

Приемы поэтизации в романе Ч. Айтматова “Белый пароход”

© Т. Г. ДМИТРИЕВА,
кандидат филологических наук

В романе “Белый пароход” Ч. Айтматов постоянно обращается к художественным приемам, свойственным народно-поэтической, фольклорной традиции. Они, в свою очередь, позволяют говорить о высокой степени поэтизации этого прозаического произведения.

Писатель строит свое повествование на органичном включении в текст мифа, притчи.

Главный символический образ романа – Рогатая мать-олениха. Ее роль берегини, богини плодородия, покровительницы рода киргизов наделяется важным идейным значением. Этот древнейший мифологический образ, в символической форме существующий у многих народов мира, воплощается и Ч. Айтматовым – в живое, реальное существо.

Сначала о Рогатой матери-оленихе внук деда Момуна узнает из предания о том, как она спасла мальчика и девочку, двух оставшихся в живых детей из своего истребленного врагами мифологического племени и увела их к берегам благословенного озера Иссык-Куль. Выкормила их своим молоком, согревая в пути своим телом.

Мифопоэтический образ Рогатой матери-оленихи в романе трансформируется от могущественной лесной богини, чье покровительство людям сохранили легенды, до прекрасной и трогательной в своей беззащитности оленихи, в которой мальчик видит свою мать. Ч. Айтматов уделяет много внимания описанию реальной оленихи, которую довелось увидеть мальчику, особенно ее глазам: “Глаза большущие, ясные... Рогатая мать-олениха смотрела на мальчика пристально, спокойно, точно вспоминала, где она видела этого большеголового ушастого мальчишку... Глаза ее влажно поблескивали и светились издали... А Рогатая мать-олениха все смотрела и смотрела на мальчика”.

Мальчик вспоминает увиденное у ручья в полусне, и опять писатель использует те же самые приемы для подчеркивания значимости этого образа – душа матери-оленихи выражается в ее глазах. “Рогатая мать-олениха все так же пристально смотрела на мальчика добрыми, понимающими глазами. А глаза у нее были большущие, темные и влажные”.

Эти изобразительные и эмоциональные эпитеты, а также повторенное наречие *пристально* говорят о доброй материнской душе этого символического образа. Недаром олениха разговаривает с мальчиком в его сне, вздыхая печально и горестно, как его дед.

Для того чтобы передать, что старый Момун с благоговением относится к Рогатой оленихе, писатель использует лексику старославянского языка. В своем языческом восторге Момун молитвенно восклицает: “О пречудная мать, Рогатая олениха!.. О пресвятая мать, Рогатая олениха! Это она спасла нас!”

Чтобы показать, насколько страшное преступление совершает Момун, убивая олениху, писатель снова возвращается к описанию ее глаз: “Голова давно уже извалилась в грязи и пыли, но глаз оставался чистым и, казалось, все еще смотрел на мир с немим, застывшим удивлением, в котором застала его смерть”. Ужас охватывает маленького героя при виде этой страшной картины: “Мальчик коротко вскрикнул, когда топор невзначай пришелся поперек глаза. Из развороченной глазницы хлынула темная, густая жидкость. Умер глаз, исчез, опустел...”

Таким образом, с помощью удачно подобранных эпитетов Ч. Айтматов создает олицетворенный в Рогатой матери-оленихе образ живой души природы, которая пристально, с любовью наблюдает за людьми своими таинственными прекрасными глазами.

С образом Рогатой матери-оленихи связан и другой важный символ – колыбелька с серебряным колокольчиком, которую приносила на своих рогах мать-олениха женщинам. Об этой колыбельке несколько раз упоминается на страницах романа. Такую колыбельку мальчик просит принести у Рогатой матери-оленихи для своей бесплодной тетки. Но никогда уже не сможет Рогатая олениха выполнить эту просьбу.

Наряду с образом оленихи не менее важным поэтическим символом романа является белый пароход, который можно назвать стилеобразующей единицей в романе: когда речь заходит о белом пароходе, то повествование приобретает особый, поэтический и сказочный характер. В этом образе одновременно соединяются реальность и мечта, с ним связаны все лучшие надежды мальчика: увидеть своего отца, другую, интересную жизнь взрослых. Волнение ребенка, наблюдающего за появлением белого парохода, передается повторяющимися эмоционально окрашенными восклицаниями “Вот он!”; “Мальчик направил бинокль к самому дальнему видимому месту и затаил дыхание. Вот он! И все забылось сразу, там, впереди, на синей-синей кромке Иссык-Куля, появился белый пароход. Выплыл. Вот он!”. Пароход олицетворяется, наделяется чертами живого существа, сказочной способностью понимать мальчика: “Была бы на то его воля, он упросил бы белый пароход подплыть ближе, чтобы можно было видеть людей, которые на нем плыли. Но пароход не знал об этом. Он медленно и величественно шел своей дорогой, неведомо откуда и неведомо куда”.

Последняя глава романа заканчивается лирическим обращением автора к образу белого парохода: «Прощаясь с тобой, я повторяю твои слова, мальчик: “Здравствуй, белый пароход, это я”».

Еще одним мифопоэтическим символом в романе является желание мальчика уплыть рыбой по быстрой горной реке в озеро, к белому пароходу: «Он мечтал превратиться в рыбу, так, чтобы все у него было рыбье – тело, хвост, плавники, чешуя, – и только голова бы оставалась своя, на тонкой шее, большая, круглая, с оттопыренными ушами, с ищарапаннным носом”.

Описание превращения в рыбу дается в стилистике сказки: повторы, сказочный динамизм действия, диалоги.

«Превращение должно было произойти в дедовой запруде. Раз – и он рыба. Затем он сразу перепрыгнул бы из запруды в реку, прямо в бурлящую стремнину... Он несется по быстрой реке вдоль большого красноглинистого обрыва, через пороги, по бурунам, мимо гор, мимо лесов. Он прощается со своими любимыми валунами: «До свидания, “Лежащий верблюд”, до свидания, “Волк”, до свидания, “Седло”, до свидания, “Танк”». Детали пейзажа, данные глазами ребенка, олицетворяются; камни, травы, облака – наделяются способностью мыслить, чувствовать и даже вступать в диалог: «Мальчик быстро бежал, перепрыгивая через кустики и обегая валуны... никогда не задерживался ни на секунду – ни возле высоких трав, ни возле камней, хотя знал, что были они вовсе не простые. Они могли обидеться и даже подставить ножку... Был у него валун “Седло” – наполовину белый, наполовину черный, пегий камень с седловинкой, где можно было посидеть верхом, как на коне. Был еще камень “Волк” – очень похожий на волка, бурый, с сединой, с мощным загривком к тяжелым надлобьям... Были еще и другие – “вредные” или “добрые” камни, и даже “хитрые” и “глупые”».

Невозможно удержаться, чтобы не процитировать одно из самых удачных мест в романе с описанием трав и цветов, целиком построенное на олицетворении, данное сначала в обычной повествовательной манере от лица автора, а потом переходящее на точку зрения ребенка. Эта смена точки зрения выражается в употреблении безличных предложений: “Днем, обычно в полдень, мальчик любил забираться в заросли стеблистых ширалджинов. Ширалджины высокие, цветов на них нет, а пахучие, растут они островками, собираются кучей, не подпуская близко другие травы. Ширалджины – верные друзья. Особенно, если обида какая-нибудь и хочется плакать, чтобы никто не видел, в ширалджинах лучше всего укрыться... Надо лечь на спину и смотреть в небо. Сначала сквозь слезы почти ничего не различить. А потом приплывут облака и будут выделявать наверху все, что ты задумаешь. Облака знают, что тебе не очень хорошо, что хочется тебе уйти куда-нибудь или улететь, чтобы никто тебя не нашел и чтобы все потом вздыхали и ахали – исчез, мол, мальчишка, где мы его теперь найдем?.. И чтобы это-

го не случилось, чтобы ты никуда не исчезал, чтобы ты тихо лежал и любовался облаками, облака будут превращаться во все, чего ты ни захочешь”.

Поэтический отрывок о ковылях, окрашенный колоритом киргизских степей, также целиком построен на олицетворении: “И еще разные разности знал он о травах. К серебристым ковылям, что росли на пойменном лугу, он относился снисходительно. Они чудаки – ковыли! Ветреные головы. Их мягкие, шелковистые метелки без ветра жить не могут. Только и ждут – куда дунет, туда и они клонятся. И кланяются все, как один, весь луг, как по команде. А если дождь пойдет или гроза начнется, не знают ковыли, куда им приткнуться. Мечутся, падают, прижимаются к земле. Были бы ноги, убежали бы, наверное, куда глаза глядят...”.

Вся природа в романе живет своей слаженной жизнью: “А вот полевые вьюнки, хотя они тоже сорные, – самые умные и веселые цветы. Лучше всех встречают они утром солнце. Другие травы ничего не понимают – что утро, что вечер, им все равно. А вьюнки, только пригреют лучи, открывают глаза, смеются. Сначала один глаз, потом второй, и потом один за другим, распускаются на вьюнках все закрутки цветков... И если сидеть вокруг них совсем тихо, то кажется, что они, проснувшись, неслышно шепчутся о чем-то. Муравьи – и те это знают. Утром они бегают по вьюнкам, жмурятся на солнышко и слушают, о чем говорят цветы между собой. Может быть, они рассказывают?”

Даже такие, казалось бы, сугубо прозаические предметы, как портфель и бинокль, приобретают в романе качества одушевленных существ, вернее, ими наделяет их мальчик: “Как же мы теперь вернемся домой? – тихо сказал он портфелю. – Это все из-за меня и из-за теленка-дурака. И еще из-за тебя, бинокль. Ты всегда зовешь меня смотреть на белый пароход. Ты тоже виноват”. Именно своему портфелю, за неимением другого слушателя, рассказывает мальчик легенду о Рогатой матери-оленихе и выкормленных и спасенных ею человеческих детенышах.

Эта легенда выдержана в традиционной народно-поэтической стилистике. Помещенная в четвертой главе романа, легенда начинается с традиционного зачина: “Случилось это давно. В давние-предавние времена, когда лесов на земле было больше, чем травы, а воды в наших краях было больше, чем суши, жило одно киргизское племя на берегу большой и холодной реки. Энесай называлась та река. На коне туда три года и три месяца скакать”.

Заканчивается эта легенда формульной концовкой, традиционно используемой в сказках: “Вот какие дела бывают на свете. Вот и сказка вся. Хочешь верь, хочешь нет”.

Помимо финальных и начальных формул, речевая стилистика сказки располагает целым “набором” приемов, позволяющих рассказчику развертывать текст, прибегая к этим словесностилистическим правилам, по которым создается сказка, ее особый поэтический канон.

Прежде всего, это повторы самых разных видов. Например, повторы глаголов перемещения: “Шли они и шли, а на третий день остановились на горе”.

Широко используется параллелизм, то есть одинаковые синтаксические построения, чаще всего повторяемые троекратно: “Сколько юрт поставлено – не счесть, сколько костров дымят – не счесть, сколько народу вокруг костров – не счесть”. Или: “Если бы звезды стали людьми, им не хватило бы неба. Если бы рыбы стали людьми, им не хватило бы рек и морей”; “Разве есть на свете слова, достойные этих щедрот, разве есть слова, достойные славы покойного!”; “Не услышать марала ни в полночь, ни на рассвете. Не увидеть ни в лесу, ни на поляне”.

Анафора, единоначатие, также одна из стилистических фигур, часто употребляющихся в народно-поэтической речи и нашедшая отражение в романе: “Разве не перебили мы племя киргизское начисто? Разве не сделал я вас владыками Энесая на вечные времена?”.

Анафора соединяется с другой стилистической фигурой – риторическим вопросом, служащим не для получения ответов, а для выражения эмоций, для привлечения внимания слушателей: “Чего же вы сбежались, трусливые души?.. Мне ли тебе сказывать, Энесай?”

Ч. Айтматов органично вводит в текст романа фрагменты киргизских народных песен, которые аккомпанируют развитию романного действия. Четкая структурированность их строф позволяет певцу длить ее столько, сколько он хочет:

С рыжих, рыжих гор
Я приехал на рыжем жеребце.
Эй, рыжий купец, открывай двери,
Будем пить рыжее вино!

С бурых, бурых гор
Я приехал на буром быке.
Эй, бурый купец, открывай двери,
Будем пить бурое вино!..

Ч. Айтматов в романе сам объясняет прием “развертывания” песенного текста: “И так могло продолжаться бесконечно, ибо приезжал он с гор на верблюде, на петухе, на мыши, на черепахе – на всем, что могло передвигаться”.

Из третьего, самого главного куплета, становится ясно, какую важную роль в песне играет эпитет, постоянный для каждого куплета и

внезапно меняющийся в третьем с изобразительного на эмоционально-выразительный – “горькое”:

С горбатых, горбатых гор
Я приехал на горбатом верблюде.
Эй, горбатый купец, открывай двери,
Будем пить горькое вино!..

Постоянные эпитеты приобретают метафорическое значение: *рыжий* – веселый, *бурый* – кровавый, *горбатый* – удрученный, опечаленный. И последний эпитет – “горькое” – занимает в смысловом отношении принципиально открытую структуру песни. В другой песне используются многообразные стилистические фигуры поэтического синтаксиса: риторические обращения, анафора, эпифора и синтаксический параллелизм:

Есть ли река шире тебя, Энесай?
Есть ли земля роднее тебя, Энесай?
Есть ли горе глубже тебя, Энесай?
Есть ли воля вольнее тебя, Энесай?

Нету реки шире тебя, Энесай,
Нету земли роднее тебя, Энесай,
Нету горя глубже тебя, Энесай,
Нету воли вольнее тебя, Энесай.

Этот текст представляет собой пример классически выстроенного периода, где существует полная симметрия между первой, “вопрошающей”, и второй, “отвечающей”, частями песни.

Монолог жены Момуна, сетующей на свою судьбу, также представляет собой пример типичного периода; его первая часть состоит из синтаксически однородных структур “если бы не...”. Повторяющимися “если бы не” начинаются несколько придаточных предложений в первой части периода, вторая его часть представляет собой три риторических вопроса анафорического типа, начинающихся со слов “да разве”:

“Да если бы не наказал меня бог, если бы не унес он моих пятерых младенцев, если бы сын мой, один-единственный, не упал восемнадцати лет под пулей на войне, если бы старик, мой ненаглядный Тайгара, не замерз в буране с отарой овец, разве была бы я здесь, среди вас, лесных людей? Да разве я такая, как ты, неродящая? Да разве жила бы я на старости лет с отцом твоим, придурковатым Момуном?”

Более сложное построение периода, представляющего собой форму внутреннего диалога героя с воображаемым собеседником, находим мы в сетованиях на свою судьбу Орозкула:

“А чем он, Орозкул, хуже других? Чем он не удался? Или по должности не вышел? Так, слава богу, старший объездчик заповедного леса!

Или он бродяга какой-нибудь? Так ведь у цыгана полно их, цыганят, хоть отбавляй. Или он безвестный какой, или уважения нет к нему? Все есть. Всем взял. И конь под седлом, и камча в руках, и встречают с почетом”.

Во всем тексте романа широко используются традиции сказочной устнопоэтической речи: постоянные эпитеты (снег белый, огонь красный, озеро синее); поэтические сравнения (“детская совесть в человеке – как зародыш в зерне”, “в бору было чисто, как всегда, и строго, как в храме”); гипербол (“при Рогатой Матери-оленихе тут их было видимо-невидимо”); (“созвали они на поминки самых знаменитых людей со всех концов земли”; “со дня сотворения мира такого еще не бывало”); градация по принципу усиления (“заползал”, “завыл”, “застонал”), градация по принципу ослабления (“Тебя не любит лес, ни одно дерево, даже ни одна травинка тебя не любит”).

Роман Ч. Айтматова “Белый пароход” насыщен сказовой, народно-поэтической речью, зачастую существующей в виде больших, самостоятельных отрывков.

Мифопоэтические образы, тропы, стилистические фигуры пронизывают всю художественную ткань романа и служат выражению идейного замысла писателя: создать поэтический образ детской души, живущей среди заповедной природы единой с ней жизнью, души, отвергающей жестокость и алчность мира людей.