki cech gatunkowych współczesnej opowieści parabolicznej, której typowym przykładem są rosyjskie opowieści Czyngiza Ajtmatowa *Żegnaj, Gulsary!* oraz *Biały statek*.

Szczególne uwagę zwrócono na rolę funkcji takich form parabolicznych, jak przypowieść, bajka i mit w fabularno-kompozycyjnej strukturze utworu. Jest oczywiste, że paraboliczne mikrostruktury mają za zadanie korygowanie fabuły na poszczególnych etapach jej rozwoju, schematyzację i prostowanie fabuły jako całości i tym samym nadają konkretnej treści utworu rangę formuł ogólnoludzkich. Tworząc system hierarchiczny wchodzi one jako części składowe do ogólnej polimorficznej struktury opowieści parabolicznej. Aktywizują się przy tym takie czynniki tworzące gatunek literacki, jak czas i przestrzeń. Kontinuum czasowe i przestrzenne modelowane jest jako system opozycji binarnych, które sprowadzają się do opozycji generalnej: przyroda — kultura. Ważną rolę odgrywa tu symbolika, w szczególności symbolika liczb.

THE PARABOLICAL STORIES OF TCHINGIZ AYTMATOV

SUMMARY

The article presents an attempt to characterize the genre characteristics of the contemporary parabolical story whose typical examples are Russian stories of Tchingiz Aytmatov: *Proshchchai, Goolsary!* and *Byelyi Parohod*.

A particular attention was paid to the revealing of the function of such parabolical forms as parable, fable, and myth in the plot-compositional structure of the literary work. It is obvious that parabolical microstructures are responsible for correction of plot at particular stages of its development, schematization and straightening of plot as a whole, and simultaneously attach to the concrete story the significance of general-human formula. Creating a hierarchic system they constitute the components of the general structure of a polymorphic parabolical story. Such factors as time and space, contributing to the formation of a literary genre, are activated. The time-space continuum is modelled as a system of binary oppositions (an important role is performed by symbolism, and in particular number symbolism), which can be reduced to the general opposition: nature—culture.