

УДК 82.09(575.2)

ББК 83.3 Кав

Ш 16

*Шаззо Казбек Гиссович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики ФГБОУ ВПО «Адыгейский государственный университет».*

## **КОНФЛИКТ КАК ФОРМА ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙТЕВТЕЛЬНОСТИ**

**(«БЕЛЫЙ ПАРОХОД» Ч. АЙТМАТОВА)**

(рецензирована)

*В статье рассматриваются вопросы формирования художественного конфликта в произведении, его роль в духовно-эстетическом и нравственно-эпическом содержании, в сфере жанрообразования и стилистическом развитии текста и контекста, в создании полнокровных характеров, выражающих внутренние закономерности «самодвижущейся» эпохи.*

***Ключевые слова:** конфликт, движение идеи и сюжета, общественные процессы, жанр, стиль, герой, психология, закономерности художественного текста.*

***Shazzo Kazbek Gissoovich, Doctor of Philology, professor of the Department of Literature and Journalism of FSBEI HPE "Adyghe State University."***

## **CONFLICT AS A FORM OF REALITY REFLECTION**

**("WHITE STEAMSHIP" BY CHINGIZ AITMATOV)**

(reviewed)

*The article deals with the formation of the art conflict in a work, its role in the spiritual, aesthetic and moral epic content, genre formation and stylistic development of the text and context, creating full-blooded characters, expressing the internal laws of "self-propelled" era.*

***Keywords:** conflict, the movement of ideas and a plot, social processes, genre, style, character, psychology, the patterns of a literary text.*

В искусстве «ведущее, организующее начало» сконцентрировано внутри конфликта. Анализ закономерностей экономического развития общества привел К.

Маркса к анализу самого человека: «Непосредственным следствием того, что человек отчужден от продукта своего труда, от своей жизнедеятельности, от своей родовой сущности, является отчуждение человека от человека» [1, с. 567]. Мысль К. Маркса открывает суть противоречий между личностью и обществом и содержит и идею о противоречивости самого индивида. Методологический аспект этого положения для литературоведения состоит в том, что оно дает возможность поставить проблему шире — какова связь противоречивого индивида с окружающим его противоречивым миром? Каковы его противоречивые отношения со столь же противоречивыми другими индивидами? Ответ не может быть прямым и однозначным. Ясно одно: взаимообусловленность единичного и общего — суть развития, движения. В искусстве это и есть суть конфликта. Для литературы эта формулировка важна тем, что в процессе развития она учитывает идею «самодвижения» жизни, предполагает исследование человека в его «самодвижении». Глубокое исследование «движущейся» человеческой жизни достигнуто в реалистической литературе — в романах О. Бальзака, Г. Флобера, Г. Мопассана, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Т. Манна, Р. Роллана, М. Горького, Л. Леонова, Ч. Айтматова. Человек в их изображении — многослойный мир, но и носитель определенной философии. В этом принципиальная важность системы отбора в искусстве. «Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали,— пишет К. Маркс,— то всякая наука была бы излишна» [2, с. 384]. То есть, если образы совпадали бы с отражаемыми предметами, то не было бы внутреннего движения образов. Материальный мир находится в вечном движении, жизнь человека и общества — тоже. Любые усилия по перенесению этого движения в сферу искусства чреваты опасностью нивелирования искусства. Таким путем невозможно познание мира и человека в образах, которое «...заключается в том, чтобы видимое, лишь выступающее в явлении движение свести к действительному внутреннему движению» [2, с. 343], то есть, чтобы изображенное в произведении создавало впечатление живой жизни, чтобы конфликт, сюжет, характеры не выступали из произведения, а в его ткани раскрывали конфликты, противоречия, людские судьбы эпохи. Лев Толстой был мастером изображения движущейся жизни. В повести «Хаджи-Мурат» он исследует человека, влюбленного в жизнь, в свободу. Мысль о стойкости человека, сумевшего противопоставить вражьей силе свою любовь к родной земле, составляет духовное основание произведения. Для решения этой задачи Лев

Толстой избирает очень острый момент кавказской истории, и в центр сложнейших событий ставит психологически и нравственно содержательную личность. В драме одного человека писатель вскрывает социальные и психологические причины общенациональной трагедии. Внешний конфликт повести может быть сформулирован так: борьба племен. Существо конфликта именно такое. Он приобретает вторую жизнь, выражаясь в художественно осмысленных фактах, событиях, судьбах людей.

Хаджи-Мурат как социальный и психологический тип показан как весьма противоречивая фигура. Хаджи-Мурат утверждает жизнь, свободу, но этим самым он и отрицает их. Потому что в этом утверждении его поступки, мысли бесперспективны. Возникает плотное кольцо, внутри которого в поисках несуществующего выхода герой падает перед неизбежным.

Неизбежное у Л. Толстого - результат отношения героя к миру, к другим героям, к обстоятельствам. Оно появляется в повести незаметно и в драматический момент выходит наружу, обнажая конфликтные узлы в системе событий и характеров. Заложенное в обстоятельствах движение (в форме этого неизбежного) приобретает в повести конкретные очертания.

В подлинном произведении это внутреннее движение закономерно и неощутимо. Оно определяет связь характеров и событий, способствует их раскрытию в ракурсе основной идеи. Примером может быть и повесть Оноре де Бальзака «Отец Горио». И здесь, как в повести Л. Толстого, конфликт глубоко общественный и, как у Толстого, он находит живое выражение в судьбе героя. Хаджи-Мурат — жертва обстоятельств, возникновение которых зависело не от него. Отец Горио — тоже жертва обстоятельств, но таких, созданию которых он сам способствовал. Поэтому критика социальных условий здесь шире, чем у Толстого.

Папаша Горио — делец, накопитель,— способствовал созданию того «соотношения сил» в обществе, которое теперь управляет и обществом, и самим Горио. Пружина, которая была сжата папашей Горио, в первую очередь, ударила его самого. Результат собственного развития Горио стихийно угадал: «...если отцов будут топтать ногами, отечество погибнет», -говорит он, адресуя свою трагедию всему обществу. Перед нами глубокая человеческая драма, которая вскрывает и социально-философское содержание произведения. Обнаружение этого содержания возможно было только в той конфликтной ситуации, в которую волей обстоятельств поставлен

главный герой. Отсюда, проблема конфликта — есть не только проблема общественная, социальная, она — и проблема эстетическая.

Для конкретного разговора о художественном конфликте как системе противоречий возьмем повесть Ч. Айтматова «После сказки» («Белый пароход»). Она выигрышна многими своими качествами. В повести конфликт строится не в социальных отношениях людей. Однако «После сказки» воспринимается как очень драматическая вещь, затрагивающая нравственные и философские проблемы в жизни современного человека. «У него были две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной. Об этом речь» [3, с. 70]. Эта тревожная интонация смутно обозначила конфликтные координаты повествования. Чингиз Айтматов избрал исключительный случай, когда судьба каждого из героев обусловлена судьбой всех других. «Сначала был куплен портфель... С этого, пожалуй, все началось». [3, с. 7] Тревога, возникшая при чтении первой фразы, здесь конкретизируется словами «все началось». Мы уже ясно слышим голос мальчика. Он с радостью думает о портфеле, подробно вспоминает все его «необыкновенные самые обыкновенные» качества. Но кто этот мальчик? Какие у него радости в жизни?

Мы узнаем, что мальчик — сирота, что живет у деда, на кордоне, что у него есть неродная бабушка. Отца он не знал, но однажды, увидев пароход на Иссыккуле, «решил, что его отец — иссыккульский матрос — плавает на этом белом пароходе. И мальчик поверил в это, потому что ему этого очень хотелось» [3, с. 8]. Это та сказка, «о которой никто не знал». Мальчик хотел стать рыбой, чтобы уплыть к отцу, к белому пароходу, потому что здесь, на кордоне, как говорит бабка, «никто не стал бы его искать и по нем убиваться» (8). Такова она. А другие? Мальчик знал, что отец и мать живут где-то в городе, но не вместе, что у матери другая семья, другие дети. Мать его не может забрать в город. «На очереди они на новую квартиру. Когда получат — неизвестно. Но когда получат, заберут сынишку к себе, если муж позволит» [3, с. 27]. Из интонации видно, что мать никогда не заберет сына к себе. Орозкулу, зятю деда, мальчик совсем не нужен, который напоминает ему о его горе, о том, что у него нет своих детей, за что и пьет и часто избивает «пустобрюхую» жену, дочь деда Момуна. О ней думает мальчик: «Тетка Бекей — самая несчастная среди всех женщин на свете, потому что у нее нет детей, за это и бьет ее спьяну Орозкул,

потому и дед страдает, ведь тетка Бекей его, дедова, дочь» [3, с. 11]. Автор сообщает устами мальчика еще одну подробность: в магазине: «тетка Бекей взяла кое-что по мелочи и две бутылки водки. И зря, и напрасно — самой же хуже будет». В интонации фразы слышится голос и самой Бекей — пусть бьет, лишь бы позволил ей жить с ним. Ни Орозкул, ни Бекей — не защитники для мальчика.

А дед Момун, которого так любил мальчик? «Никто не относился к Момуну с тем уважением, каким пользуются люди его возраста» [3, с. 13] — сообщает автор о нем. Велика драма каждого из действующих лиц, и никто из них по-настоящему не интересуется судьбой Момуна. Мир сказки, в котором живет дед и к которому он приобщил мальчика, не доступен для других. «Верный, надежный, родной, быть может, единственный на свете человек, который души в мальчике не чаял, был таким вот простецким, чудаковатым стариком, которого умники прозвали Расторопным Момуном. Ну и что же? Какой ни есть, а хорошо, что все-таки есть свой дед» [3, с. 16].

Таковы отношения мальчика к другим героям повести. Из этих отношений еще не может возникнуть подлинной конфликтной ситуации, хотя в их существе уже имеются противоречия. Такая «расстановка» людей в действительности не есть еще конфликт, но они — источник его. Отвлечемся на время от айтматовской повести, но используя ее материал, попытаемся предложить несколько конфликтных положений и возможные их решения. Иной писатель мог бы предложить «счастливое» решение сложного конфликта: Орозкул бросает «неродящую» жену, женится на богатой вдове и уезжает в город; тем временем на кордон приезжает другой человек, он влюбляется в Бекей — и Бекей счастлива. Естественно, счастливы дед Момун и мальчик. Или: тетка Бекей находит в себе волю, раскрывает властям преступные дела Орозкула, уходит к отцу, воспитывает мальчика и в этом находит счастье. Могут быть и другие варианты, но в любом из них невозможно было бы поставить и решить нравственные и психологические проблемы повести. Потому что при предложенных нами ситуациях невозможно было бы создание подлинного художественного конфликта.

В повести «После сказки» нет готовой, как нет в ней непосредственного столкновения «положительных», «отрицательных». Столкновение происходит на ином уровне. Айтматов рисует два мира — вдохновенный мир мальчика и деда Момуна, с одной стороны, с другой — мир пьяницы, духовного уродца Орозкула. Эти миры

часто проникают друг в друга, но конфликт повести все же не зависит от их прямых отношений.

Посмотрим, кто такой Орозкул? Никто по-настоящему его не осуждает. Все, что ни делает он, оценивается другими как само собой разумеющееся, хотя не все глубоко понимают драму Орозкула. Писатель убеждает нас в истинности его переживаний: «Орозкул плакал и никак не мог остановить рыданий. Плакал оттого, что не его сын выбежал ему навстречу, и оттого, что не нашел в себе чего-то нужного, чтобы сказать хоть несколько человеческих слов этому мальчику с портфелем» [3, с. 20 - 21].

Так нравственный и моральный аспекты в характеристике героя дополняются и психологическими мотивами. Автор сочувственно относится к нему. Этот момент важен для конфликта повести. Это помогает писателю раскрыть раздвоенность души героя. Для Ч. Айтматова важно показать в Орозкуле человека страдающего, хотя тупо и безвольно воющего со своим страданием. Ибо драматическая ситуация, создавшаяся в жизни Орозкула, становится материальным стержнем повествования.

Это обстоятельство и есть тот ответ, которого мальчик не находил и, конечно, не мог найти, когда, видя злодеяния Орозкула, спрашивает себя: «Сколько раз избивал ее муж, до полусмерти, а она все прощает ему. И дед Момун тоже прощает ему всегда. А зачем прощать?» [3, с. 35]. Ответ на него становится главной конфликтной образующей в повести. Поэтому ни Орозкул, ни Бекей, ни другие, кроме мальчика и деда Момуна, не становятся персонажами действенными. Орозкул — этот главный носитель зла — не имеет непосредственного отношения к конфликту. Уже раскрыто Орозкула лицо, и он отходит на второй план, «освобождая» первый для деда Момуна.

Какова необходимость такой «перестановки» персонажей в системе конфликтных образований? Предельное раскрытие Орозкула — в сцене переправки бревна через реку. Безумная тупость и жестокость характеризуют здесь Орозкула, в неистовстве избивающего беспомощного старика. Мы теперь понимаем, что Орозкул способен на большое зло. Все, что говорится потом о нем, — дораскрытие сущего в нем. Как тип, Орозкул перестал интересовать читателя, он слишком виден и стал фигурой одиозной, но еще необходимой в раскрытии идей повести.

Так незаметно вокруг деда Момуна сосредоточиваются сюжетно-конфликтные узлы повести, происходит «перестановка» главных действующих лиц. На авансцену повествования вышел дед Момун. Здесь и впору вернуться к тревожному для

мальчика вопросу: «А зачем прощать?» Слов нет, нечего прощать Орозкулу его злодеяния. В повести нет человека, который мог бы заставить ответственность Орозкула за свои проступки. И не нужен по замыслу. Но Айтматов вводит в повесть «случайного» персонажа — молодого шофера Кулубека, который говорит Орозкулу в воображаемой мальчиком сцене: «Тебя не любит лес, ни одно дерево, даже ни одна травинка тебя не любит. Ты фашист; уходи — и чтобы навсегда» [3, с. 103].

Линия, связанная с Кулубеком, не развита в повести потому, что предлагаемое мальчиком возмездие Орозкулу — не есть решение конфликта. По этим же соображениям дед Момун не становится человеком, перед которым ответственность бы Орозкул. Раз так, столкновения Орозкула и Момуна, предлагаемые в повести, — есть только мнимая форма конфликта, а подлинный конфликт лежит гораздо глубже. Но вернемся к сцене прямого столкновения Орозкула с Момуном. Когда озверевший Орозкул ударил старика, «Негодяй, — сказал Момун» [3, с. 59]. Кажется, что старик истинно возмущен, и писатель вроде бы хочет нас убедить в этом: «Это сказал Расторопный Момун, никогда никому не прекословивший, это сказал посиневший от холода жалкий старикашка с перекинутыми через плечо старыми сапогами, с пузырящейся на губах кровью» [3, с. 59]. Идея о возрождении обиженного и оскорбленного захватывает читателя. А когда Момун еще и вывел из сарая орозкуловского выездного коня, «на которого никто не смел садиться», чтобы поехать за мальчиком в соседний аул, то идея эта кажется уже близкой к полной ее реализации. Но бунт деда Момуна против Орозкула оказался роковым только для первого. С него начинается окончательное падение Момуна.

Конфликт между двумя миропониманиями, конфликт Орозкула со всеми другими оказался не чем иным, как подходом к основному конфликту, психологическим центром которого стала драма Момуна. Момун создал для себя и для мальчика мир добра и справедливости. Но он был миром иллюзорным. Разлад между ним и житейским миром составляет основу драмы личности. Как развивается эта драма? Понимая противоречивость мира, его непростые тревоги, Момун стремился решить их унижением собственного достоинства. Он привык к тому, что его унижают. Пусть будет так, лишь бы все было тихо, спокойно, думает он. Однажды он восстал против унижающей человека «тишины», последний раз блеснул огонек его доброго, но беспомощного сердца, но потом он расплатится за это неизбывным горем. Не

прошло и часа, как Момун раскаялся в совершенном, с ужасом думает: «Что он готовит, какую расправу? Какое задумал наказание ему, старику, посмевавшему ослушаться?» [3, с. 62].

Трагедия Момуна усугубляется тем, что, осознавая ее, Момун соглашается с нею. На второй день после стычки Момун с радостью, что его простили, сам лезет в холодную воду, чтобы вытащить бревно, стремится показаться Орозкулу готовым выполнить любое его повеление. Орозкул это понимает, и с жестокой логикой приводит деда Момуна к окончательному духовному краху. В борьбе с самим собой, с обстоятельствами в жизни Момун уступает одну позицию за другой. И в конце повести теряет самое святое, что было у него в жизни, — собственными руками расстреливает маралиху, возвращение которой в родные леса с такой радостью было встречено им.

Таков философский и психологический конфликт в повести Ч. Айтматова «После сказки». Он открывает глубинные жизненные противоречия. Драма личности развивается в отношениях двух людей, если их представить себе реальными. В художественном же произведении человеческая драма находит полное выражение тогда, когда она — результат противоречивых философских, психологических начал в судьбе и воззрениях одного человека. «Раздвоение единого и познание противоречивых частей его - есть суть (одна из «сущностей», одна из основных, если не основная, особенностей или черт) диалектики» [4, с. 316]. В произведении неделимы отраженные в образах материальный и духовный миры человека. Но они раздвоены тем, что они суть разнообразного движения самой жизни.

#### **Литература:**

1. К. Маркс, Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956. С. 567.
2. К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 25, ч. 1. С. 384.
3. Айтматов Ч. Повести и рассказы. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 7.
4. В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 29. С. 53.

#### **References:**

1. Marx K., Engels F. *Early works*. M., 1956. P. 567.
2. Marx K., Engels F. *Collected Works*. Vol. 25. P. 384.
3. Aitmatov Ch. *Novels and Stories*. M.: Young Guard, 1970. P. 7
4. Lenin V.I. *The Complete Works*. V. 29. P. 53.