

МРНТИ 17.07

<https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.2-19>

Р.Б. Сабдалиева¹, Г.А. Орынханова^{2*}

^{1,2}Казахский национальный женский педагогический университет, Алматы, Казахстан

E-mail: ¹Sabdalieva1975@gmail.com; ²gibadat_o@mail.ru

ORCID: ¹0000-0002-8593-9820; ²0000-0003-1864-1802

ОБРАЗ ЕНЕ В КИНОПОВЕСТИ Е.ТУРСУНОВА «КЕЛІН»

Аннотация. Статья посвящена анализу образа Ене в киноповести Ермека Турсунова «Келін». Цель исследования – выявление особенностей создания образа персонажа в современной казахской киноповести. Основной идеей исследования стала гипотеза, согласно которой Е. Турсунов в своей киноповести использует комплекс авторских художественных приемов, включающих семиотику рамочных элементов, авторские номинации, ведущие мотивы, а также введение мифопоэтических мотивов, заимствованных из тюркской, славянской и мировой мифологии, что позволяет ему создать образ на грани реальности и фантастики, отвечающий задачам выбранного жанра. Теоретическая значимость проведенного исследования заключается в осуществленном анализе женского образа киноповести, определении авторских особенностей воплощения художественного образа. Практическая значимость работы заключается в использовании результатов исследования при освещении современного казахстанского литературного процесса. Для подтверждения выдвинутой гипотезы был осуществлен литературоведческий анализ текста киноповести Е. Турсунова «Келін», а именно: составляющих образа персонажа, включающий портрет, номинации, мотивы, мифопоэтические элементы. Основным результатом исследования стало определение авторских приемов создания образа персонажа в художественном тексте в рамках жанра киноповести. Этот результат определяет ценность проведенного исследования. Избранная авторами статьи методика анализа позволяет связать уровень художественного образа и жанра и может быть применена при анализе других произведений подобного жанра. Исследование современной казахстанской литературы в заданном ключе еще не проводилось, что обусловило актуальность, научную новизну и значимость работы.

Ключевые слова: Е. Турсунов, «Келін», киноповесть, литературоведческий анализ, жанр, авторские приемы создания персонажа, архетип.

Р.Б. Сабдалиева¹, Г.А. Орынханова^{2*}

^{1,2}Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті, Алматы, Қазақстан

E-mail: ¹Sabdalieva1975@gmail.com, ²gibadat_o@mail.ru

ORCID: ¹0000-0002-8593-9820; ²0000-0003-1864-1802

Е. Тұрсыновтың «Келін» фильміндегі ененің бейнесі

Аңдатпа. Мақала Ермек Тұрсыновтың "Келін" фильміндегі бейнені талдауға арналған. Зерттеудің мақсаты – қазіргі қазақ киноповесінде кейіпкер бейнесін жасау ерекшеліктерін анықтау. Зерттеудің негізгі идеясы Е. Турсунов өзінің киноповесінде қаңқалық элементтердің семиотикасын, авторлық номинацияларды, жетекші сарындарды, сондай-ақ түркі, славян және әлемдік мифологиядан алынған мифопоэтикалық сарындарды енгізуді қамтитын авторлық көркемдік әдістер кешенін пайдаланады, ал бұл авторға таңдалған жанрдың міндеттеріне жауап беретін шындық пен фантастика шегінде бейне жасауға мүмкіндік береді. Жүргізілген зерттеудің теориялық маңыздылығы киноповестегі әйел бейнесін талдау, көркем образды бейнелеудің авторлық ерекшеліктерін анықтау болып табылады. Жұмыстың практикалық маңыздылығы қазіргі қазақстандық әдеби процесі жариялау кезінде зерттеу нәтижелерін пайдалануда жатыр. Ұсынылған гипотезаны растау үшін Е. Тұрсыновтың "Келін" фильмінің мәтініне,

атап айтқанда: портретті, номинацияларды, сарындарды, мифопоэтикалық элементтерді қамтитын кейіпкер бейнесінің құрамдас бөліктеріне әдеби талдау жүргізілді. Зерттеудің негізгі нәтижесі киноповесть жанры аясында жасалған көркем мәтінде кейіпкердің бейнесін жасаудың авторлық әдістерін анықтау болды. Бұл нәтиже жүргізілген зерттеудің құндылығын анықтайды. Қолданылған талдау әдісі көркем образ бен жанрдың деңгейін байланыстыруға мүмкіндік береді және оны осы жанрдың басқа туындыларын талдауда қолдануға болады. Қазіргі заманғы қазақстандық әдебиетті зерттеу осы тұрғыдан әлі жүргізілген жоқ, бұл жұмыстың өзектілігін, ғылыми жаңалығы мен маңыздылығын айқындайды.

Кілт сөздер: Е.Тұрсынов, «Келін», киноповесть, әдеби талдау, жанр, кейіпкерді жасаудағы авторлық әдіс-тәсілдер, архетип.

R.B. Sabdaliyeva¹, G.A. Orynkhanova^{2*}

^{1,2}Kazakh National Women's Teacher Training university, Almaty, Kazakhstan

E-mail: ¹Sabdaliyeva1975@gmail.com; ²gibadat_o@mail.ru

ORCID: ¹0000-0002-8593-9820; ²0000-0003-1864-1802

The image of a woman in E. Tursunov's film story «Kelin»

Annotation. The article is devoted to the analysis of the image of Yene in Yermek Tursunov's film story "Kelin". The study aimed to identify the features of creating the image of a character in the modern Kazakh film story. The main idea of the study was the hypothesis according to which E. Tursunov in his film story uses a set of author's artistic techniques, including the semiotics of frame elements, author's nominations, leading motifs, as well as the introduction of mythopoetic motifs borrowed from Turkic, Slavic, and world mythology, which allows him to create an image on the verge of reality and fantasy, meeting the objectives of the chosen genre. The theoretical significance of the conducted research lies in the analysis of the female image of the film story, and the definition of the author's features of the embodiment of the artistic image. The practical significance of the work lies in the use of the study's results to highlight the modern Kazakh literary process. To confirm the hypothesis put forward, a literary analysis of the text of the film story "Kelin" by E. Tursunov was carried out, namely: the components of the character's image, including a portrait, nominations, motifs, and mythopoetic elements. The main result of the study was the definition of authorial techniques for creating the image of a character in a literary text created within the framework of the film story genre. This result determines the value of the study. The applied analysis technique makes it possible to link the level of the artistic image and the genre and can be applied in the analysis of other works of a similar genre. The study of modern Kazakh literature in the given vein has not yet been carried out, which determined the relevance, scientific novelty, and significance of the work.

Keywords: E. Tursunov, «Kelin», film news, literary analysis, genre, author's techniques of character creation, archetype.

1 Введение (Р.Б. Сабдалиева¹, Г.А. Орынханова)

Научная статья посвящена творчеству Еркека Турсунова – казахского режиссера, сценариста, писателя, получившего журналистское образование, работавшего переводчиком, главным редактором газеты «Избиратель», генеральным директором кинокомпании «Казахстан», председателем правления Союза кинематографистов Казахстана. Широкою известность Е. Турсунов получил после воплощения первого режиссерского опыта в фильме «Келін». Фильм вошел в сокращенный список претендентов на премию «Оскар» как лучшая картина на иностранном языке. Впоследствии им был интерпретирован рассказ «Старик и море» в фильме «Шал». Далее зритель увидел картины «Кемпір» и «Кенже». Критики включают три кинофильма в трилогию, объединенную общей авторской концепцией, направленной на заострение взгляда на исключительном

герое. Наряду с режиссерским опытом Е. Турсунов параллельно прилагает творческие усилия к созданию художественных текстов («Семь майских дней», «Мелочи жизни», «Жили-были»), самым крупным из которых стала романная форма – историческое повествование «Мамлюк».

Сегодня можно говорить о том, что творчество Е. Турсунова заняло достойное место в культурном развитии Казахстана и отражает характерные черты развития казахстанского литературного – и в общем – культурного процесса. Знаковым событием в становлении яркого представителя современного творческого сообщества стала премьера фильма «Келін». Неоднозначная оценка постановки зрителями и критиками, негативно воспринявших образ казахской невестки, усилила интерес к изучению формальных и содержательных сторон нового творческого продукта. Актуальность обращения к представленному материалу обусловлена наличием феномена разножанрового творчества Е. Турсунова и отсутствием исследований художественных текстов автора в контексте литературного процесса современного Казахстана.

Киноповесть «Келін» представляет собой текст, созданный на основе сценария. По словам самого автора, стремление «не потерять контроль над материалом» привело к идее «переложить сценарий на язык прозы» (Турсунов, 2020: 5). В результате творческих исканий возникла уникальная художественная ткань, ставшая синтезом классических черт жанра повести и элементов казахстанского модернизма.

Еще В.Г. Белинский отмечал, что «повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих». С тех пор повесть сформировалась как самостоятельный жанр с четко определёнными чертами, а именно: сосредоточенностью хроникально разворачивающихся действий, происходящих в ограниченном пространстве и времени, вокруг главного героя при отсутствии интриги. Была осуществлена классификация повестей на основе содержания или принадлежности к определённому литературному направлению.

Киноповесть как особая форма повествования сложилась в результате жанровой трансформации на границе культур. Во второй половине XX века термин «киноповесть» закрепляется. В «Словаре литературоведческих терминов» Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева мы находим точное определение: (киноповесть) «...обозначает, как правило, такое произведение, сюжет которого сравнительно сложен, основан не на одном т.н. выразительном событии, а на цепи их, но в то же время не достигает эпической широты охвата действительности». Жанр, предназначенный для чтения, представляет собой гибрид кино и литературы.

Киноповесть становится продуктом интермедиальности и потому может быть рассмотрена как с точки зрения теории кино, так и с позиции классического литературоведения. Киноповесть становится не продуктом переработки сценария, не простым переложением действий, осуществленных в кино. Это полноценное художественное произведение, которое содержит в себе черты соответствующего литературного жанра. Поскольку киноповесть, как уже было сказано, создана автором позже кино. Она стала результатом творческой переработки киносценария с целью обогащения авторской мысли.

О.А. Ананьина пишет, что рассмотрение «жанровых форм может показаться задачей бесперспективной», поскольку «их структуры растворяются в интермедиальной имма-

нентности» (Ананьина, 2016: 287). Безусловно, автор прав в том, что «пограничность» формы киноповести затрудняет собственно литературоведческое исследование. Организация повествования в форме монтажа, смена кадров, превалирование действия над описанием усложняют задачу исследователя. Однако учет интермедиального характера жанровой формы, сочетание различных методов может привести к качественным исследовательским результатам. Одним из перспективных направлений здесь, на наш взгляд, может быть анализ особенностей создания модели человека в художественном мире. В связи с этим мы предпринимаем попытку определить жанровые признаки киноповести через выявление особенностей создания образа персонажа в ней.

Обращение к художественному образу, создаваемому прозаиками, является одним из ведущих путей литературоведческого анализа. Именно этот путь представлен в настоящей статье. Анализируемый герой становится основным элементом поэтики рассматриваемого текста киноповести. Моделирование художественного мира, создаваемого Е. Турсуновым, приводит к созданию нового, ранее не фигурировавшего в казахстанской литературе женского образа. Особое место при моделировании образа персонажа занимают элементы мифа, что диктуется содержанием самого материала.

2. Материалы и методы

2.1 Методы (Р.Б. Сабдалиева¹, Г.А. Орынханова)

Методы, используемые для исследования, разнообразны и обусловлены гибридной формой жанра киноповести. Отсюда приоритет в использовании интермедиального подхода, семиотического, мотивного видов анализа, интертекстуального анализа, мифореставрации как поиска мифологических кодов в художественном мире. Общей методологической основой выступает художественная антропология. Последняя, опираясь на антропологию как фундаментальное философское направление, изучает художественное преломление человека как субъекта, принадлежащего определённой социальной, национальной, культурной общности.

Интермедиальный подход, выбранный нами как основа анализа, является одним из актуальных на сегодняшний день, поскольку совмещает междисциплинарность как ведущую тенденцию современного гуманитарного знания и поддерживает интерес к медиа. Поскольку киноповесть занимает промежуточное место между кинопродуктами и литературными произведениями, при анализе учитывается эта особенность жанра. Согласно теории интермедиальности, продукт, синтезирующий разные виды искусств, использует одновременно разные коды для передачи смысла. Отсюда задача исследователя – опираясь на особенности указанных видов искусств, осуществлять «двойное» семиотическое декодирование, в данном случае – использовать коды кино и литературы.

Семиотический анализ опирается на понимание художественного текста как знаковой системы. Предлагаемый анализ женского образа основан на вычленении авторских знаков, раскрывающих общее содержание через его составляющие. Разложение образа на отдельные знаки, поиск смыслов этих знаков, интерпретация семиотических составляющих позволили выявить индивидуальные авторские приемы создания образа.

Мотивный анализ является классическим в литературоведении и направлен на выявление мотивов как автономных направлений содержания, несущих высокую

смысловую нагрузку. В повести обнаруживаются различные архетипические мотивы, дополняющие и расширяющие художественный образ.

Мифореставрация – один из актуальных методов анализа художественного текста. При исследовании повести Е. Турсунова выбраны обращения к мифологемам как значимым единицам мифа. Накладываясь на традиционный миф, новая трактовка древних образов насыщает художественный мир новыми смыслами, преломленными сквозь национальную картину мира. Здесь необходимо определить понятия «мифа», «архетипа» и «мифологема». Опираясь на предшественников, мы определяем миф как древнее представление о мире и человеке, архетип как универсальный мифологический образ, мифологему как структурный элемент архетипа. Э. Жанысбекова называет мифологемой упоминание героя мифа, интерпретацию мифического сюжета, отсылки к мифу, традиционные мифологические образы: название мифического героя, интерпретацию мифологического сюжета, интертекстуальные отсылки к мифу и универсальные мифологические структуры (Жанысбекова, 2018: 47).

2.2 Материалы исследования (Р.Б. Сабдалиева, Г.А. Орынханова)

В качестве материала исследования выступает киноповесть «Келін», которая подверглась анализу с опорой на достоверные научные методы. В качестве теоретической базы проведенного анализа избраны фундаментальные литературоведческие труды, которые обосновали применение прикладного инструментария при рассмотрении авторских особенностей создания образа персонажа в рамках жанра киноповести.

В работах, посвящённых поэтике мифа, используется также термин «мифема». И.А. Едошина считает, что мифема полностью определяется интеллектуальной деятельностью сознания (Едошина, 2009, 81).

Применение разнонаправленного анализа направлено на выявление уникального и типического в образе персонажа, созданного Е. Турсуновым.

Выбранные методы исследования обусловили диапазон цитирования источников, на которые мы опирались во время исследования. Остановимся последовательно на каждом из них.

Интермедиальность как подход при анализе киноповести рассматривается в работах М.С. Сабыржановой, С.В. Ананьевой, Л.Н. Демченко (Сабыржанова, Ананьева, Демченко, 2023), А.А. Хаминова и Н.Н. Зильберман. Исследователи отмечают, что «в основе интермедиальности лежит именно ситуация межсемиотического перевода и последующего диалога искусств» (Хаминова, Зильберман, 2014: 42).

Н.А. Кузьмина называет интермедиальностью взаимодействие знаковых систем разных искусств. Н.В. Тишунина определяет в качестве конечной цели интермедиальности «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры». С.П. Шер и А. Гир вводят термины «сигнификат» (значение) и «референт» (означаемое).

Главной целью исследования стало выявление жанровых особенностей и особенности создания образа персонажа в киноповести. Отсюда необходимость обращения к работам, рассматривавшим киноповесть как гибридную форму, занимающую место между кино и литературой. Л.Е. Хворова и С. Цзявэнь относят к жанровым

особенностям киноповести «динамичность повествования, обилие глагольных конструкций, его организующих, скрывающие за собой их внутреннюю жизнь». Т.Ф. Петренко и М.Б. Слепакова рассматривают сходство и различие кино и языка.

Б. Любимов, освещая особенности киноповести, отмечает характерные, устоявшиеся в советском кино черты данного жанра: это односерийный формат, наличие ведущего героя, решающего возникающие проблемы, и, наконец, черты именно литературного жанра повести. «Понятие “киноповесть” обладало повышенной валентностью – жанровой, видовой и даже междисциплинарной», – отмечает кинокритик. Еще одна черта, жанрового своеобразия киноповести, отмеченная Б. Любимовым – это то, что киноповесть как жанр может содержать в себе черты любого литературного жанра – детектива, мелодрамы и т.п. Такая феноменальная синкретичность, безусловно, влияет на художественные особенности киноповести, в том числе – на принципы создания героя, на которые мы в настоящей статье обращаем внимание.

Семиотический анализ представлен в работах Ю. Лотмана, В.Н. Топорова и др. Ю.М. Лотман, анализируя семиотику кино, писал о специфике визуальных знаков, которая заключается в том, что здесь конкретное может перейти в абстрактное и объекты в кадре ритмически повторяются. Говоря о семиотическом анализе в кино, В.А. Сербин отмечает, что «значение в фильме представляет то, чего нет, что не показано» (Сербин, 2014: 203). Выбранная методика анализа образа героя в художественном мире впервые представлена в трудах Е. Фарыно, который, следуя законам моделирования образа персонажа, раскладывает его на составляющие, выявляя тем самым авторские особенности создания модели человека.

Мотивный анализ обоснован в работах А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, В. Проппа, О. Фрейденберг и др. «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов», – пишет О. Фрейденберг.

Изучение мифа восходит к работам К. Леви-Строса, Е. Мелетинского и др. О мифологических тюркских образах говорит в статье Г.Б. Хабижанова (Хабижанова, 2009: 95), которая исследует женские образы в тюркской мифологии. В частности, описывается образ Умай. В.Г. Котов проводит сравнительные параллели между образами Умай и Хумай. Он отмечает главное предназначение Умай – быть покровительницей гор, охотников, диких зверей, а также матерей и детей.

В казахстанском литературоведении широко представлены исследования о природе мифа и его реализации в литературе: проявления мифа в фольклоре (Каскабасов, 1984), миф как проявление культуры (Наурызбаева, 2013: 316), реализация мифа в художественном тексте (Шаинова, 2008: 56), рассмотрение мифа как символа (Жетписбаева, 1999: 116), поиск архетипов в современной прозе и поэзии (Савельева, 2009: 82) и др.

Работы, освещающие особенности творчества Е. Турсунова в научном аспекте, чрезвычайно скудны, что обусловлено объективными причинами, в частности, упомянутой интермедийностью, поэтому источники, посвященные избранному материалу, носят публицистический характер.

3 Обсуждение (Р.Б. Сабдалиева, Г.А. Орынханова)

«Келін» Е. Турсунова – киноповесть, структурно разделенная автором на прединсценическое, собственно текст, киносценарий, а также фото со съемочной площадки и титры. Обратимся для анализа образа Ене к той части киноповести, которая может стать основой для литературоведческого исследования – а именно текст. Образная система повести включает в себя несколько персонажей. Это сама Келин, юная девушка, которую отец выдает замуж за нелюбимого, Ене – свекровь, муж Бакташи, его младший брат Кайни, возлюбленный Келин – Мерген. В этот же ряд эпизодически включается семья невестки, главным образом, отец в сцене торга за дочь.

Сюжет повести, основанный на коллизии любовного треугольника, на самом деле выходит далеко за пределы бытовых конфликтов, возникающих вокруг Келин. Повествование, благодаря авторской расстановке образов персонажей, созданию различного рода сложных взаимоотношений между ними, обращению к мифологическим и фантастическим образам расширяет масштабы повествовательной ткани. Главный авторский прием при построении композиции киноповести, который также способствует масштабированию пространства повести – это параллельные сцены из жизни животных, которые предваряют основное повествование, тем самым подготавливая читателя к осмыслению авторской идеи.

Образная система киноповести, как говорилось ранее, в количественном плане достаточно ограничена. И еще более эта ограниченность ощущается из-за того, что активные действия сюжета в большей степени сосредоточены на образе Ене, которая становится неким управляющим центром, благодаря которой расставляются все остальные фигуры, несущие смысловую нагрузку.

Ене – свекровь является матерью Бакташи, мужа Келин, выигравшего материальную борьбу за жену вначале повести. С первых сцен Ене предстает как охранительница семейного очага, она тщательно проводит обряд первого вхождения невестки в юрту. Детали обращения Ене с невесткой («Мұнча ініөйігүнім болсын») (Пусть у тебя будет столько же детей), («Ал ісігі терк. Сәне айдым Көз йаш келсер көңүлте сығат келсер») (Кушай, дочка, кушай. У тебя ведь зубы целые); «Қызғақ Ердем улуг оглым йок болса. Ечі орну іні күдегү») (Дочка, мой младший теперь твой муж. Помни») (Турсунов, 2020: 43). Когда Ене уходит из жизни, она улыбается Келин, проводит «скрюченными пальцами» по голове невестки, передает ей амулет.

Одна из ключевых особенностей поэтики повести – авторские номинации. Мы видим, что именами в художественном мире обладают только мужские персонажи: Бакташи, Мерген, Кайни. Женские образы Ене и Келин наделены обобщающими номинациями, воплощающими семейную функцию. Притом одна из таких, «семейных» номинаций вынесена в заголовочный комплекс рамки, что загружает номинативную семиотику. Кроме номинации «Ене» параллельно вводится и название «старуха».

Портрет Ене не представлен одномоментно, а складывается из деталей, разбросанных по всей повести. Прежде всего, как нам кажется, это обусловлено жанровыми особенностями художественного текста. Малая эпичность повествования не делает возможным вводить объемные портреты персонажей. В то же время – и это так же обусловлено жанровыми особенностями художественного текста – портрет динамичен.

Обратимся к элементам этого портрета. Это «щербатая улыбка» (Турсунов, 2020: 21); «маленькие руки» (Турсунов, 2020: 22); «корявые суставчатые пальцы» (Турсунов, 2020: 29), «тщедушное костистое тело» (Турсунов, 2020: 33); «безумное отрешенное лицо с седыми всклокоченными космами» (Турсунов, 2020: 65), «каркающий голос» (Турсунов, 2020: 73), «с разинутого рта ее капала пена» (Турсунов, 2020: 74); «качающаяся сгорбленная спина» (Турсунов, 2020: 63); «дряблая шея» (Турсунов, 2020: 85).

С первых минут вхождения невестки в дом свекровь принимает ее как свою помощницу, будущую хранительницу семейного очага. Она неодобрительно относится к поступку сына, применившего насилие к молодой супруге. Внимательный взгляд Ене не упустил детали: отсутствие пуговиц, порванный подол. После смерти сына то же внимание позволяет свекрови определить чувства Келин к Мергену: «Ене казалась радушной, но глаз не спускала с Келин»; «Ее цепкий взгляд выхватил в темноте едва заметные полосы под навесом» (Турсунов, 2020: 57).

Образ Ене создан художником слова с широким использованием мифопоэтических символов. Один из них – образ «нить – судьба». В тот момент, когда Мерген убивает Бакташи, мать крутит уршык, свивая шерсть в нить. Трагический момент повести совпадает с обрывом нити. Мать с испугом смотрит в огонь, и тот сразу же гаснет. Здесь мы обнаруживаем воплощение славянского мифопоэтического знака, ведь, как известно, в славянской мифологии магические действия с нитью проводились в колыбели младенца с целью обеспечить долгую жизнь. Н.С. Гулиус исследует мифологический подтекст образа нити. Он отмечает: «Таким образом, нить веревка несет семантику создания своего поля, пространства влияния и людей-единомышленников; в глобальном смысле является символом осмысления человеческой жизни и человеческой судьбы».

Исследователь отмечает, что с символикой нити в славянской мифологии связан переход от одного этапа жизни к другому (например, от детства к мужеству у мальчиков), а также дает отсылку к обрядам русских женщин Алтая, которым запрещено прясть во время ухода мужа на охоту. В тюркской мифологии образ нити мало ассоциирован с образом жизни/судьбы, и мы фиксируем влияние славянских мифопоэтических мотивов на художественную ткань киноповести. И этот момент ярко иллюстрирует слова Я. Голосовкера о том, что «в сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок» (Голосовкер, 2010: 53).

Образ нити неоднократно появляется в повести Е. Турсунова. К примеру, тогда, когда Ене в ожидании будущего внука вяжет «крохотные штанишки» (Турсунов, 2020: 51); «Ене вязала в хижине шапочку для младенца и крошечные варежки» (Турсунов, 2020: 21). Вязание как этнокультурный элемент здесь чужд тюркской картине мира, так же как мифологема «нить судьбы». Трансформированный образ нити – конский волос, из которого свит узкий мост по пути в Иной мир – возникает в сцене сопровождения Духа Ене Души Бакташи. Еще один раз, но в другой форме – как нить бус – образ появляется уже после смерти Кайни. Но тут обрыв происходит вследствие

стороннего вмешательства – когда опустошенная горем Ене набрасывается на Келин. И, наконец, последний раз в сюжете повести нить возникает в момент передачи амулета в форме золотой головы голубой волчицы, который держится на шелковой нити.

4 Результаты (Р.Б. Сабдалиева, Г.А. Орынханова)

Большую смысловую нагрузку повести несут на себе сцены перевода матерью духа сына, реализующие мотив путешествия героя в загробный мир. Ене обращается с просьбой об упокое духа сына ко всем предкам, но прежде всего к Умай-Ене и Улкен-Тенгри. Неслучайно то, что имена верховного божества в авторской трактовке созвучны с именем самой героини. Такой авторский прием возвышает образ Ене. В ходе дальнейшего разворачивания сюжета образ продолжает обретать черты фантастичности. Способность свекрови к камланию дает ей возможность переходить в состояние духа. С этого момента начинается путь духа матери, ведущей душу сына в иной мир. Автор воплощает здесь одну из сторон личности главной героини – если до момента камлания мы видим земную женщину, хранительницу семейного очага, то в сцене сопровождения духа Бакташи образ Ене воплощен не в земном, а в небесном облике. В образе Духа Ене продолжает выполнять свое главное предназначение – охранять свое потомство. Ене торгуется с Некто, предлагая годы своей жизни за возможность провести душу сына и найти ему место в Верхнем мире. Сцена прохождения матери и сына в мир иной и возвращение матери обратно приравнивает живых и мертвых. Единственным смыслоразличительным знаком в тексте, позволяющим дифференцировать полярность «живое – мертвое», становится авторская номинация. Обратим внимание на то, что Ене называется автором духом, а Бакташи – душой. Соответствующим образом осуществляется и согласование с глаголами в роде. В данной сцене происходит необычная трансформация: если в земном мире Ене воплощает женское, а Бакташи – мужское, то путь в Верхний мир меняет гендерную принадлежность образов вследствие введения номинаций «дух» – «душа»: действия Бакташи в загробном мире выражается с помощью глаголов, согласующихся с женским родом имени существительного, действия Ене – глаголами, согласующимися с мужским родом существительного: «Душа сына послушно кивнула. Она уже совсем замерзла и потому обрадовалась» (Турсунов, 2020: 35); «Еще какое-то мгновение Дух Ене боролся с искушением остаться. И все-таки заставил себя настойчиво потянуть посох на себя». Такая перемена, безусловно, неслучайна и отображает авторскую позицию, наделяющую образ Ене мужскими качествами: прежде всего, силой духа, мужеством, логикой, что читатель и увидит при разворачивании последующих действий.

«Мужество» Ене вербально реализуется не только через глаголы, но и с помощью других частей речи. Приведем несколько примеров. Смысловую окраску мужественности воплощают собой, как уже отмечалось выше, глаголы: «Дух Ене не стал терять времени» (Турсунов, 2020: 34) и наречия: «Дух Ене упрямо стоял на своем» (Турсунов, 2020: 34); «И все-таки заставил себя настойчиво потянуть посох на себя» (Турсунов, 2020: 36). Ряд характеристик Ене в дальнейшем расширяется: «Ене с достоинством подобрала подарок» (Турсунов, 2020: 44). И все же основным характерообразующим вербальным компонентом при создании образа становятся глагольные конструкции, высокая частот-

ность которых, как отмечают Л.Е. Хворова и С. Цзявэнь, являются ведущей чертой жанра киноповести. Подавляющее большинство глаголов действия, относящихся к Ене – прошедшего времени: «взяла», «спрятала», «засуетилась», «поправила», «подбросила», «сняла», «бросила», «вытащила», «расстелила» (Турсунов, 2020: 21).

Автор обращает внимание на эмоциональную составляющую поведения героини. Как правило, отзыв Ене на происходящее становится маркером позитивного/негативного характера происходящих в повести событий. Рассмотрим эти моменты подробнее. Выше мы отмечали недовольство Ене поступком сына при первой встрече с женой. В дальнейшем мотив недовольства неоднократно повторяется в художественной ткани повести: «Ене искося бросила на сына недовольный взгляд» (Турсунов, 2020: 39); «Старухе сразу не понравилось комканое поведение невестки» (Турсунов, 2020: 45); «Ене недовольно заворочалась в своем углу» (Турсунов, 2020: 47); «Ене недовольно хмыкнула и презрительно замотала головой» (Турсунов, 2020: 52); «Старуха нахмурилась и зорко огляделась окрест» (Турсунов, 2020: 57); «Ене промолчала, пряча под маской спокойствия свое негодование» (Турсунов, 2020: 57); «Ене злобно стиснула зубы» (Турсунов, 2020: 58).

Главное предназначение Ене – хранить семейный очаг и заботиться о продолжении рода. Отсюда ключевые моменты повести, связанные с образом младенца. Именно с появлением внука связывает Ене вхождение в дом невестки и вторичное ее замужество за младшим братом Бакташи. Для Ене порочная связь невестки с Мергеном – не просто покушение на честь семьи, а, прежде всего, угроза продолжению рода. Именно поэтому Ене проводит обряд очищения Келин. Почувствовав беременность невестки, свекровь сменяет злобу на заботу, поскольку теперь в ней живет надежда на продолжение рода: «Приподняла голову. Дала попить. Заботливо укутала в шкуры и принялась будить огонь в очаге».

Образ очага, сквозной в киноповести, является классическим для любой национальной картины мира, в том числе – тюркской. Для Ене огонь – символ дома, семьи. Он сопровождает все события в художественном мире. В момент обручения Келин и младшего сына Ене крошит в очаг кусочки масла, «кропила молоком», на что «пламя сипло отзывалось». Как видим, огонь в мифологической картине повести обладает одушевленностью, впрочем, как и весь природный мир, окружающий людей. Неразрывная связь «Вселенная» – «природа» – «человек» и является триадой мифа, создаваемого Е. Турсуновым в «Келін». В момент обручения Келин и Кайни Ене нагревает фаллический символ – рог – на огне, тем самым наделяя его жизненной силой. Ене разводит очаг, очищая Келин от скверны. Сцена прихода Ене к Мергену также сопровождается образом очага, у которого старуха греет руки, как бы подпитываясь силой огня. После ухода Ене Мерген смотрит на огонь. Потеряв младшего сына, Ене перестает поддерживать огонь: «Дрова в очаге давно прогорели. Ене не собиралась заново разжигать. Она не видела в этом нормы. Не ощущала» (Турсунов, 2020: 78). И только почувствовав в Келин зачаток жизни, свекровь будит огонь в очаге. Во время родов Ене «подбрасывает в огонь сухого кизяка» (Турсунов, 2020: 80).

Еще один символ, сопровождающий образ Ене, – архетип воды. К. Юнг называет воду «темным зеркалом, лежащим в основании души». В сцене очищения Келин

последовательно реализуются следующие разновидности воды: «горная речка» – «водопад» – родник». Во время камлания вода «оживает», идет «пузырями», «закипает» (Турсунов, 2020: 64). И, наконец, вылитый на голову невестки ковш воды начисто лишает ту волос. И неслучайно, кара, обещанная Мергену Ене, выразилась в «косматом разъяренном селе», «темной грязной лавине», представляющей собой снег как форму воды (Турсунов, 2020: 75).

Через образ Ене реализуется архетип шамана, а конструирующим мотивом здесь становится собственно камлание. Именно шаманы являются в тюркском мифосознании носителями сакрального знания. Ене – баксы, посредник между земным миром и иной реальностью. М.Э. Султанова, Н.А. Михайлова (Султанова, Михайлова 2013: 50) обращают внимание на то, что ни один шаман не может «самостоятельно попасть в иные миры» (Султанова, Михайлова 2013: 50), а только при помощи духа-посредника. В художественной ткани повести «Келін» этот посредник также присутствует. В сцене провода Души Бакташи это – Дух Ене, и тот же двойник появляется во время обряда очищения Келин: «Ә-а бу сін пе», – прошептала Ене и устало опустилась на землю» (Турсунов, 2020: 65).

Исследователи шаманизма доисламских казахов также отмечают в качестве посредника шамана волка/волчицу: «Шаман, избранный волком, получает мощную власть, природа которой уходит в женское начало» (Турсунов, 2020: 139). Именно шаманы, избранные волками, считались самыми сильными и способными к предсказанию. Эти все черты и обнаруживает Ене: мужество, определенная доля агрессии, провидчество и, самое главное – мистическая сила: «В тощей груди, распаяясь, нарастала неведомая сила» (Турсунов, 2020: 74). Наличие силы, склонной расцениваться как мужская, позволяет Ене самой совершить перовбытный обряд, сопровождавший обряд обручения Кайни и Келин, с которым младший сын не смог справиться.

Камлание Ене сопровождается звуками бубна. В сцене очищения невестки к этому образу добавляется треснувшее зеркало в бубне. В нем свекровь видит отражение, с которым разговаривает. Треснувшее зеркало – мифологема, опять же восходящая к славянской мифологии. Именно нарушение целостности зеркала вызывает «ужас» Ене. В дальнейшем треснувшее зеркало «разлетается вдребезги» (Турсунов, 2020: 78). Старуха понимает, что ее дни сочтены. После рождения внука звуки грома возвестят об уходе Ене.

Отметим один момент, значимый для понимания авторской трактовки образа Ене, который расширяет границы архетипа «шаман», – это эпитет, которым автор наделяет камлание, – «сатанинская пляска» (Турсунов, 2020: 76) – вновь расширяет границы мифологической картины мира. В тюркской мифологии шаман не отождествляется с злым духом. Такая интерпретация, скорее всего, соединяет тюркские и славянские или даже западноевропейские мифологические мотивы, поскольку именно в последних посредники между мирами обладают дьявольской силой. В тюркской же мифологической картине мира шаманы олицетворяют охранительную сущность.

Образ Ене – многозначный, и реализуется через ряд параллельных символических образов. С начала повествования этот образ сопровождает все повествование. Один из них – образ волчицы, выступающий в статусе мифологемы. К концу киноповести

образы накладываются друг на друга: «Ене все также сидела на снегу и протяжно выла: низко, с подлаем» (Турсунов, 2020: 83) – зовет она Бора-ене. Свекровь просит молока у волчицы. Образ волчицы зафиксирован и на амулете, который Ене носила на шее и перед уходом передает Келин как символ хранительницы очага. Архетип волка широко распространен в казахской и шире – в тюркской литературе. М.Э. Султанова, Н.А. Михайлова отмечают, что «в культурном пространстве древних тюрков волк/волчица является одним из самых важных элементов картины мира» (Султанова, Михайлова 2013: 50). Тюрки считают себя потомками «Небесного волка», и потому этот анималистический образ приобрел в мифологической картине мира тотемические черты.

Созданный Е. Турсуновым образ Ене реализуется через особую организацию хронотопа, в немалой степени обусловленную жанровыми особенностями текста. В модели художественного мира Е. Турсунова стираются границы между «там» и «тут», где «там» – это пространство вселенского разума, а тут – казахская степь. Проводником, нарушающим границы между двумя мирами, является Ене. И здесь снова ведущим становится поэтика имени, поскольку родовое именование здесь объединяет несколько субъектов, образуя особый смысловой ряд: сама Ене, Умай-Ене, Бора-Ене. Совпадение номинаций делает образ свекрови многомерным, стирает границы между тремя вариантами Ене, придает женскому образу сакральность и вводит поэтику двойничества в образную трансформацию. С другой стороны, одинаковые родовые именования образа святой покровительницы женщин, ведущая авторская номинация героини и подобное именование, данное животному, имеющему тотемический характер в национальном сознании, объединяет все именуемые субъекты в одну «семью», тем самым вновь разрушая границы хронотопа в модели художественного мира. Именно семейственность, очень важная для казахской ментальности, становится тем смыслообразующим центром, вокруг которого выстраивается модель самого мира повести, модели персонажей и связи внутри персонажной системы. Именно концептуальные основы семьи, заложенные в национальной картине мира, преломляются в авторском сознании современного автора, приобретая в выбранных жанровых рамках новые формы выражения. «Открытость» пространства-времени в повести «Келин» обусловлена не просто реализацией космогонизма, но, прежде всего, феномена родства как неизменной составляющей национального сознания казахов.

Образ Ене в киноповести Е. Турсунова становится тем смыслообразующим центром, который объединяет все остальные составляющие модели авторского мира. Это наталкивает на мысль о том, что на самом деле именно номинация «Ене» была бы целесообразной для вынесения в рамочный компонент художественного текста. Однако выбранное автором заглавие еще более углубляет мотив семейственности, поскольку с рождением сына и уходом Ене «Келин» занимает место свекрови и потенциально становится новой Ене, хранительницей очага, защитницей своих детей. Ребенок, рожденный в семье, ставший продолжателем рода, сакрализует образ Келин и расставляет все по своим местам, распределённым Вселенной. Поиски Келин «своего» в итоге привели к организуемому Ене финалу, в котором молодая мать занимает подобающее казахской женщине место хранительницы очага.

5 Заключение (Р.Б. Сабдалиева, Г.А. Орынханова)

Интермедиальность исследуемого жанра приводит к усложнению образной семантики, что выражается на всех уровнях модели мира, создаваемой автором. Как видим, в киноповести в рамках характерных жанровых черт, создается многомерный, сложный образ хранительницы очага. В сценарии автор описывает персонажа следующим образом: «Мать. Сакральная фигура. Колоритная старуха-баксы. Она видит и чувствует. Хранительница очага. Суровая, жесткая. В ней есть тайная невидимая сила» (Турсунов, 2020: 91). Это емкое определение точно реализуется в художественном материале киноповести. Каждая из авторских характеристик, данных в сценарии, в художественном мире становится ключевой линией, через которую реализуется образ.

Проведенное исследование выявило следующие моменты, характеризующие особенности создания женского образа в киноповести Е. Турсунова. Образ Ене воплощает в себе архетипы матери, что реализуется через авторские номинации. Он динамичен, что обусловлено интермедиальностью жанра киноповести. Мифореставрация образа позволила выявить связь образа Ене с древним архетипом волчицы, в частности, голубой волчицы, благодаря чему образ Ене приобретает черты агрессивности, мужества, реализуемый через семантику глагольного ряда. Мотив шаманства – камлания также вносит вклад в создание сакрального образа Ене,

Обнаруженные в исследовании средства создания образа в целом нацелены на объединение антропологических субъектов и природы вследствие стремления автора создать вселенскую картину мира. Воплощение исконного единения казахов с природой воплотилось в использовании средств мифа для воссоздания жизни первобытной семьи. Однако было бы односторонне расценивать киноповесть «Келін» только лишь как описание исторической картины. На самом деле, в рамках жанра автор реализует «вечные» темы и воплощает масштабную философскую концепцию, которую можно спроецировать на любую актуальную ситуацию в современной культуре. Моделируемый художником слова мир по существу определяет морально-этические, религиозные – шире – мировоззренческие установки казахского национального мышления. Через описание личностной трагедии отдельной семьи, притом исторически предельно отдаленной от современного зрителя/читателя, транслируется мысль о приоритете семьи в казахском мировоззрении.

Проведенное исследование подтвердило научную гипотезу, выдвинутую вначале. Нами доказано, что при создании образа персонажа автор использует комплекс авторских художественных приемов, включающих семиотику рамочных элементов – а именно – идентичность заглавия и номинации героини, являющейся своеобразной приемницей рассматриваемого персонажа; авторская номинация – Ене – придает образу сакральность, наделяет охранительной функцией, с одной стороны, и с другой – реализует национальный код семьи, являющейся основой казахской культурной картины мира. Также доказательным оказался тезис о том, что введение мифопоэтических мотивов, заимствованных из тюркской, славянской и мировой мифологии (архетипы Матери, Шамана, Огня, Воды, Нити) позволяет автору интермедиального художественного продукта создать образ на грани реальности и фантастики, оптимально выполняющим задачи жанра киноповести.

Литература:

1. Ананьина О.А. Новые книги об интер и трансмедиальности // Практики и интерпертации. – 2016. – Том 1. – С. 286-295. – Электронный ресурс. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-knigi-ob-inter-i-transmedialnosti/viewer>
2. Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа. – М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив. 2010. – 496 с.
3. Едошина И.А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры. <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-mifologema-mifema-v-kontekste-deyatelnostnogo-podhoda-k-fenomenam-kultury/viewer>
4. Жанысбекова Э.Т. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской прозе. – Диссертация на соискание степени PhD. – Алматы: КазНПУ им.Абая, 2018.
5. Жетписбаева Б.А. Символ в движении литературы (на материале казахской литературы). – Алматы: Ғылым, 1999. – 288 с.
6. Қасқабасов С. Қазақтың халық прозасы. – Алматы: Ғылым, 1984. – 272 б.
7. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: СаГа, 2013. – 704 с.
8. Сабыржанова М., Ананьева, С., Демченко, Л. (2023). Средневековый восток в романе «Мамлюк» Е. Турсунова. *Keruen*, 78(1). <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.1-04>
9. Савельева В.В. «Архетип «душа» в поэтической антропологии казахстанских поэтов // Художественный мир литературы Казахстана: Компендиум / под ред. С.Д. Абишевой. – Алматы, КазНПУ им. Абая, 2009. – С.72-95.
10. Сербин В.А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. Философия, социологи, политология. – 2014. – № 4 (8). – С.202-210 – URL: <https://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000495997>
11. Султанова М.Э., Михайлова Н.А. Волк в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии. <https://cultural.kz/ru/page/view?id=72> – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/volk-v-shamanskoj-naturfilosofii-kochevnikov-tsentralnoj-azii/viewer>
12. Турсунов Е. Келін: киноповесть. – Алматы, 2020. – 186 с.
13. Хабижанова Г.Б. Тюркские племена Центральной Азии в X-XII веках. Учебное пособие. – Алматы: Казак университеті, 2009. – 126 с.
14. Хаминова А.А., Зильберман Н.И. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38-45 // <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoj-gumanitarnoy-nauki-1/viewer>
15. Шаинова Г.Б. Мифологизм прозы Р. Сейсенбаева: диссертация ... кандидата филологических наук, 10.01.08. – Алматы, 2008. – 124 с.

References:

1. Anan'ina O.A. (2016) New books about inter and transmediality // Practices and interpretations. – Volume 1. – pp. 286-295. – Electronic resource. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-knigi-ob-inter-i-transmedialnosti/viewer> (in Russ)
2. Golosovker Ja.Je. (2010) Favorites. myth logic. – M. St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. – p. 496. (in Russ)
3. Edoshina I.A. Myth, mythologeme, mytheme in the context of the activity approach to cultural phenomena - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-mifologema-mifema-v-kontekste-deyatelnostnogo-podhoda-k-fenomenam-kultury/viewer> (in Russ)
4. Zhanysbekova Je.T. (2018) Mythological images and motives in modern Kazakh prose. – Dissertation for the degree of PhD. – Almaty: KazNPU named after Abay, 2018 (in Russ)
5. Zhetpisbaeva B.A. (1999) Symbol in the movement of literature (on the material of Kazakh literature). – Almaty: Gylym. – p. 288. (in Russ)
6. Kaskabasov S. (1984) Kazakh folk prose. – Almaty: Gylym. – p. 272. (in Kaz)
7. Nuryzbaeva Z. (2013) The eternal sky of the Kazakhs. – Almaty: SaGa. – p. 704. (in Russ)

8. Sabyrzhanova, M., Ananyeva, S., & Demchenko, L. (2023). MEDIEVAL EAST IN THE NOVEL BY E. TURSUNOV «THE MAMLUK». The Scientific Journal "Keruen", 78(1). <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.1-04>

9. Savel'eva B.B. (2009) "The archetype "soul" in the poetic anthropology of Kazakh poets // The Artistic World of Kazakhstan Literature: Compendium / ed. S.D. Abisheva. – Almaty, KazNPU named after. Abay. – pp.72-95 (in Russ)

10. Serbin V.A. (2014) Problems of semiotic interpretation of meaning in cinema // Tomsk State University Bulletin. Philosophy, sociologists, political science. – No. 4 (8). – pp. 202-210. – URL: <https://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000495997> (in Russ)

11. Sultanova M.Je., Mihajlova N.A. The wolf in the shamanic natural philosophy of the nomads of Central Asia. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/volk-v-shamanskoy-naturfilosofii-kochevnikov-tsentralnoy-azii/viewer> (in Russ)

12. Tursunov E. (2020) Kelin: a film story. – Almaty. – p.186. (in Russ)

13. Habizhanova G.B. (2009) Turkic tribes of Central Asia in the X-XII centuries. Tutorial. – Almaty: Cossack University. – p. 126. (in Russ)

14. Haminova A.A., Zilberman N.I. (2014) The theory of intermediality in the context of modern humanities // Bulletin of the Tomsk State University. – No. 389. – pp. 38-45 <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1/viewer> (in Russ)

15. Shainova G.B. (2008) Mythologism of R. Seisenbaev's prose: dissertation ... candidate of philological sciences, 10.01.08. – Almaty. – p. 124. (in Russ)