Казахский национальный университет имени аль-Фараби

УДК 821.512.122.09:004 (043.3)

На правах рукописи

САБЫРЖАНОВА МЕРЕКЕ САБЫРЖАНОВНА

Интермедиальная поэтика прозы Ермека Турсунова: технологии изучения языковых и визуальных кодов

8D01704 – Русский язык и литература

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Отечественный научный консультант:
Ананьева С.В., к.филол.н.,
доцент КазНУ им. аль-Фараби,
зав.отделом Института литературы
и искусства им. М.О. Ауэзова

Зарубежный научный консультант:
Николас Мэри, PhD,
Университет Лихай, США

Республика Казахстан
Алматы, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ..... 3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ..... 4
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ..... 7
ВВЕДЕНИЕ..... 8
1 ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА КАК КАТЕГОРИЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
1.1 Теоретико-методологическое осмысление проблем интермедиальности..... 16
1.2 Интермедиальный анализ в исследовательской практике: аналитический обзор..... 25
1.3 Художественное мышление писателя и кинорежиссера Ермека Турсунова..... 37
2 ПРОЗА ЕРМЕКА ТУРСУНОВА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ
2.1 Интерпретация функций интермедиальных кодов в структуре книги Ермека Турсунова «Мелочи жизни»..... 47
2.2 Интермедиальная поэтика киноповести-притчи Ермека «Келин»..... 64
2.3 Трансмедийная структура романа Ермека Турсунова «Мамлюк»..... 77
3 ТЕХНОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ ЕРМЕКА ТУРСУНОВА
3.1 Инновационные технологии изучения интермедиальной поэтики рассказов Ермека Турсунова..... 89
3.2 Технологии визуального анализа поэтики повести «Келин»..... 107
3.3 Современные методики акмеологического прочтения романа Ермека Турсунова о Бейбарсе..... 122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 140
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ..... 147
Приложение А Акт о внедрении результатов научно-исследовательской работы в учебный процесс..... 156
Приложение Б Анкета для проведения констатирующего среза..... 162
Приложение В Результаты констатирующего эксперимента..... 164
Приложение Г По следам Бейбарса: из рабства на трон. Интерактивная историко-литературная карта по роману Ермека Турсунова «Мамлюк».... 166

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:

Закон РК «Об образовании» (с измен. и дополн. по состоянию на 01.01.2024 г. https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=30118747

Государственный общеобязательный стандарт высшего образования, утвержд. приказом Министра науки и высшего образования РК от 20 июля 2022 года № 2. https://adilet.zan.kz/rus/docs/V2200028916#z22

Русская литература: Учебная программа для 10 – 11 классов общественно-гуманитарного направления уровня общего среднего образования (с русским языком обучения). – Астана: НАО им. И. Алтынсарина, 2015. – 28 с. Утверждёна приказом Министра образования и науки РК от 3 апреля 2013 года № 115.

Типовой учебный план по специальностям высшего и послевузовского образования, утвержденный приказом Министра образования и науки РК от 05. 07. 2016. № 425.

ГОСТ 7.1-2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

Типовые учебные программы цикла общеобразовательных дисциплин для организаций высшего и (или) послевузовского образования. Приказ Министра образования и науки РК от 31 октября 2018 года № 603. https://adilet.zan.kz/rus/docs/V1800017651/history

Инструктивно-методическое письмо «Об особенностях образовательного процесса в общеобразовательных школах Республики Казахстан в 2024-2025 учебном году». – Астана: НАО имени И. Алтынсарина, 2024. – 116 с.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Архетип – часто повторяющийся образ, сюжет, мотив в фольклорных и литературных произведениях; устойчивые когнитивные структуры, которые, повторяясь в культуре, откладываются и сохраняются в сознании человека; древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе мифов и переходящие из поколения в поколение.

Архитектоника – общее построение художественного произведения. Понятие архитектоники близко к понятию композиции художественного текста.

Билингвизм (двуязычие) – знание и владение двумя языками, одним из которых обычно бывает родной язык, усвоенный в раннем детстве, другим –язык межэтнического общения с иноэтническими группами.

Жанровый синкретизм – сращение, трансформация различных жанровых форм в одном произведении, онтологическая природа которых амбивалентна, в результате образуется новая эстетическая реальность.

Интерактивные технологии обучения – организация процесса обучения с обязательным участием ученика в коллективном, взаимодополняющем, основанном на взаимодействии всех его участников процессе обучающего познания.

Интермедиальность – в узком смысле особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств; в широком смысле – создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры.

Интермедиальный анализ – новая научная парадигма, ориентированная на исследование художественного текста в его взаимодействии с иными медиальными формами.

Интермедиальная компаративистика базируется на сравнительном литературоведении и всеобщем литературоведении, изучает медиальный трансфер (письменный текст / электронная книга, гипертекст; литературное произведение / фильм, опера, балет).

Интерпретация текста – толкование художественного произведения, постижение его смысла, идеи и концепции, позволяет выявить точки соприкосновения взглядов исследователей и возможности их проекции в культурно-образовательную среду.

Интертекст – соотношение одного текста с другим, диалогическое взаимодействие текстов. Основной способ организации художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам.

Медиагибридное мышление – тип художественного мышления, при котором художник создает образный мир, синтезируя различные медиа,

используя их мифологические, визуальные, аудиальные коды для создания интермедиальных текстов.

Миф – символическая система, построенная на архетипах сознания; текст, связанный с широким интертекстуальным полем, самый частотный прецедентный текст; моделирующая система наряду с другими, вторичными по отношению к естественному языку метаязыками.

Мифологизм – использование в художественном произведении образов, мотивов, сюжетов и моделей мышления, восходящих к мифу, для придания произведению архетипической глубины и культурно-символического смысла.

Неомифологизм – возвращение к мифологическим формам мышления, символике и структурам в культуре, искусстве и литературе нового и новейшего времени.

Неореализм – (ит. neorealisme) – новый реализм или либеральный реализм – художественное направление в искусстве, продолжающее традиции «классического реализма».

Педагогическая технология – специальный набор форм, методов, способов, приемов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достижению прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения.

Постмодернизм (фр. postmodernisme – после модернизма) – направление в культуре второй половины XX века, отвергающее основные принципы модернизма и использующее элементы разных стилей и направлений прошлого, нередко с ироническим эффектом.

Постструктурализм – эстетическая концепция, условное обозначение философского направления и критического анализа культуры и общества, возникшего после упадка французского структурализма в начале 1970-х годов. Постструктурализм получил известность в 1980-е годы в США, в 1990-е годы распространился в Европе.

Приквел – произведение, сюжет которого описывает события, происходящие до истории, рассказанной в существующем произведении.

Притча – повествование с нравственно-философским смыслом, выраженным через аллегорию или символические образы; отличается лаконизмом и назидательностью.

Сторителлинг – (англ. storytelling – рассказывание историй) – в журналистской практике прием, позволяющий воссоздавать текущую реальность через драматические сюжеты, участником которых являются реальные люди и сам автор.

Трансмедийная структура – способ организации повествования, при котором части единой истории распределены по разным медиа (литература,

кино, театр, живопись и др.), дополняя друг друга и создавая целостный нарратив, недоступный в пределах одного вида искусства.

Транскультурация (лат. trans – сквозь, через и cultura – возделывание, воспитание) – перемещение определенной этнокультурной общности (в силу добровольной миграции или насильственного переселения) в другую культурную среду; феномен сближения и слияния культур.

Транскультурная личность – личность, способная интегрировать элементы разных культурных систем в собственное творчество, свободно взаимодействующая с разнообразными культурными кодами и выступающая посредником между культурами.

Тренд (англ. trend – тенденция) – основная тенденция изменения, развития, поступательного движения в мировой политике, литературном процессе.

Этно-фэнтези – поджанр фэнтези, основан на мифологических, фольклорных и культурных традициях конкретного этноса, где вымышленный мир строится на национальных образах, ритуалах и представлениях о мире.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ГОСО – Государственный Общеобязательный Стандарт образования Республики Казахстан

КазНУ имени аль-Фараби – Казахский национальный университет имени аль-Фараби

ИЭ – итоговый эксперимент

КЭ – констатирующий эксперимент

ЛЗ – лекционное занятие

МНВО РК – Министерство науки и высшего образования Республики Казахстан

ОП – образовательная программа

ПЗ – практическое занятие

РК – Республика Казахстан

СРС – самостоятельная работа студентов

РУП – рабочий учебный план

ФЭ – формирующий эксперимент

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном литературном процессе наблюдаются сложность и неординарность его развития, преобладание постмодернистских трендов, неомифологизм, неореализм, мозаичность постструктурализма и стилевое многообразие художественных текстов. Литературоведами и критиками изучаются разные аспекты актуализации и деавтономизации литературы. Актуальной становится интермедиальная компаративистика. Интермедиальность как взаимодействие разных видов искусства и культурных практик способствует созданию нового пространства восприятия и интерпретации произведений.

Е. Турсунов и его творчество в литературном ландшафте Казахстана занимают особое место. Режиссёр и сценарист, прозаик пробовал писать, будучи студентом факультета журналистики Казахского государственного университета имени С.М. Кирова. Долголетний практический опыт Е. Турсунова позволяет определить его художественное мышление как медиагибридное. Символично, что кинокритик О. Борецкий считает его одним из тех, «на кого стоит ориентироваться молодежи. И может быть, он – единственный» [1].

Знаковой становится фигура самого автора, произведения которого, создаваемые на семиотическом пограничье, направлены на выстраивание межкультурного диалога, сохранение духовных ценностей, воспитание казахстанского патриотизма и активной жизненной позиции. Закон РК «Об образовании», государственный общеобязательный стандарт высшего образования, учебные программы, инструктивно-методические письма и другие документы ориентируют преподавателей вузов страны на формирование у обучающихся высоких морально-нравственных качеств.

В центре исследовательских интересов современного прозаика находится проблема *художник и общество.* Писатель осознает себя частью магистрального историко-литературного процесса, создавая гипертекст, поскольку формирующаяся культура не столько культура текстов, сколько культура «пограничных состояний, требующих для своего описания нового семиотического аппарата» [2]. Наблюдается сжатие «функции автора до уровня первого толчка, дающего импульс тексту, с последующим обнулением его роли для последующего изъятия. И, напротив, резко возрастает позиция читателя: из простого поглотителя текста он в процессе деконструкции превращается в создателя собственной “интертекстуальной энциклопедии”. … Именно подобная игра кардинально меняет прежние достаточно отчетливые границы между художественным текстом и медиа текстом, создавая семиотическое пограничье, берущее на себя значительную долю смысла и культурного значения» [2, с. 84].

Наблюдаемый переход от литературоцентризма к искусствоцентризму

обуславливает усложнение организации художественного текста. Стиль Е. Турсунова определяют как особый, исходящий из его киномышления. Художественные произведения анализируются как художественная модель мира и результат отражения в сознании читателя, зрителя окружающей действительности. Автор литературных текстов разного жанрового диапазона, киносценариев воспринимает мир и создает свои произведения через модель кинематографа, что позволяет говорить об интермедиальности его прозы. Е. Турсунов раздвигает границы искусств, разгерметизирует их, переходит к стереофонической парадигме воспроизведения художественного мира в художественных произведениях.

Изучение интермедиальной поэтики прозы Е. Турсунова позволяет понять, как художественное пространство текста формируется на стыке медиальных систем, а не только через логику слова.

Степень разработанности проблемы. Проблемы интермедиальности творчества современных русскоязычных писателей Казахстана изучены недостаточно. Обращают на себя внимание научные исследования Г.Г. Гиздатова, занимающегося когнитивными стратегиями, интермедиальными мирами конкретного автора [3], интермедиальностью литературного и арт-пространства [4]. Об интермедиальности писателей-билингвов в аспекте транскультурализма одной из первых заговорила профессор РУДН У.М. Бахтикиреева [5]. Об этом идет речь в кандидатских диссертациях М.А. Логиновой [6], У. Овчеренко [7], в статьях С.В. Ананьевой [8], О.А. Валиковой [9], О.А. Ананьиной [10], В.В. Савельевой [11]. Но проза Е. Турсунова не входит в круг их научных интересов.

Из статей современных исследователей можно отметить научные тексты С.В. Ананьевой, Л.Н. Демченко и автора данной диссертации о способах изображения средневекового Востока в романе «Мамлюк» Е. Турсунова [12], М.Э. Султановой и Н.А. Михайловой, интерпретирующих функции волка в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии [13], Р.Б. Сабдалиевой и Г.А. Орынхановой об интерпретации мифологических функций образа Ене в киноповести Турсунова «Келин» [14].

Объектом исследования является поэтика «малой прозы» Е. Турсунова, киноповести «Келин» и романа «Мамлюк».

Предмет – интермедиальный аспект прозы писателя и приемы изучения вышеуказанных произведений на занятиях в вузе.

Цель работы – выявить способы создания эффекта присутствия другого вида искусства (кино, театра и живописи) в художественном тексте Е. Турсунова – режиссера, сценариста, писателя и драматурга, рассмотреть приемы исследования в интермедиальном аспекте.

Гипотеза исследования базируется на предположении о том, что в условиях глобального культурного трансфера семантика художественных текстов казахских писателей усложняется за счет интенсификации мифо

фольклорных связей и многослойности когнитивных полей, а анализ интермедиальной поэтики (на примере творчества Е. Турсунова) позволит интерпретировать мифопоэтические, этнокультурные смыслы и авторскую модель национальной идентичности.

Задачи исследования:

1. Определить основные функции интермедиальности в современном художественном тексте;
2. Рассмотреть разные виды интермедиального анализа художественного текста;
3. Провести анализ технологий изучения визуального мышления как структурообразующего элемента прозы Е. Турсунова;
4. Выявить функции интермедиальных кодов и маркеров в «малой прозе», киноповести и романе Е. Турсунова;
5. Разработать алгоритмы интерпретации интермедиального текста Е. Турсунова в вузовской аудитории и апробировать их в ходе педагогического эксперимента.

Теоретико-методологическим основанием данного диссертационного исследования послужили работы известных зарубежных и российских филологов, искусствоведов, философов, культурологов в области синтеза искусств и интермедиального анализа теории и философии медиа, а также научные труды российских, отечественных и западноевропейских ученых, затрагивающие проблемы модернизма, интертекстуальности, семиотики, лингвистики, стилистики декодирования, эстетики (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, С.М. Эйзенштейн, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, З.А. Ахметов, Н.С. Ровенский, Ш.К. Сатпаева, Dick Higgins, I.O. Rajewsky, Werner Wolf, Gérard Genette, В.Е. Багно, Ш.Р. Елеукенов, С.А. Каскабасов, К.К. Султанов, Б.К. Майтанов, Ю.В. Шатин, В.В. Волков, Т.Н. Маркова и другие), и казахстанских литературоведов, занимающихся проблемами интермедиальной поэтики современной русскоязычной литературы и национальной идентичности, акмеологического прочтения литературных текстов (А.Ж. Жаксылыков, Б.Б. Мамраев, Б.У. Джолдасбекова, С.Б. Бегалиева, С.Д. Абишева, С.В. Ананьева, Л.В. Сафронова, У.К. Абишева, Н.К. Сарсекеева, А.Б. Темирболат, А.К. Калиева, Л.Н. Демченко, О.А. Кувшинникова, К.Н. Галай, А.С. Демченко, Ю.Ю. Серебрянский и другие).

В диссертации применен комплекс научных методов: структурно-функциональный метод для определения интермедиальности как авторской стратегии Е. Турсунова в контексте современной художественной культуры рубежа XX – XXI веков и первой четверти XXI века; приемы структурно-семиотического, культурно-исторического, интертекстуального и сравнительно-сопоставительного методов для анализа произведений литературы и других видов искусства. Комплексный метод анализа включает и анализ художественного текста на экстралингвистическом уровне:

историко-литературный, литературно-биографический, культурологический методы.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном литературоведении предпринята попытка рассмотреть взаимодействие художественной литературы с другими видами искусства в контексте творчества Е. Турсунова – кинорежиссера и писателя.

Металитературная активность современного писателя, константные проблемы духовных и моральных ценностей, комплексное проблемно-ориентированное исследование техник культурного трансфера в условиях обмена гуманитарными знаниями, технологий изучения языковых и визуальных кодов прозы Е. Турсунова обуславливают новизну данной диссертационной работы. Разработана системная трактовка интермедиальности художественных текстов, предложены инновационные приемы анализа и интерпретации интермедиальной прозы писателя на занятиях в вузе.

Ожидаемые результаты создадут диалоговую площадку для литературоведов, критиков, культурологов по процессам би- и транслингвизма в контексте интермедиальности. Ожидаемые результаты нацелены на стимулирование взаимосвязей литературного текста Е. Турсунова и культурных моделей современности, популяризацию национального культурного кода, литературы Казахстана в мировом сообществе.

Практическая значимость диссертационной работы в культурной, образовательной сферах заключается в расширении коммуникационно-образовательного пространства высшей школы предложенными научными разработками. Высок эвристический потенциал сопоставительной поэтики и рецептивной эстетики, способствующих раскрытию отношений *произведение – читатель, читатель – произведение* и смене повествовательных точек зрения, фокусов восприятия текстов Е. Турсунова. Полученные результаты завершенного анализа могут стать основой элективного курса по интерпретации современной русскоязычной прозы Казахстана, интермедиальной компаративистике.

На защиту выносятся следующие положения:

– Интермедиальность как слияние разных видов искусств в словесном тексте стала доминантным признаком современной казахстанской литературы, что привело к размыванию жанровых границ литературного произведения, к полигибридности его художественной структуры. В основе интермедиальной поэтики лежит тезис «мир есть текст», что позволяет интерпретировать взаимодействие вербальных и невербальных кодов в прозе Е. Турсунова.

– Медиагибридное мышление Е. Турсунова сформировано на стыке его профессиональной деятельности как кинорежиссера, сценариста и национальной ментальности, активной гражданской позиции журналиста и публициста, что проявилось в кинематографичности циклов его рассказов, киноповестей и романа.

– «Малая проза» Е. Турсунова имеет ярко выраженный интермедиальный характер. Сюжеты рассказов строятся как сценарий, в основе которого лежит монтажный принцип. «Мелочи жизни» представлены как сцепление при помощи «камеры», превращающей эпизоды в кинокадр. Художественная структура подчинена кинологике, преобладающей в творчестве Е. Турсунова: приквел, монтажная композиция, три Предисловия, включение читателя в текст, P.S. в роли финального титра.

– В киноповести «Келин» Е. Турсунов создает новый вид интермедиального текста: по жанру – притча с элементами этно – фэнтези, в основе которого авторский неомиф о сохранении рода и смысле жизни. «Мамлюк» построен как многослойный интермедиальный литературный текст. Включение цитат из Корана и Библии, хадисов Пророка в реалистичное повествование о пути пленного мальчика из кипчакских степей к трону султана Египта расширяет пространство исторического романа и превращает его в философский.

– Анализ интермедиальной поэтики рассказов выявляет понимание студентами медиальных кодов, киноязыка, межвидовых связей, визуализации, развивает навыки интерпретации словесного текста через приемы кино и других видов искусства. Интерпретация «Келин» построена на гипотезе о том, что лаконичность слова в сочетании со звуком, цветом, пластикой и другими интермедиальными элементами формирует метаязык повести. Применение приемов акмеологического прочтения романа «Мамлюк» позволит понять авторский замысел создания универсальной модели пути кипчакского мальчика через плен, лишения, битвы к выполнению миссии спасителя исламского мира.

Апробация полученных результатов. По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

Статьи в журналах, входящих в БД Scopus:

1. Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Тюркская мифология в повести Е. Турсунова «Келин» // Новые исследования Тувы (Q1, процентиль 96). – 2024. – № 3. – С. 289–301. DOI: https://doi.org/10.25178/nit.2024.3.17

Статьи в журналах, входящих в список изданий, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан:

1. Сабыржанова М.С., Ананьева С.В., Демченко Л.Н. Средневековый Восток в романе «Мамлюк» Е. Турсунова // Керуен. – 2023. – № 1 (78) – С. 48–57.

2. Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Методы и приемы изучения романа Ермека Турсунова «Мамлюк» в вузе // Вестник Национальной Академии наук Республики Казахстан, Казахский национальный педагогический университет имени Абая. – 2023. – № 3 (403). – С. 187–202.

3. Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Анализ интермедиальной поэтики прозы как средство совершенствования литературоведческих компетенций // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2024. – № 2 (194). – С. 177–186.

В сборниках материалов международных конференций:

1. Sabyrzhanova M., Edrenova N., Akhmet A.N. Time and man in the conceptual realm of prose by Maurice Simashko // Морис Шамис (Симашко). Третьи Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: VESTA, 2023. – С. 178–187.

2. Сабыржанова М. Концепт Родина в художественных произведениях казахстанских авторов о султане Бейбарсе // Морис Шамис (Симашко). Четвертые Международные литературные чтения, посвященные творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: VESTA, 2024. – С. 209–213.

3. Сабыржанова М.С. Интермедиальность романа Е. Турсунова «Мамлюк» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов X Международной молодежной научно-практической конференции, 23–24 октября 2024 г. / Науч. ред. С.В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2024. – С. 325–328.

4. Сабыржанова М.С. Проблематика романа Е. Турсунова «Мамлюк» // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы XIV Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 85-годдзю філал. фак. Беларус. дзярж. ун-та, Рэсп. Беларусь, Мінск, 26 верас. 2024 г. / Беларус. дзярж. ун-т; рэдкал.: С. А. Важ нік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУ, 2024. – С. 182–186.

5) Сабыржанова М.С., Едренова Н.Т. Концепт «Родина» в прозе Мориса Симашко и Ермека Турсунова о Бейбарсе // Современная казахстанская проза: ведущие тенденции, новые имена, перспективы изучения. Материалы Международной научно-практической конференции. Алматы, КазНУ имени аль-Фараби, 23-24 октября 2025 года / Сост. А.С. Демченко, К.О. Таттимбетова, Р.У. Шанаев. – Алматы: КазНУ имени аль-Фараби, 2025. – С. 184–188.

Результаты исследования обсуждались:

– на научно-методических семинарах докторантов PhD, на заседаниях кафедры русской филологии и мировой литературы Казахского национального университета имени аль-Фараби;

– в ходе исследовательской практики на научных семинарах «Актуальные проблемы современного литературоведения» в Институте литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН МНВО РК;

– в ходе онлайн-консультаций с зарубежным научным консультантом Мэри Николас, PhD, Университет Лихай (США, Бетлехем, штат Пенсильвания);

– в ходе проведения педагогических экспериментов со студентами, магистрантами и докторантами филологического факультета и факультета журналистики КазНУ им.аль-Фараби и Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова КН МНВО РК;

– в научных докладах на Международных круглых столах по проблемам

развития национальных литератур, отражения культурного кода в художественной литературе в Институте литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН МНВО РК; в докладе «Интермедиальность как авторская стратегия Е. Турсунова» на Международной научно-теоретической конференции «Научно-теоретическое наследие Ш.К. Сатпаевой в современной филологической науке (к 95-летию член-корреспондента НАН РК, доктора филологических наук, профессора Ш.К. Сатпаевой) 16 сентября 2025 года. НКЦ «Дом Ауэзова», Алматы.

Структура и объем диссертационного исследования обусловлены целью, задачами и алгоритмом их решения. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка библиографических источников из 197 наименований.

Во Введении дана общая характеристика работы, обоснована актуальность выбранной темы, обозначены предмет и объект, цель и задачи, методы и методология диссертационного исследования, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, сформулированы положения, выносимые на защиту, названы конференции и публикации по результатам исследования.

Первый раздел «Интермедиальная поэтика как категория анализа художественного текста» посвящен осмыслению основных положений интермедиальной поэтики как новой научной парадигмы в аспекте применения их в современной исследовательской практике. В первом параграфе раздела «Теоретико-методологическое осмысление проблем интермедиальности» рассмотрены основные признаки интермедиальной поэтики художественного текста; исследованы последствия применения цифровых технологий. Доказывается, что интермедиальность – научная парадигма, создающая новые формы художественного текста.

Во втором параграфе первого раздела «Интермедиальный анализ в исследовательской практике: аналитический обзор» уделено внимание классификации уровней интермедиальности, применяемых А.А. Хаминовой и Я.С. Коврижиной при анализе художественного текста. В третьем параграфе первого раздела «Художественное мышление писателя и кинорежиссера Ермека Турсунова» доказывается, что основу его художественного мышления составляют мифопоэтические традиции тюркской культуры, визуальная кинематографичность и активная гражданская позиция.

Второй раздел диссертации посвящен исследованию прозы Е. Турсунова в интермедиальном аспекте. В первом параграфе второго раздела «Интерпретация функций интермедиальных кодов в структуре книги Ермека Турсунова “Мелочи жизни”» осуществлен анализ книги рассказов «Мелочи жизни» как интермедиального цикла. Основное внимание уделено клиповой и полижанровой структуре цикла, рассмотрены функции кинематографических

приемов в словесном тексте, функции визуальных, звуковых и символических кодов для превращения бытового сюжета рассказа в философскую притчу.

В подразделе 2.2. «Интермедиальная поэтика киноповести – притчи Ермека Турсунова “Келин”» киноповесть с подзаголовком *притча* рассматривается как пример интермедиального текста на стыке литературы и фильма, выявляются авторские приемы создания неомифологического текста, построенного не только и не столько словом, но и языком кино и мифа. В третьем подразделе «Трансмедийная структура романа Ермека Турсунова “Мамлюк”» обстоятельно раскрыт замысел создания романа – мифа о становлении сильной личности на чужой земле. Доказано, что главный герой романа Бейбарс показан как транскультурная фигура: кипчак по происхождению, великий правитель исламского мира. Роман вобрал в себя жанровые признаки исторической хроники, приключенческого романа, философской притчи, элементы кино, театра, живописи и музыки.

Третий раздел диссертационного исследования «Технологии изучения интермедиальной поэтики прозы Ермека Турсунова» посвящен анализу инновационных и традиционных технологий, рекомендованных для изучения интермедиальной поэтики прозы писателя и кинорежиссера. В первом подразделе «Инновационные технологии изучения интермедиальной поэтики рассказов Ермека Турсунова» рассмотрены возможности использования кинематографических приемов при анализе рассказов из цикла «Ау, аул!», входящего в книгу «Жили – были». В 3.2 «Технологии визуального анализа поэтики повести “Келин”» апробированы разные виды интерпретации художественного текста с целью доказать его принадлежность к гибридному жанру, созданному на основе синтеза литературы, кино, мифологии и живописи. Разработанный тренажер интермедиального чтения позволяет понять степень восприятия обучающимися научной новизны киноповести «Келин». В последнем параграфе «Современные методики акмеологического прочтения романа Ермека Турсунова о Бейбарсе» объектом исследовательского внимания является алгоритм акмеологического чтения романа «Мамлюк».

В Заключении сформулированы основные выводы проведенного исследования, сделаны обобщения по четырем разделам диссертации.

В списке использованных источников содержится перечень научных трудов, послуживших теоретической и методологической основой исследования.

1 ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА КАК КАТЕГОРИЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1 Теоретико-методологическое осмысление проблем интермедиальности художественного текста

На современном этапе развития общества, когда в жизнь стремительно вторгся интернет, повлиявший на восприятие всех видов информации, наблюдается смена культурных парадигм. Причин культурной революции много. Но доминантным является то обстоятельство, что произошли синтез и слияние всех видов искусств, и литература в силу своей полицентричности оказалась в активном диалоге с кино, журналистикой, театром, живописью, танцем, то есть стала гибридной, интермедиальной. Современные писатели применяют визуальные, живописные, звуковые, театральные коды, постмодернистские приемы организации структуры художественного текста, кинематографические способы изображения действительности (коллаж, монтаж, кадр), что привело к размыванию жанровых границ и появлению жанров-гибридов.

Но истоки интермедиальной литературы следует искать в предшествующих эпохах. Научный интерес к данному явлению возник в XIX – XX веках, в недрах теории сравнительного литературоведения и, шире искусствознания, в трудах А.Н. Веселовского (1838 – 1906), В.М. Жирмунского (1891 – 1971), Н.И. Конрада (1891 – 1970) и других известных ученых, проявивших интерес к вопросам взаимосвязей, взаимовлияния разных видов искусства.

В середине XIX века Вильгейм Рихард Вагнер создал теорию «синтеза искусств» – Gesamtkunstwerk («всеобщее произведение искусства»), основанную на объединении в одном произведении музыки, поэзии, театра, архитектуры, живописи и танца. По мнению немецкого композитора, это необходимо для аудиовизуального эмоционального впечатления. В «Тангейзере», «Летучем голландце» и в других оперных спектаклях внимание обращено не только на музыку, но и на текст, сюжет, который разворачивается перед зрителем и слушателем непрерывно, на сценические декорации и костюмы. Музыка у Вагнера оказывается, по мнению Е.М. Мелетинского, «средством анализа древних мифов, а те – способом образного выражения общечеловеческих коллизий» [15].

В начале XX века русские формалисты (ОПОЯЗ, оберуиты) и их последователи обратились к изучению синтеза художественных форм разных видов искусства и создали теорию интертекстуальности (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Р. Барт, У. Эко, Ю. Кристева). Концепции структуралистов и постструктуралистов *«Текст – Другой Текст», «Текст – Мир»* привели исследователей к расширению межмедиальных связей художественного текста (*Текст – Медиа*).

Термин «интермедиальность» появился в трудах А. Хансен-Лёве, И.О. Фёдоровой и других исследователей. Активизация внимания к нему началась в эпоху цифровых технологий, когда литература оказалась «вписана» в среду цифровой медиакультуры, словесный текст стал мультимедийным и проявил себя в новых формах: в гипертексте, сетературе, мультимодальных текстах, в VR/AR играх. Произошедшие изменения можно наглядно увидеть в таблице 1.

Таблица 1. Цифровые технологии → Интермедиальность → Новые литературные формы

Цифровые технологии	Интермедиальные эффекты	Новые литературные формы
Интернет и гипертекст	Нелинейность, множественность связей, гиперссылки	Гипертекстовые романы, электронные книги с разветвленным сюжетом
Социальные сети, блоги, чаты	Фрагментарность, монтаж, диалогичность, имитация «живого общения»	Сетература, романы-коллажи с вставками из чатов, «литература постов»
Мультимедийные платформы (YouTube, TikTok, подкасты)	Сочетание текста, звука и изображения, клиповое восприятие	«Клиповая проза», тексты с визуальными и аудиовставками
Компьютерные игры, VR/AR	Интерактивность, геймификация нарратива, эффект присутствия	Игровая литература, VR-романы, интерактивные рассказы
Мобильные приложения и e-books	Интеграция текста с мультимодальными элементами (фото, видео, звук)	«Мультимодальные книги», интерактивные учебные и художественные тексты

Но, несмотря на то, что интермедиальная литература заняла прочное место в современном литературном процессе, в гуманитарных науках до сих пор нет общепринятого определения понятия *интермедиальность*: «В самом общем смысле под интермедиальностью сегодня понимают особый тип отношений, возникающих между медиа» [16]. Объяснений этому феномену много. Одно из них заключается в том, что *интермедиальность* – междисциплинарный объект научного исследования: литературоведение изучает интермедиальный аспект поэтики текста, для искусствознания важен анализ синтеза искусств, в медиа- и коммуникационных исследованиях уделяют внимание цифровой мультимодальности. Культурологи выявляют феномен гибридной культуры.

При определении содержания данного понятия доминантным, с нашей точки зрения, является следующее уточнение: «Теория интермедиальности, в свою очередь, использует данное понятие в трех основных значениях: во-первых, медиа как коммуникативный канал, способ передачи информации; во-вторых, как средства массовой информации в их связи с техногенными процессами в современной коммуникации; в-третьих, как знаковая система, код. В ряде интермедиальных исследований медиа также означает среду, в пространстве которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды» [16, с. 39]. Интермедиальность, таким образом, «понимается как онтологическое свойство современной мультимодальной культуры в ее связи с образованием и обществом, погруженным в цифровое пространство. … наблюдается тенденция формирования собственного терминологического аппарата и методологических принципов в рамках различных научных направлений» [16, с. 43].

Современная теория интермедиальности взяла на вооружение достижения семиотиков и медиатехнологов. Медиатехнологический подход представлен в трудах канадского философа Герберта Маршалла Маклюена, убежденного в том, что «у каждой культуры и у каждой эпохи есть своя излюбленная модель восприятия и знания» [17] и немецкого социолога Никласа Лумана [18].

Семиотический подход к решению проблемы интермедиальности является целью исследований профессора Мюнхенского университета Андреаса Ханзена-Леве [19], филолога, исследователя русской литературы и теории символизма, благодаря которому в 1980-ом году в научном обороте появился термин Intermedialität. В его трудах интермедиальность, позволяющая выявить связи литературы с другими видами искусства, представлена как метод научного анализа художественного текста, как составная часть специфического для каждой эпохи «медиаландшафта» [19, с. 28].

Филолог и культуролог, профессор Свободного университета Берлина И. Раевски в статье «Интертекстуальность, интермедиальность и ремедиальность (Remediation): Литературная перспектива интермедиальности» разработала типологию интермедиальных связей, методологию анализа, предложив их классификацию [20].

В современном российском литературоведении особо значимы исследования доктора филологических наук, профессора Н.В. Тишуниной. Опыт интермедиального анализа художественного произведения изложен в монографии «Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа» [21], в статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» [22] и других научных трудах. Исследователь, исходя из идеи Ю.М. Лотмана о «полиглотизме культур», рассматривает интермедиальность как возможность исследования внутритектовой организации произведения, анализ «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают

информацию о другом виде искусства» [21, с. 54]. По мнению Н.В. Тишуниной, интермедиальность есть интегральный подход, направленный на анализ литературного текста с учетом особенностей и отличительного своеобразия разных видов искусства.

Существенным в понимании Н.В. Тишуниной как исследователя поэтики западноевропейского символизма является ее представление об интермедиальности как базовой основе поэтики символизма конца XIX – начала XX века: она считает ее типом структурной организации произведения, порождающей многоплановость смысла. В таком тексте слово вступает в диалог и полилог с интермедиальными кодами из сферы музыки и живописи, театра и кино, скульптуры и архитектуры, создавая тем самым особый литературный язык – метаязык культуры того или иного времени.

Важно выделить в концепции Н.В. Тишуниной несколько принципиальных моментов. Она рассматривает интермедиальность как соединение в пределах одного произведения разных художественных языков, создающих в тексте семантическое многоголосие. В ее трактовке интермедиальность есть межсемиотический «перенос», когда элементы другого искусства переходят в вербальный ряд на уровне смысловой организации текста, то есть музыкальный, живописный, театральный и другие коды при помощи слова трансформируются в новую систему значений и приобретают другие смыслообразующие функции: это – «художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [21, с. 153]. То есть, в ее представлении интермедиальность есть «состояние нахождения на границе двух медиа, между медиа», что порождает анализ новых форм и смыслов, появляющихся в те моменты, когда происходит разрушение границ между жанром текста и медиа и начинается процесс взаимопроникновения элементов одного медиа в другое. Этот процесс, благодаря интермедиальным, вербальным, визуальным, звуковым кодам, приводит к созданию многоуровневой структуры словесного текста.

Российские исследователи изучают интермедиальность и ее проявление в конкретном произведении русской литературы. Е.В. Киричук, О.Б. Спесивцева рассматривают присутствие интермедиальных элементов в сказочной прозе и живописи писателя и художника Н. Рериха [23].

Т.А. Галлямова в статье «Интертекст в романе И.А. Бунина “Жизнь Арсеньева”» исследует связи романа с другими видами искусства, устанавливает интертекстуальные связи через цитаты из древнерусской литературы, произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета, Л.Н. Толстого, В.А. Жуковского, выявляет функции звуковой интермедиальности (аллитерации, ассонансы, эпифоры, анафоры), визуальной и живописной интермедиальности. Через цветовые и световые метафоры визуализирует пейзаж. Исследовательница определяет фольклорные и мифологические коды,

анализирует смыслы диалога Бунина с Л.Н. Толстым для того, чтобы показать процесс превращения романа И.А. Бунина в полимодальное произведение [24].

Интересный опыт интермедиального анализа содержится в статье В.Д. Галечко-Лопатиной «Интермедиальность в путевых заметках Т. Готье (на примере “Путешествия в Россию”)» [25]. Автор анализирует поэтику путевых заметок французского писателя и поэта, журналиста и критика, романтика и путешественника Теофиля Готье (1811–1872). Т. Готье в 1867 году побывал в России, посетил Нижний Новгород, описав свои впечатления в сочинении «Voyage en Russie». «Путешествие в Россию» Т. Готье на русском языке в полном варианте увидело свет в 1988 году.

Основной тезис В.Д. Галечко-Лопатиной: Т. Готье в XIX веке активно применяет интермедиальные приемы при описании российской жизни. Поэтому объектом внимания исследовательницы стали взаимодействие вербального кода с художественными кодами живописи, театра, архитектуры, музыки. Она приходит к выводу: жанр travel notes по своей природе интермедиален, в нем есть элементы репортажа, этнографического очерка и эссе.

Т. Готье как очевидец и участник событий создает «альбом впечатлений», описывая архитектуру Москвы и Петербурга (визуальные приемы), рассказывая о происходящей на его глазах уличной сценке как спектакле (театральные приемы), делая отсылки к музыке и танцам. При описании Москвы и Петербурга автор уделяет внимание цветовой палитре, светотени, детальному описанию зданий, планировке городов. Избранный интермедиальный код позволяет «вписать» Россию в европейский культурный контекст. В.Д. Галечко-Лопатина подчеркивает значимость культурной функции интермедиальности: французский писатель создал полновесный образ россиян и России для европейского читателя.

Показательным и продуктивным является интермедиальный анализ повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», представленный российским исследователем С.А. Петровой в статье «Интермедиальная специфика повести Л.Н. Толстого “Крейцерова соната”» [26]. Она исходит из утверждения, что текст повести построен на тесном взаимодействии слова и музыки. Л.Н. Толстой неслучайно включил в сюжет Девятую сонату Бетховена для скрипки и фортепиано, вербализируя «прочтение», понимание и впечатления от музыки Бетховена. Исследовательница строит анализ интермедиальной поэтики «Крейцеровой сонаты» на интерпретации заглавия, назвав его интермедиальной цитатой, в которой сюжет повести «включен» в текст Сонаты №9 для скрипки и фортепьяно и позволяет выявить «на композиционном уровне и в тематической структуре определенные семантические соответствия между повестью и сонатой» [26, с. 120].

Доктор филологических наук, профессор Г.И. Данилина в исследованиях интермедиального аспекта художественного текста основной акцент делает на «вбирании невербальных культурных смыслов» [27].

Будущее литературы современными литературоведами и критиками прослеживается в двух направлениях: оставаться в рамках классической литературной традиции или искать новые, авангардные пути, привлекая интермедиальный дискурс, углубляя интертекстуальность. По мнению автора монографий по теории литературы Л.В. Чернец, интермедиальность в художественном тексте часто носит свернутый характер, реализуется локально, точечно, через деталь (зрительную, аудиальную, музыкальную и т.п.), которая выполняет функцию интермедиального кода внутри словесного текста, и читателю (интерпретатору) предстоит распознавание интертекстуальных параллелей и «включений» в текст разных интермедиальных кодов. Исследователь должен понять, как они «накладываются» друг на друга.

Литература как искусство слова демонстрирует теснейшую связь лингвистики и литературоведения. При анализе произведения необходимо различать «словесный и метасловесный, собственно предметный уровни» [28]. Чтение художественных текстов, как классики, так и современных авторов, предполагает распознавание, дешифровку систем условностей, кодов, что пополняет «кладовую культурной памяти … <…> … наметанный взгляд знатоков видит не только данный текст, но и интертекст» [28, с. 67].

Интермедиальный анализ, как считает Л.В. Чернец, «уясняет свойства художественного образа как такового», подчеркивает «единство художественного целого, присутствие автора в композиции» [28, с. 74].

В.В. Волков рассматривает интермедиальность как обязательный и базовый атрибут художественного произведения, который способствует расширению герменевтического поля текста, выявлению скрытых смыслов и связей вербального текста с другими искусствами в процессе коммуникации. Более того, художественный текст «как одна из форм существования культуры, подобно естественному языку, также оказывается универсальным – интермедиальным кодом, сущность которого – “фазовый переход” от лингвокультуры (“культуры в языке”) к семиотике культуры (к культуре в любых семиотических кодах)» [29].

В.А. Доманский в статье «Интермедиальность произведений русской классики (на материале творчества И.С. Тургенева)» [30] доказывает, что И.С. Тургенев сознательно, еще до появления самого термина использовал интермедиальные приемы для создания ритмичности повествования при описании нюансов внутреннего состояния героя. Активно включены в тексты прием повтора; визуальные приемы при создании портрета и картин природы; театральные приемы для создания эффекта «присутствия». Русский прозаик, таким образом, соединяет музыку, живопись и театр при помощи слова в одну систему.

Представляет определенный научный интерес исследование Г.Ж. Прали и Д.А. Кунаева «Мухтар Ауэзов и Иван Тургенев», авторы которого «впервые рассматривают влияние произведений И.С. Тургенева на творчество

казахского классика… <…> … Ауэзов считал Тургенева своим учителем, который расширил его мировоззрение и оказал воздействие на его писательский стиль. Авторы изучают влияние Тургенева на творчество Ауэзова, открывая перспективы для новых исследований» [31].

Исследователи интермедиальной поэтики художественного текста показывают преимущественно превалирование слова над другими видами искусства, отмечают сложность и многослойность процесса создания и функционирования художественного текста, уделяют внимание неклассическим формам проявления интермедиальности в кино, телевидении, рекламе, цифровых медиа, гибридным жанрам современных произведений, к примеру, литературному клипу или интернет-роману. Образцом такого анализа служит статья С.Г. Исаева «Неклассические аспекты интермедиальной поэтики» о новых ракурсах изучения поэтики художественного текста гибридной формы [32].

В современных гуманитарных науках интермедиальный анализ рассматривается как новая научная парадигма, ориентированная на исследование художественного текста в его взаимодействии с иными медиальными формами. Текст трактуется как система медиальных кодов (киноязык, музыкальная структура, визуальная композиция и цифровые форматы). В современных концепциях интермедиального анализа художественного текста основной акцент делается на интегративном видении литературы и других искусств. Произведение рассматривается как синтез, «переплетение» разных интермедиальных кодов. Роман имеет монтажную структуру (по аналогии с кино), форму романа – полифонии (по аналогии с музыкой). Текст воспринимается как визуальное пространство (по аналогии с живописью). Те или иные интермедиальные приемы способствуют появлению новых семиотических смыслов текста, «дешифровка» которых происходит через медиальные коды.

Интермедиальность основана на переходе из вербального в невербальное (т.е. кинематографическое, музыкальное, изобразительное, пластическое искусства) и наоборот. Немецко-австрийский ученый Оге А. Ханзен-Лёве, посвятивший много лет исследованию интермедиальной природы русского символизма, формализма, авангарда 1910-х годов XX века, в монографии «Интермедиальность в русской культуре: от символизма до авангарда» составляет шкалу углубления других медиа в словесный текст, построенную по принципу от простого к сложному этапу взаимодействия текстов.

На первом этапе идет речь о переносе тем, мотивов, сюжетов и образов из других сфер искусства (живописи, театра, кино, музыки) при помощи слов. Тот или иной код наполняется иным содержанием, но смысл остается узнаваемым. Формами трансформации являются аллюзии, цитаты, экфрасис, музыкальные реминисценции и т.п.

Второй уровень интермедиального взаимодействия касается механизмов, действующих при переносе интермедиальных приемов и кодов в словесный текст: какую функцию, выполняют монтаж, кадр, оптика, другие аудиальные и визуальные элементы структуры литературного текста.

Третий уровень межмедиального взаимодействия, по мнению Ханзена-Лёве, самый глубокий. Важно то, что в словесном тексте воссоздана реальность по эстетическим и поэтическим законам других видов искусства, это меняет логику восприятия текста. Как видим, концепция Оге А. Ханзена-Лёве расширяет понимание взаимодействия разных видов искусства и, с другой стороны, дает исследователям четкий алгоритм анализа интермедиальности художественного произведения.

Типология стратегий интермедиального анализа разработана И. Раевски (I.O. Rajewsky). Основная цель ее исследований – показать конкретные способы описания взаимодействия медиа в литературном произведении.

а) Интермедиальная трансформация (intermedial transposition): что переносится – сюжет, тема и мотив, структурные элементы

б) Интермедиальная референция (intermedial reference) – разработка нового медиапродукта на основе синтеза разных медиа.

в) Следующая стратегия – интермедиальная комбинация (intermedial combination): как в литературном тексте взаимодействуют разные виды искусства [20, с. 51–52].

Современная классификация уровней интермедиальности художественного текста строится по принципу его «общения» разными способами с другими текстами. На первом уровне в тексте появляются упоминания о тех или иных медиальных объектах для создания контекста, культурных ассоциаций. Описательная интермедиальность возникает на уровне обрисовки словами картины, кадра и т.п. Характерным примером такого описания является экфрасис.

Структурная интермедиальность, таким образом, является более сложной формой проявления интермедиальности. Словесный текст обогащается структурой заимствованных видов искусства (кино, музыки, театра, фотографии), что придает ему динамику и кинематографичность, визуальность и, благодаря этим зрелищным приемам, эстетическую эмоциональность. Литературное произведение обретает структурную многослойность, что представляет особый интерес для филологического изучения текста.



Рисунок 1. Классификация уровней интермедиальности художественного текста

Одной из значимых тенденций литературного процесса, таким образом, является интермедиальность. Феномен интермедиальности «возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства. Интермедиальность определяется, во-первых, как особый способ организации художественного текста, во-вторых, как специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом» [33, с. 3].

В литературном процессе мы наблюдаем процесс «разгерметизаци» границ искусства, что, в частности, приводит в изобразительном искусстве «к акционности: бодиарт, энвайронмент, флюксус, перформанс, хеппенинг, медиа-искусство в форме видео- или киноинсталляции. Подобные тенденции характерны и для музыкального искусства второй половины XX века: в концертный зал проникают элементы театра, ритуального действа, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали дополняться техническими средствами, благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизились мировые регионы. Полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным и незаконченным, музыкальный язык приобрел полипараметровость» [34, с. 446].

Интермедиальная компаративистика рассматривает формы интермедиального взаимодействия в поэтике современной прозы в семиотическом плане, предлагая новые интерпретации художественного текста на основе интермедиального анализа и определяя нарративные стратегии интермедиальности современных рассказа, повести и романа.

1.2 Интермедиальный анализ в исследовательской практике: аналитический обзор

В современном литературоведении становится ведущим трендом интермедиальный анализ. В XIX веке, как известно, изучали формы взаимодействия элементов разных сфер искусства. Теория интермедиального анализа как научного метода получила распространение в последней трети XX века. Появившаяся структуралистская формула «мир есть текст» позволила включить в понятие художественный текст все сферы культуры, которые взаимодействуют друг с другом как системы знаков. На интерпретацию и расшифровку кодов нацелен интермедиальный анализ как основной метод изучения невербальных текстов искусства. Он избирателен, не универсален, применим не к каждому литературному произведению.

Для изучения современных литератур и художественного перевода открываются кафедры интеркультурального литературоведения и лаборатории, исследующие механизмы ассимиляции текста в чужой культуре. Современное развитие компаративистики детерминировано сменой интеллектуально-философской проблематики, деколонизацией гуманитарного знания.

Художественное произведение воспринимается как эстетический объект, а его чтение «порождает в сознании читателя образы, представления предметов в их целостности, что является важнейшим условием эстетического восприятия и к чему стремится писатель, работая над произведением. <…> … Если автору удается “перелить в другого свой взгляд”, то за словесной тканью перед читателем встает художественный мир произведения (условный, образный), похожий и одновременно непохожий на действительность, – размышляя над литературным произведением как художественным единством, Л.В. Чернец констатирует. – Произведение заключено, таким образом, в двойную рамку: как условный мир, творимый автором, отделенный от первичной реальности, и как текст, отграниченный от других текстов. В этих рамках, подпадая под обаяние художественной иллюзии и одновременно помня об игровой природе искусства, воспринимает произведение читатель, и в этих рамках творит свой мир и текст, компонуя их, писатель» [35, с. 159–160].

С нашей точки зрения, интермедиальность подчеркивает условность созданного художником мира.

Российский исследователь В.О. Чуканцова считает, что одним из доминантных принципов интермедиального анализа при рассмотрении «перекодирования» приемов определенного вида искусства в литературный текст является конкретность. В.О. Чуканцова предлагает модель интермедиального анализа: выбрать общее для всех видов искусства в конкретном интермедиальном произведении, акцентировать внимание на конкретном уровне анализа и раскрыть средства и приемы выразительности других видов искусств в словесном тексте.

В.О. Чуканцову интересуют конкретные механизмы переноса и перекодирование той или иной детали конкретного художественного текста. Предложенная ею модель интермедиального анализа ограничивает, прежде всего, объект исследования: по ее мнению, интермедиальность свойственна определенной литературной эпохе (конец XIX-го – начало XX века; конец XX – начало XXI-го веков). Предметом анализа являются образы, «перенесенные» из другого искусства. Маркерами выступают такие свойства образа: «как в картине», «как в сцене», свет, тень, интонация, то есть элементы живописи, киноискусства, музыки, театра.

Повествование организовано как видимое и слышимое. Читатель ощущает происходящее, а не только понимает его через чтение текста. В интермедиальном анализе важны функции деталей, которые выполняют роль медиальных маркеров: жест и скрип, звон и тишина, микродвижение и другие акцентные детали превращаются в символы, в которых большую роль играют цветовая палитра, звук, фактура. В совокупности все интермедиальные коды работают на смысл. Особую функцию при филологическом анализе текста выполняет интермедиальная техника.

«Делая акцент на особенностях взаимодействия между произведениями различных видов искусства, учитывая разнонаправленность этих отношений и включая их в отношения искусства и культуры, интермедиальная техника позволяет выявлять специфику литературного художественного текста как такового, особенности стиля того или иного автора или национальной литературы определенного периода, не теряя связи с общими закономерностями развития литературы и искусства в целом» [36, с. 143].

Современное состояние гуманитарного знания демонстрирует разные методы и подходы к изучению литературы, «прослеживая и высвечивая одновременно национальные, инонациональные или наднациональные факты» [37, с. 71]. В их основе – классическая методика «как результат усилий нескольких поколений компаративистов» [37, с. 72].

Под руководством академика НАН РК З. Ахметова издан «Словарь литературоведческих терминов» [38]. Новые подходы к составлению и расположению материала позволили уйти от идеологических оценок, осветить крупные и важные проблемы преемственности, традиций, новаторства, национального стиля, литературных взаимосвязей. Отражены новейшие достижения науки, обогатившие терминологию. Освещен широкий круг проблем – литературные направления, течения, общественные функции изящной словесности, ее специфика. Представлены поэтика, структура художественного произведения, компоненты содержания (тема, идея, характеры, сюжет) и т.д.

Член-корреспондент НАН РК Ш.К. Сатпаева, разрабатывая основные проблемы компаративистики и теории художественного перевода, опиралась на идеи А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского и М. Алексеева. В одной из

последних книг Ш.К. Сатпаевой «Из разных лет», в которой собраны уникальные статьи-воспоминания о зарубежных поездках, выступлениях с научными докладами на Международных научных конференциях и симпозиумах самого высокого уровня, читаем: «Иногда за одной строкой, за одной деталью скрывается вдруг совершенно неожиданная история. Находясь на территории Парижской Национальной библиотеки, я вдруг вспомнила ряд филологических трудов академика Михаила Алексеева, именно здесь он находил много рукописей и писем русских классиков. Например, в этой библиотеке найденные им многие рукописи и письма И.С. Тургенева использовались для Полного академического тридцатитомного собрания сочинений писателя» [39, с. 278].

Ш.К. Сатпаевой выявлены и обобщены казахско-русские, казахско-европейские литературные связи, раскрыта тема «Казахская литература и Восток», обозначены основные категории компаративистики (литература путешествий, рецепция, инонациональная проблематика, художественный перевод и др.). Научные сборники Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН МНВО РК «Литература Казахстана в зарубежных источниках / Шетел дереккөздеріндегі Қазақстан әдебиеті» и «Қазақстан әдебиетінің шетелде қабылдануы / Зарубежное восприятие литературы Казахстана» представляют научный интерес в плане сравнительно-сопоставительного подхода к оценке литературы Казахстана зарубежными литературоведами, критиками, издателями, переводчиками в том числе и в аспекте интермедиальности. Идея подобных научных изданий была озвучена Ш.К. Сатпаевой, по мнению которой культурный трансфер как современный культурологический подход к гуманитарным исследованиям способствует сравнению и сопоставлению культур, литератур, помогает осознавать «всю сложность и хрупкость человеческой жизни – величайшей тайны ее Величества Природы, перед которой все бессильны» [40, с. 289].

Картина взаимодействия литератур в монографиях Б.Б. Мамраева «подтверждается основательной фактографией и аналитическим осмыслением. Элементы междисциплинарного дискурса и имагологии как науки о национальном образе мира выстраивают общую парадигму репрезентации казахской литературы в пространстве мировой культуры» [41, с. 4].

На более глубокое понимание рецепции казахской литературы в странах мира ориентированы научные труды Б.Б. Мамраева. Исследователь – компаративист пишет о том, «как и в какой степени применение инонационального материала повлияло на дальнейшее творчество русских писателей Д.Н. Мамина – Сибиряка, М.М. Пришвина, Г.Д. Гребенщикова» [42, с. 49].

Тайну слияния художественных кровей казахской и русской литератур стремился раскрыть литературный критик Н.С. Ровенский. По-новому

прочитывая многие произведения русской литературы, он обнаруживал дополнительные корни, питавшие ее гуманизм и вселенскую отзывчивость.

Продолжая традиции З.А. Ахметова, Ш.К. Сатпаевой, Н.С. Ровенского, Б.Б. Мамраев пишет о том, что Д.Н. Мамин – Сибиряк в легенде «Лебедь Хантыгая», созданной в русле устного народного творчества восточных народов, «ставит философские проблемы нравственности, но в духе современного ему общества. В разрешении этих проблем он опирается на многовековую культуру Востока, поэтическое наследие и мудрость его народов» [42, с. 54].

Востребованность мифа и притч в литературе XXI века Т.Н. Маркова объясняет ослаблением сюжетности в художественном тексте: «Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют возможность сказать самую важную правду “о тайной глубине жизни”, избегая при этом открытого пафоса, риторики и дидактики» [43, с. 165].

Притчевое слово «принципиально фабульное, оно призвано проиллюстрировать трансцендентные закономерности бытия». Далее современный исследователь раскрывает в притче элементы интермедиальности: «Как риторическая фигура притча отличается чувственной наглядностью, “картинностью” и одновременно рассудочностью и отвлеченностью» [43, с. 173]. Притча как генетический код хранит и передает память. Она интегрирует с другими жанровыми конструкциями. Притча вырастает и трансформируется в повесть – притчу, роман – притчу. И в то же время сворачивается, свертывается до цитаты, формулировки темы, мифологемы.

Притчевость как стилевой принцип «цементирует самые разные жанровые формы» [43, с. 175], что мы продемонстрируем в дальнейшем при анализе рассказов и повестей Е. Турсунова.

В контексте интермедиальности Т.Н. Маркова пишет о кино как о мышлении сценами, считая монтажность синтаксической композиции в прозе одним из главных проявлений кинематографичности.

В свою очередь Ю. Лотман подчеркивал: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд “рассказывающих” (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов» [44, с. 165]. Ю. Лотман пишет об иллюзии реальности, проблемах кадра, уровнях кино языка, природе киноповествования, о лексике кино, монтаже и т.д. Определяет кино как искусство синтетическое. Уделяет особое внимание проблемам семиотики и перспективам кинематографа.

Кинематографически изображенные сцены, эпизоды, стоп-кадры характерны для жанров «малой» и «большой» прозы, что ярко проявляется в художественных произведениях Ч. Айтматова, С. Елубая, А. Жаксылыкова, Е. Турсунова и других.

Об использовании своеобразно киноискусством фольклорного материала размышлял академик НАН РК С.А. Каскабасов, акцентируя внимание исследователей на том, что на темы фольклора созданы художественные фильмы «Поэма о любви» (режиссеры Ш. Айманов, К. Гаккель, 1954), «Алдар-косе» (режиссер Ш. Айманов, 1962), «Кыз-Жибек» (режиссер С. Ходжиков, 1970) и другие. Казахский фольклорист внимательно анализирует кинокартины: «Поэма о любви» не оригинальна, авторы второго фильма слишком модернизировали своего героя. Авторы фильма «Кыз-Жибек» «пошли по своему пути, не повторяя ни пьесы, ни оперы, но следуя сюжетной канве сказания. Они сумели расширить и поднять любовную тему до больших художественных обобщений, придав ей социально-историческую и философскую проблематичность, которая актуальна и в современную эпоху... <…> … В кинокартине укрупнены и по-новому интерпретированы образы (особенно удачен в этом плане образ Бекежана – антагониста главного героя, конкретизированы драматические ситуации, а сама история любви и гибели влюбленных осмыслена с учетом социально-исторических проблем» [45, с. 663-664].

Фольклорное наследие казахского народа обогащает культуру. Фактически, анализируя далее, как фольклорные произведения отражаются и в изобразительно искусстве, С.А. Каскабасов говорит об интермедиальности: «Фольклорное наследие и новое творчество образуют органический синтез и, взаимодействуя с различными видами литературы и профессионального искусства, составляют одну из основных сфер современной художественной культуры. Фольклорное наследие играет связующую роль между прошлым и настоящим» [45, с. 667].

Литературовед, прозаик, переводчик А.Ж. Жаксылыков характеризует современную литературу, особенно прозу в ее крупных формах, как нарративно сложную, ассоциативно насыщенную [46]. Литературная герменевтика «в основном сосредотачивается на проблеме языковых (литературных) дискурсов в связи с известным материалом парадигматических сюжетов» [47, с. 11].

С нашей точки зрения, продуктивна классификация уровней интермедиальности А.А. Хаминовой в диссертации «Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа» [48], представляющей обстоятельный анализ философского романа «Русские ночи» в аспекте интермедиальности. В.Ф. Одоевский (1809–1869) – философ и писатель, романтик из плеяды любомудров, музыкальный критик, издатель, знаток живописи, директор Румянцевского музея. Создавал роман «Русские ночи» в течение многих лет отдельными фрагментами.

Роман как философский диалог включает новеллы-вставки. Опубликован в 1944 году. Исследователи творчества писателя раскрывают истоки романа (диалоги Платона), считая его продолжением традиций Д. Дидро («Жак-фаталист и его хозяин»), И.А. Крылова («Почта духов»). Неклассический

роман построен как цикл диалогов и рассказов, которые ведут в течение двенадцати вечеров Князь, Фауст, Астроном, Музыкант, Поэт и другие, беседуя на философские темы о предназначении человека, гармонии науки, религии и искусства, о будущей жизни в гармонии.

А.А. Хаминова осуществляет интермедиальный анализ «Русских ночей», делая акцент на двух ключевых уровнях взаимодействия элементов разных видов искусств: инкорпорация образов и трансформация структурообразующих принципов. При изучении инкорпорации художественных образов как одного из базовых уровней интермедиальности выявлены моменты включения в словесный текст романа мотивов, персонажей, сюжетов или описаний из других видов искусства (музыки, живописи, архитектуры, театра и т.д.).

Основная цель – показать, как писатель заимствует готовые образы из другой сферы искусства и «встраивает» их в словесную ткань. К элементам инкорпорации А.А. Хаминова относит упоминание произведений искусства (музыка Бетховена, картины Рафаэля), описание артефактов искусства (скульптур, архитектурных сооружений), появление имен художников, музыкантов, архитекторов. В результате создается многослойное культурное поле, пронизанное интертекстуальными связями, что позволяет расширить смысловое пространство сюжета.

Один из героев, участников диалога, сравнивает жизнь с музыкальной симфонией, что дало исследователю возможность перейти к следующему, более сложному уровню интермедиальности. Показана трансформация структурообразующих принципов словесного текста с целью выявления процесса построения писателем философского романа «Русские ночи» по логике музыкальной фуги.

Фуга в музыке, как известно, основана на повторении, варьировании и переплетении одной или нескольких тем. В.Ф. Одоевский, знавший эту особенность, применяет ее как структурный приём организации текста: та или иная тема многократно повторяется, варьируется и перекликается в диалогах героев о судьбе человека, вере, роли искусства. Это придает повествованию полифоничность, напоминает о сложности бытия.

А.А. Хаминова указывает, что отдельные главы построены так, будто являются «кадрами» или «сценами», что роднит текст с изобразительным искусством и театром. По ее мнению, взаимодействие элементов искусств в романе осуществляется в двух формах:

а) внутрикомпозиционной

б) внекомпозиционной.

Внутрикомпозиционное взаимодействие искусств представляет собой синтез искусств (мультимедиальность) и интермедиальность, т.е. перевод языка (текста) одного вида искусства в систему другого. В результате интермедиальности происходит смысловое усложнение семиотической системы доминирующего вида искусства.

Одна из продуктивных попыток выявления наиболее типичных видов интермедиальности на примере прозы английской писательницы В. Вулф представлена в диссертации Я.С. Коврижиной «Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект» [49]. Исследовательница модернистской поэтики прозы В. Вулф делает анализ «эффекта присутствия» живописи, музыки, театра и кино в пространстве произведений английской писательницы.

По мнению Я.С. Коврижиной, для определения способов интермедиальных элементов других видов искусства в литературном тексте необходимо делать анализ на нескольких уровнях:

1) присутствие в тексте имен деятелей, названий произведений, терминологии другого вида искусства (уровень именования);

2) аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства, аллюзивное использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства (уровень темы);

3) художественный перевод: например, различные виды экфрасиса (уровень смысла);

4) заимствование принципов образопостроения другого искусства (уровень формы)» [49, с. 8].

Для исследователей интермедиальности художественного текста научную ценность представляет разработанный исследовательницей алгоритм анализа функций межмедиальных инструментариев, перенесенных в словесный текст согласно авторскому замыслу:

– на первом этапе осуществления интермедиального анализа необходимо выявить объект анализа: какие виды искусств активно действуют в тексте;

– далее определить все интермедиальные маркеры: искусства, жанры, имена художников, композиторов, режиссеров и их произведения, техники их введения в текст (кадр, монтаж, цветовую палитру и т.п.);

– на следующем этапе решения поставленных задач необходимо понять, какие темы, мотивы, сюжеты «перенесены» из других медиа и уточнить тип связи при взаимодействии разных видов искусств;

– следующий уровень анализа требует определить семантику этих маркеров и их функций в словесном тексте;

– переход на уровень формы позволяет проанализировать, какова функция каждой техники, то есть выявить приемы «переноса» маркеров из живописи, театра, кино, музыки;

– на последнем уровне анализа важно рассмотреть функции интермедиальных кодов в художественной структуре произведения с точки зрения композиции и жанра.

Таблица 2. Классификация видов интермедиальности в литературном произведении

Уровни	Виды диалога литературы с другими видами искусства
Уровень упоминания	имена авторов и названия живописных, музыкальных и драматургических произведений, лексика из сферы живописи, музыки, театра и кино
Уровень темы	аллюзии на произведения живописи, музыки и театра
Уровень смысла	экфрасисы картин, музыкальных произведений; использование приемов воссоздания действительности
Уровень формы	а) создание цветообразов б) функции света и теней в) воссоздание изображаемых объектов словесными средствами г) имитация техники живописи и кинематографических средств: монтажа, флэшбэка, панорамирования б) воспроизведение жанровых особенностей: – портрета – пейзажа – техники живописной, музыкальной, драматургической композиции

На первый взгляд, считает Ю.В. Шатин, «внутренняя форма термина интермедиальность плеонастична: префикс интер- выступает в значении “между”, а корневой элемент связан с лат. medium “середина > нечто среднее, находящееся посреди, занимающее промежуточное положение > центр, средоточие”. Однако эта плеонастичность кажущаяся, поскольку корневая часть семантически связана здесь не с современным русским медиа “средства массовой информации”, а с инокорневыми модус, модальность как терминами психологии» [2, с. 81]. Модальность – «термин, означающий… принадлежность к определенной сенсорной системе (анализатору) и использующийся для обозначения, характеристики или классификации ощущений, сигналов, стимулов, информации, рецепторов, расстройств…» [50, с. 362].

С 2012 года Междисциплинарным центром изучения литературы университета Экс-Марсель (Cielam) издается электронный журнал «Малис» (MaLiCE) по литературе и культуре. Один из номеров журнала посвящен творчеству П.К. де Мариво. Исследователей «интересовала проблема межжанрового взаимодействия, поэтологической интерференции романа и драмы, романа и журнальной эссеистики в наследии писателя… Стараясь не рассматривать изолированно названные жанровые группы, литературоведы

выделили тематические, структурно-композиционные и стилистические аспекты сходства между ними» [51, с. 101]. Межжанровый анализ творчества конкретного писателя, на наш взгляд, желательно распространять на прозу современных авторов, как и методику семиотического анализа.

Художественность, был убежден В.Е. Хализев, соотносят с искусством и некой особой художественной ценностью, «достоинством» (словом „художественность“ („художественное“) обозначается, во-первых, включенность произведений (текстов) в сферу искусства или, по крайней мере, причастность к ней; во-вторых их достоинство, т.е. ценностный аспект...» [52, с. 99].

Художественность неотделима от интермедиальности, интермедиальность воспринимается как атрибут художественности. Интермедиальность основывается на взаимодействии жанров, родов литературы, видов искусства, художественной и не художественной словесности. Значимыми мы считаем состоявшиеся конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре», посвященные памяти А.Ф. Лосева (Москва), «Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование» (Астрахань, 1997), «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований» (Санкт-Петербург, 2000), «Метафизика искусства. Мелос и Логос: диалог в истории» (Санкт-Петербург, 2004), «Литература и кино: парадоксы диалога» (Самара, 2005), «Язык. Культура. Социум» (Москва, 2021) и другие.

Литература – первооснова искусства. Она воспитывает чувства. В этом ей помогают и другие виды искусства. Международные круглые столы «Глобальные тренды современной мировой литературы и моделирование образа будущего мира» (Москва, 2020), «Художественная литература как путь друг к другу» (Минск, 2021), «Литература как феномен культуры» (Алматы, 2022), «Единство культур и литератур» (Гродно, 2022), «Литература как феномен культуры» (Алматы, 2023), «Культурный код народа Казахстана» (Алматы, 2025), «Писатель и время: общее гуманитарное пространство стран СНГ как способ противостояния вызовам современности» (Минск, 2026) посвящаются проблемам культурного взаимодействия, роли литературы в сохранении единого гуманитарного пространства СНГ, литературным взаимосвязям как способу межкультурного диалога, ценностному потенциалу литературы, концептуальным вопросам, приоритетным направлениям и формам гуманитарного сотрудничества.

Междисциплинарные и интермедиальные исследования – в центре научных докладов участников конференций в Оксфорде «Interdisciplinary Oxford Desert Conference (University of Oxford, 2017, 2021, 2025). Проводятся научные семинары «History and modernity in the works of Korean writers of Uzbekistan, Kazakhstan and Russia» (Ташкент, 2014); «Литература и общество: корейцы СНГ» (Республика Корея, университет Конджу, 2014), ASN World

Convention (Columbia, Harriman Institute, 4-6 may 2017), онлайн мероприятие «Русскоязычные голоса: слова и миры русскоязычной литературы» (ZOiS, Берлин, 13 сентября 2020) по проблемам мультикультурализма и мультиэтничности, национальной идентичности. Изучаются гибридные идентичности; нарративы в постсоветской культуре; взаимодействие литературы и политики.

Современные исследователи пишут о взаимодействии литературы и музыки, литературы и живописи в современной прозе, изучают поэтику жанров прозы в интермедиальном аспекте. Выявляют специфику взаимодействия интермедиальных кодов в литературе, нарративные стратегии интермедиальности. Ищут ответы на вопросы: «Что важнее: билингвизм или транслингвизм? Билингвизм – необходимое условие формирования транснациональной идентичности?». Научные труды направлены на раскрытие нарративов в постсоветской культуре и транслингвизма как условия формирования транснациональной идентичности.

Междисциплинарный подход современных исследователей в контексте синтеза и единства науки и художественной литературы направлен на изучение межнационального культурного взаимодействия и переосмысление проблем современного национального самосознания в условиях мультикультурной среды, на выявление новых явлений, мировых трендов и инноваций в системе литературных и культурных контактов.

В современных парадигмах гуманитарной науки соотношение этнического и национального дифференцировано. Этничность обретает особое значение, поскольку «является одним из исходных компонентов поликультурного пространства, служит основанием выделения этнокультурной отличительности» [53, с. 83]. Мы разделяем точку зрения Н.К. Сарсекеевой на то, что «проблема художника и его творчества, тайна творческого воображения, естественно входящие в парадигму писательской самоидентификации, позволяют раскрыть “бытие” писателя в писателе. Не поняв проблемы самоидентификации писателя, нельзя полностью воспринять и феномен литературы» [54, с. 89].

Основные тенденции литературного процесса Казахстана развиваются в контексте мировых направлений, но и имеют свою специфику. Проза Ю. Серебрянского перекликается с прозой польского автора Я.Л. Вишневского, герои которого мобильны и открыты миру. Парадокс глобализации, транслингвизм и мультикультурализм усиливают механизмы этнокультурной самозащиты на фоне нивелирования национально-культурных различий, стимулируют взаимосвязи литературного текста и культурных моделей современности, продвигают модель отечественного культурного развития, национального культурного кода, казахской литературы и национальных литератур этносов в зарубежных странах.

Одним из направлений отечественной словесности является имитация очерковости, документальности. Звучат вопросы: «Публицистика важнее прозы

и поэзии?». Воспоминания хранят личные судьбы. Это часть народной памяти. Изображение героя нового времени осуществляется через элементы реализма в постмодернистском тексте. Авторский подход к поискам духовной, национальной идентичности и раскрытию творческой индивидуальности затрагивает вопросы исследовательских и нарративных стратегий, гибридных идентичностей.

Интенсивность процесса «национальной и личностной самоидентификации активизирует потребность вхождения в расширяющийся контекст межкультурного диалога» [55, с. 4]. К.К. Султанов рассматривает проблемы поэтики и идентичности, интермедиальности на примере творчества эмигрировавшего «кавказского европейца», автора «новаторской для национальной культуры медитативной автобиографической прозы, в которой образ развертывается по принципу “пограничной эстетики” в совмещении словесного и изобразительного планов, литературности и живописной визуальности» [55, с. 5].

Слово должно стать событием. Обезличенностью угрожает глобализация, «стимулируя постнациональную гибридную идентичность, которая по определению не обременяет себя связью с традицией, размывая национальные культурные коды и деактуализируя сквозной символ “дом – очаг”» [56, с. 287].

Экспрессивная образность произведения определяется хар***а***ктерностью познаваемой художником слова жизни. Вопросы стиля, творческого метода писателя, сюрреализм, архетипы, реминисценции, основные тенденции отечественного литературоведческого процесса в парадигмах мирового исследовал Б.К. Майтанов. Индивидуальность художника социально обусловлена. В учебном пособии Б.К. Майтанова «Психологизм в художественной литературе» [57] образ автора – повествователя и автора – рассказчика, проблемы автора и героя проанализированы в контексте теории дискурса. Авторская позиция может выражаться опосредованно, придавая локальному глобальную масштабность, философскую обобщенность.

Расширить границы текста как объекта изучения до существенно нового масштаба позволяет теория интертекстуальности. Интертекстуальность У.К. Абишева определяет как родовую черту «современной постмодернистской литературы, составляющей самую ее сущность» [58, с. 174]. Современная проза публицистична, иллюстративна. Она активно эволюционирует. Появились «качественно новые, иногда уникальные творения. Происходило обновление всей архитектоники литературы по всем ярусам и этажам» [46, с.11].

Общие принципы организации произведения искусства, его многогранная образная форма – это стиль. Завершенностью стиля обладают предметы прикладного искусства. Произведения литературы, живописи, скульптуры, музыки, киноискусства, танца содержательны и эстетически значимы. Они воспроизводят жизнь, выражают ее идейно-эмоциональное осмысление. Стиль

всегда отражается в индивидуальной творческой манере, в поэтике произведения.

Искусство создает образы. Лирика воспроизводит национальную характерность сознания людей. Нарративность, медитативность, диалогичность литературных текстов при экранизации и театральной постановке обогащаются средствами других видов искусства. Замечено, что и «научно-технические тексты могут содержать полифонию культурных смыслов и фольклорных мотивов» [59, с. 32]. А «любое современное искусство, по мнению Ю. Серебрянского, остается маргинальным» [60, с. 9].

Художественное многообразие и своеобразие киноискусства предполагает свободу проявления художественных форм, стилей и жанров. Кино как средство культурного воздействия основано на сценических текстах. Подлинный художник говорит в искусстве новое слово, знакомя зрителя, читателя, слушателя с самим собой. Кинокультура имеет свое семантическое пространство. Семантическое пространство поэзии, например, казахстанского поэта Е. Курдакова включает образ метели как метафору света, ментального пространства, судьбы, рока. Его авторская картина мира «приближается к классическим образцам и фиксирует опыт концептуализации действительности, накопленный русской поэтической культурой» [61, с. 71].

В мировом киноискусстве кинематограф сблизил с поэзией А. Довженко. Об этом пойдет речь в следующих главах нашей работы.

Компаративный метод анализа, диахронический анализ повествовательных структур опираются на теоретические разработки С. Абашина: «Смотреть на изучаемое с разных концептуальных точек зрения» [62, с. 45].

Интермедиальный анализ, позиционируемый как новая концепция взаимодействия разных видов искусства от художественной литературы до изобразительного и киноискусства, способствует обобщению интермедиальных кодов в транскультурной картине мира. Интермедиальность в культурологическом и далее в самом широком гуманитарном аспекте можно интерпретировать как существо «дискурса культуры», «основывающегося на взаимодействии (перекрестии, пересечении, наложении) искусств; функция художественного текста в данном случае – перевод информации с одного культурного кода на другой, в результате чего текст оказывается носителем двух (или более) культурных кодов одновременно» [29, с. 139].

Особый интермедиальный прием выявляет в творчестве казахстанского поэта Станислава Ли переводчик его стихотворений на сербский язык В. Новкович: «видимость поэзии и слышимость кисти» [63, с. 88]. В творчестве Ст. Ли мастерство художника-пейзажиста обогащало его поэтическую составляющую. Известен корейский поэт Казахстана и как переводчик древних корейских текстов. И мы, безусловно, разделяем точку зрения В. Новкович: «Современный поэт показал, что в жизни есть только один цвет, один единственный цвет в художественной палитре. Цвет, “придающий смысл и

жизни, и искусству. Это цвет любви" (Марк Шагал). Бесспорно, стихи Ст. Ли открывают вид из окна в другой мир, в тот, который мы не всегда, быть может, в состоянии оценить, но на самом деле он является неотъемлемой частью смысла нашего существования» [63, с. 88].

Для подведения итогов вышесказанного можно обратиться к утверждению исследователя А.Ю. Тимашкова, который объясняет имманентное свойство текста в аспекте интермедиальности онтологией коммуникации, поскольку «в расчет берутся универсальные свойства высказываний, не зависящие от автора» [64]. И мы можем с полным правом считать интермедиальность авторской стратегией казахстанских мастеров художественного слова.

1.3 Художественное мышление писателя и кинорежиссера Ермека Турсунова

Художественное мышление Е. Турсунова сформировано на стыке традиционной восточной культуры и современных медиапрактик. Выросший в казахском ауле у подножия гор, где человек ощущает себя частью первозданного пространства, он с раннего детства впитал в себя ощущение пространства как равнозначного действующему лицу: не просто фон для событий, а полноценный субъект, несущий на себе отпечатки памяти и истории. Это соприкосновение с природой стало не просто источником тем его произведений, но и его мироощущением. Неслучайно в создаваемые Е. Турсуновым тексты активно включены легенды, суфийская поэзия, тюркский эпос. Это созвучно рассуждениям М.М. Ауэзова об интермедиальности казахской литературы: «Сложный, духовный мир кочевника, его отношение к пространству и времени, к понятиям добра и зла, его эстетические идеалы – все это целая эпоха, стадия развития «общечеловеческого духа», о которой нельзя сказать, что она ушла «в безвозвратное прошлое». Закипает энергия новых скоростей, человек все пристальней всматривается в небо, и, кто знает, возможно, действительно духовный опыт казаха кочевника еще пригодится потомкам, – размышляет М.М. Ауэзов. – Во всяком случае сегодняшний день казахской литературы во многом обусловлен «вторжением» в ее пределы кочевой культуры прошедших веков» [65, с. 68 – 69].

Любовь и внимание Е. Турсунова к родному слову и русскому языку было воспитано в семье. Журналистское образование, полученное в Казахском государственном университете им. С.М. Кирова, приучило к строгой логичности высказывания, выработало умение точно выверять слово и ритм в художественном тексте. Работа после окончания университета литсотрудником отдела литературы и культуры газеты «Ленинская смена» научила профессиональному редактированию и рецензированию. Об этом Е. Турсунов вспоминает в «Мелочах жизни»: «…и надо было на них (письма. – *М.С.*) в обязательном порядке отвечать. Этот пункт входил в перечень функциональных повинностей» [66, с. 139]. «…Надо было формулировать обстоятельное ответы.

Причем отвечать нужно было вежливо, аргументированно, тактично, но твердо…» [66, с. 140].

Настоящим катализатором становления его авторского стиля стали Высшие курсы сценаристов и режиссёров в Москве. Были освоены приёмы монтажного нарратива, умелое кадрирование и работа с паузой. Все это в дальнейшем органично интегрировалось в прозаические тексты. В результате рассказы и романы обрели кинематографическую структуру: сюжет развивается через смену «ракурсов», ключевые события переживаются читателем как визуальные зарисовки.

Учёба на Высших курсах сценаристов и режиссёров в Москве (мастерская Э. Рязанова и В. Фрида) стала переломным этапом. Е. Турсунов освоил лексикон киноязыка (монтаж, кадр, ракурс, светотень) и научился видеть словесный текст визуально: «В Москве нам читали лекции Мотыль, Любимов, Лотяну, Мережко, Митта. У меня был мастер Валерий Семёнович Фрид, кинодраматург. Один из мастодонтов советского кино. Написал около 40 сценариев, из которых половина стала советской классикой – “Служили два товарища”, “Гори, гори, моя звезда!”, “Шерлок Холмс и доктор Ватсон”, “Не бойся, я с тобой!”» [67].

Знания, полученные в Москве, синтезировались с позднейшим опытом работы в теле- и документальном кино в США, обогатив мастерство казахского режиссера и сценариста принципами лаконизма западного сторителлинга. Не утратив связи с национальным искусством и литературой, Е. Турсунов, безусловно, обогатил и углубил свои знания. Об этом периоде жизни в Солт-Лейк-Сити прозаик вспоминает в документальной повести «Американская комедия» [68]. Впечатления об американском образе жизни изложены в беседе с Г. Танкаевой: «…после командировки в Неваду (по линии антиядерного движения “Невада – Семипалатинск”. – *Г.Т.*) я решил: все, надоело, ну его на фиг, останусь в Америке. И я вернулся домой, подал документы (помню, их еще Серик Абдрахманов подписывал, кажется, он тогда был секретарем горкома партии) и уехал. У меня был one way ticket, билет в одну сторону – в Солт-Лейк-Сити, это штат Юта, рядом с Невадой» [69].

В переводе с английского storytelling означает «рассказывание историй». Впервые оно появилось в лексиконе Дэвида Армстронга, главы международной компании Armstrong International, создавшего модель управления персоналом и изложившего основные принципы «рассказывания историй» в «MBSA: Managing by Storying Around».

Е. Турсунов творчески использует storytelling в своей разносторонней творческой деятельности как инструмент воздействия на общество. О сторителлинге как ведущей технологии в современном медиапространстве пишут О.Л. Цветкова [70] и Г. Викулова [71]. Сторителлинг – «уникальный способ передачи информации» [70, с. 67], один из актуальных в журналистской работе прием, который позволяет воссоздавать текущую реальность через драматические сюжеты. Участником событий являются реальные люди и сам

автор, который может управлять вниманием собеседника (собеседников), вызывает эмпатию и создает определенную эмоциональную ситуацию.

Е. Турсунова как журналиста и режиссера привлекает в сторителлинге его гибридность: информация в виде «рассказывания истории» обретает текстоцентричный персонифицированный характер и в силу этого происходит «одушевление» журналистского текста, что, в свою очередь, вызывает определенную эмоциональную отдачу, а самому автору позволяет четко и открыто выражать отношение к высказанному, то есть занимать в казахстанском обществе открытую гражданскую позицию.

Формирование Е. Турсунова как журналиста и писателя шло в тесном взаимодействии с активным участием в общественной жизни страны, что позволяет говорить об его открытой гражданской позиции, выраженной в конкретных действиях против любого проявления социальной несправедливости. За это не раз подвергался гонениям и травле: «”Сидеть” – меня уже закрывали в далеком 98-ом. Что касается “залечь на дно”, как я теперь залягу? Я публичная личность, у меня выступления, публицистика, размышлизмы… Все эти 30 лет я активно выражал свое мнение. При этом за мной не было никогда какой-либо финансовой группы, я не защищал ничьих интересов, не вступал ни в какие партии, хотя меня приглашали» [72].

Е. Турсунов – один из первых организаторов и участников антиядерного движения «Невада – Семипалатинск». Историю марша протестантов из Японии, США, Франции, Китая, России, Казахстана и других стран Е. Турсунов в привычной для него как писателя и журналиста иронической манере описал в «Мелочах жизни» в публицистическом эссе «Марш “протестантов”» с элементами мемуара, хроники и художественной зарисовки [73].

С М.М. Ауэзовым, С. Санбаевым, В. Борейко, А. Шуховым, Л. Цой, А. Островской и С. Бектияровым при содействии У. Джанибекова (отдел идеологии ЦК Компартии Казахстана) с одобрения О. Сулейменова стал издавать первую независимую газету «Избиратель» («Аманат», на казахском языке), ставшую органом антиядерного движения «Невада – Семипалатинск».

О перипетиях создания газеты и ее издании главный редактор рассказывает: «…28 февраля 1990 года вышел в свет первый номер независимой газеты “Избиратель” – “Аманат”. И все радовались» [74, с. 161]. Е. Турсунов вспоминает, в каких условиях работали над выпуском первого номера, как О. Сулейменов категорически отказался от первого названия «Караван» – «Керуен» («Меня снова будут обвинять в пантюркизме»). В. Рерих взял интервью у А.Д. Сахарова, которое оказалось последним прижизненным интервью академика.

Е. Турсунов вспоминает о постсоветском времени в Казахстане, рассказывает о том, с каким невероятным энтузиазмом и романтичной верой издавали независимую газету, формировали новое гражданское общество. Главная заслуга Е. Турсунова – в воссоздании атмосферы начала 1990-х годов, когда границы между политикой, журналистикой и творчеством были размыты,

а гражданская инициатива сочеталась с хаосом, бюрократией и наивной верой в перемены. В мемуарах «Орган движения» мы читаем, как подвергались критике и битью и «слева», и «справа» за несогласованность с «линией» власти. Чиновники всех уровней контролировали свободную прессу начала 90-х годов. Газета появлялась вовремя и в любых условиях, без света в редакции, необходимой для печати бумаги: «Один номер мы отпечатали на обратной стороне складских накладных. И ничего – люди читали!» [74, с. 161].

Мемуары автобиографичны. Воспроизведен личный опыт начинающего редактора, свидетеля и участника событий эпохи, комментатора, через некоторое время с высоты прожитого и выстраданного опыта подводящего итоги размышлений о становлении как гражданина и патриота. Поэтика анализируемого текста представляет сложную в жанровом плане, многослойную структуру. Внешне мемуарный очерк включает в себя элементы хроники постсоветской эпохи (об этом свидетельствуют точные артефакты, имена реальных личностей, их должности, события, происходящие в воссоздаваемое время). Повествователь, активный «творец истории», вспоминает, размышляет, комментирует, используя разные стили (от разговорного до высокого, возвышенного и поэтического). Автор ироничен, так как абсурдная «новая» жизнь построена на лицемерии и лжи.

Деятельность на посту Генерального директора Алматинского центра государственной телерадиокомпании «Казахстан» завершилась арестом. После снятия обвинений в коррупции Е. Турсунов уезжает из страны, затем, вернувшись, работает пресс-секретарём Фонда Сорос – Казахстан, исполнительным продюсером телерадиокомпании «31 канал».

В эссе, статьях, обзорах и других публикациях, посвященных проблемам социальных и межэтнических конфликтов, локальных историй, сохраняя память и преемственность поколений, рассказывая о судьбах, Е. Турсунов совершенствует стиль, основанный на синтезе репортажа, публицистики и беллетристики. Эссе, памфлет, философская притча, колонка интервью, блог Е. Турсунова отражают его активную, независимую гражданскую позицию. Принципиально акцентируется внимание на независимости от партий и «патронов»: «Я никогда не состоял ни в одной партии, за мной нет никакой финансовой группы. Хотя меня довольно часто звали в разные партии, оппозицию, когда она еще была. Дело в том, что я не могу подписывать коллективные письма, участвовать в митингах, в толпе. Я имею не оппозиционный, а альтернативный взгляд на нашу действительность» [75]. В интервью обозревателю Exclusive.kz подчеркивает: «Я не политик, но политика сама приходит ко мне на съёмочную площадку» [75, с. 86].

Убежден, что «интеллигенция должна быть в оппозиции власти». Регулярно обращает внимание на проблемы деградации образования, призывает к просвещению. Е. Турсунов остро реагирует на события, происходящие в Казахстане, вступает в диалог с неравнодушными к судьбе культуры

Г. Бельгером и В. Борейко, Д. Сатпаевым и М. Ауэзовым. Каждый из собеседников – личность яркая и неординарная, ратующая за приоритет культуры в развитии общества. Позиция Е. Турсунова неизменна: «Культура – это воздух. У нас уже нечем дышать».

Единомышленники казахского писателя и деятеля культуры понимают, что только культура может противостоять деградации личности в современном обществе, поэтому подчеркивают роль Е. Турсунова в формировании национального самосознания и сохранения национальной идентичности. Политолог и публицист, писатель и издатель Д. Сатпаев в «Беседах с Турсуновым» ведет речь о состоянии культуры и роли интеллигенции в современном обществе. Позиция собеседника ясна и бескомпромиссна: «Интеллигенция должна быть в оппозиции к власти. Не в уличной, не в протестной форме, а в форме внутреннего отстранения. Это природное состояние интеллигенции».

В этом заявлении виден призыв писателя и режиссера к возврату интеллигенции к прежним, классическим позициям: главное – моральная автономия, честность по отношению к обществу. Е. Турсунов сетует, что в современном Казахстане *дефицит культурных лидеров*, способных быть носителями нравственных ориентиров, нет авторитетных аксакалов: «Очень многих я уже на Кенсай отвёз... А вот подлинных людей, которых можно было бы назвать аксакалами, совсем мало осталось. И им не дают слова» [75, с. 92].

Думается, Е. Турсунов солидарен со взглядами отечественного литературного критика Н. Ровенского по поводу роли публицистики в обществе. Яркие характеры выведены в очерках «не средствами психологического анализа, а показом его (главного героя. – *М.С.*) отношения к делу… Анализ переносится на проблемы» [76, с. 45].

Д. Сатпаев, считающий Е. Турсунова воином, защищающим культурные ценности нации, с болью отозвался о его решении уехать из Казахстана: «”Старый Казахстан” живёт и процветает в упаковке “Нового Казахстана”» [77]. По мнению политолога, Е. Турсунов – символ сопротивления. Спектр тем, которые комментирует Д. Сатпаев, достаточно широкий, в их числе: кадровые перестановки в правительстве и других центральных госорганах, новые законодательные инициативы, отраслевые реформы, взаимоотношения между властью и обществом. С 2002 года является учредителем и директором консалтинговой аналитической организации «Группа оценки рисков» (KRAG), которая сотрудничает с крупными иностранными инвестиционными компаниями, международными рейтинговыми агентствами, международными аналитическими консалтинговыми организациями, дипломатическими представительствами. Д. Сатпаев – руководитель частного культурно-просветительского фонда в рамках литературного проекта «Сөз», помогающего отечественным авторам издавать книги ограниченным тиражом. В числе изданных фондом «Мелочи жизни» Е. Турсунова и «Котелок» В. Борейко.

Таким образом, культурная среда является условием формирования творческой личности. Проблемы национальной идентичности, диалога, культурного трансфера входят в сферу профессиональных интересов Е. Турсунова.

Не менее значима в исследуемом контексте фигура В. Борейко, журналиста, публициста, писателя и ведущего YouTube-канала «Гиперборей», единомышленника Е. Турсунова в принципиальных позициях и борьбе за литературу и кино Казахстана, рецензента и издателя его книг. В 2012 году Е. Турсунов в интервью с В. Борейко «В хоре петь не получается» говорит о постсоветском Казахстане как стране духовно деградирующей, сдающей прежние позиции, утратившей нравственные ориентиры. Для раскрытия темы морального вакуума вводит аллегорические образы трех «мальчиков» – мажора, бандита и люмпена, представляющих будущее страны, приходя к выводу: они не видят ничего зазорного в мечте разбогатеть в нищей стране [78]. Это, по сути, культурно-философский манифест Е. Турсунова.

Алма-Ата как «культурное гнездо» выступает символом интеллигентности, аристократизма. Концепт «культурное гнездо», введенный в научный оборот литературоведом Н.К. Пиксановым, символизирует очаг культуры, гнездо семейное. «Та централизация, которая так заметна в политической русской истории, сказалась и на истории русского искусства и русской литературы, больше того, она обнаружилась и в русской исторической мысли, – пишет Н.К. Пиксанов. – Подчиняясь централистским тенденциям, наша историческая мысль под новой русской культурой и литературой разумеет собственно культуру и литературу столичную, не учитывая, просто забывая, областную… В движениях и поворотах “русской”, т.е. общерусской, столичной литературы мы многого не поймем, если не изучим *областных культурных гнезд*» (правописание автора бережно сохранено. – *М.С.*) [79].

Кризис города Е. Турсунову видится в исчезновении людей чести, совести и достоинства, настоящих аристократов Ш. Айманова, К. Сатпаева, Д. Кунаева, в приходе к власти функционеров, наплыве произведений масс-культуры. На этом фоне для него значима личность Г. Бельгера, «единственного аксакала на 10 миллионов казахов». В. Борейко подчеркивает, что Е. Турсунов – не просто ученик Г. Бельгера, достойный наследник. Они – символ духовного сопротивления эпохе. В признании Е. Турсунова: «Я беру свою дудочку и играю тихо в углу свой мотив… в хоре петь не получается» четко определена гражданская позиция, верность духовным идеалам Учителей.

В. Борейко называет Е. Турсунова новым moral voice. И это символично. С нашей точки зрения, Е. Турсунов – голос совести мыслящих и болеющих за судьбу своей земли людей. В современном казахстанском медийном и общественном пространстве он выступает как один из немногих публичных интеллектуалов, способных артикулировать нравственные принципы и давать

честную оценку происходящему, не уклоняясь от неудобных тем и не подстраиваясь под официальные стратегии.

Это прежде всего нравственная прямота и гражданская позиция писателя и публициста, режиссера и сценариста: критикует лицемерие, духовную деградацию и обывательское приспособленчество. Свидетельство – Открытое письмо 2014 года «Мой неравный брак с государством» [80], опубликованное в Forbes.kz, с обвинением К. Келимбетова, председателя Национального банка РК, в нечестности и непрозрачной финансовой политике.

Е. Турсунов сочетает культурологическое мышление, литературный стиль и философскую интонацию казахского мыслителя, продолжателя традиций Абая, Г. Бельгера и других гуманистов-предшественников.

Определяющий девиз: «Ты не можешь быть счастливым в несчастной стране». Критика Е. Турсунова исходит из универсальных понятий справедливости.

В 2019 году Е. Турсунов стал членом Национального совета общественного доверия при Президенте Республики Казахстан Касым-Жомарте Токаеве. В 2021 году, разочаровавшись в эффективности данной публичной площадки, вышел из состава НСОД, четко и подробно объяснив причины своего поступка разногласиями с деятельностью Министерства культуры и спорта: «Я принял решение выйти из состава НСОД, потому что больше не верю этим людям» [80, с. 25].

Анализ основных вех общественной деятельности позволяет выявить истинные мотивы поведения Е. Турсунова как человека с активной гражданской позицией:

– 1991 год – антиядерное движение «Невада – Семипалатинск», стажировка в США как NGO-активиста.

– 1995 год – главный редактор газеты «Избиратель», ставшей трибуной экологических и гражданских протестных настроений.

– 1999–2001 годы – генеральный директор алматинского филиала ГТРК «Казахстан», арест, тюремное заключение с последующим снятием обвинений.

– 2004–2006 годы – пресс-секретарь Фонда «Сорос – Казахстан», исполнительный продюсер «31 канала».

– 15 марта 2018 года – открытая борьба за Кок-Жайляу (вел колонку «Очко за позу» на сайте ratel.kz.)

– Февраль 2018 года – избран председателем Союза кинематографистов РК: добивался ревизии системы господдержки кино.

– 17 июля 2019 года – 1 января 2021 года – член Национального совета общественного доверия. Назначение символизировало попытку включить деятелей культуры в новый общественный диалог.

– 6 сентября 2019 года – критика телевидения на заседании Национального совета общественного доверия: «Сегодня телевидение занимается разложением

сознания… На главных каналах – мордобой, стрельба и слезливые сериалы» [77, с. 36].

– 23 сентября 2019 года – пост на Facebook «Мы проиграли войну за души и сердца своих детей» о провале культурной политики государства.

– 18 мая 2025 года – отъезд из Казахстана: «Меня просто выдавили из страны».

– 22 мая 2025 года – интервью радио «Азаттык» о причинах своего поступка: «Страна живёт в состоянии культурного вырождения… Я давно и последовательно критикую власть за политику в области культуры» [81]. Речь идет о глубоком кризисе культурной политики страны. Приведены примеры превращения культуры в сферу развлечений. Показателен эпизод с запретом показа фильма «Бесмойнак».

Е. Турсунов не видит реальный диалог между интеллектуалами и властью. Его предложения и идеи, направленные на развитие культуры, «проваливались в пропасть»: «Сколько раз я им предлагал – давайте сделаем то или это! Ноль! Как в пропасть… У них там своя жизнь, мышиная возня» [81, с. 44]. Это феномен институциональной глухоты, при котором власть имитирует участие деятелей культуры в жизни страны, но на практике исключает их влияние.

Причину противодействия чиновникам от культуры его предложениям и творческим проектам он видит в не угодности как гражданина официальным лицам современных казахстанских властных структур: «Происходит дебилизация населения. Я не могу смириться с этим… Я не могу в этом участвовать». Поэтому его отъезд был формой экзистенциального несогласия с культурной политикой, свидетельствовал о невозможности быть честным в условиях цензуры, административного давления, дегуманизации искусства и дискредитации гуманитарного знания.

Выводы по первому разделу.

Ведущей тенденцией современной культуры является интермедиальность как синтез разных видов искусства в одном литературном тексте. Слияние слова с элементами кино и театра, живописи, музыки и цифровых медиа привело к литературным гибридным жанрам. Исследование межмедиальных связей художественного текста началось в XIX – XX веках. Термин «интермедиальность» вошёл в научный оборот в 1980-е годы, но интермедиальность как научная парадигма стала актуальной в связи с бурным развитием цифровых технологий.

В истории развития теории интермедиальной литературы можно выделить несколько этапов: теория «синтеза искусств» Р. Вагнера, объединяющая в одном музыкальном произведении приемы поэзии, театра, архитектуры, живописи и танца. В начале XX века интерес русских формалистов, структуралистов, семиотиков тартуской школы привел к созданию теории интертекстуальности. Исследования М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, Р. Барта, У. Эко и Ю. Кристевой

от концепции «*Текст – Другой Текст*», «*Текст – Мир*» привели к исследованию межмедиальных связей: «*Текст – Медиа*».

В настоящее время интермедиальность является междисциплинарным объектом научного исследования. Литературоведение изучает интермедиальный аспект поэтики текста, искусствознание – синтез искусств, медиа- и коммуникационные исследования – цифровую мультимодальность, культурологи – феномен гибридной культуры. Медиатехнологический подход разработан в трудах Г.М. Маклюена и Н. Лумана. Семиотический подход к решению проблемы интермедиальности представлен в статьях А. Ханзена-Леве и И.О. Rajewsky о типологии интермедиальных связей, методологии их анализа и классификации интермедиальных связей.

Н.В. Тишунина рассматривает в современном российском литературоведении интермедиальность как вид интертекстуальности, специфическую форму диалога культур. Другие российские исследователи уделяют внимание фактам выражения интермедиальности в том или ином произведении русской литературы.

Интермедиальный анализ основан на принципе «текст есть мир», где произведения разных искусств взаимодействуют как системы знаков. А.А. Хаминова доказывает это на примере интермедиального анализа романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи», выявляет приемы музыкальной фуги в интерпретации художественной структуры романа. Другим примером выявления функций элементов музыки, живописи, театра и кино в словесном тексте является анализ романа В. Вулф «На маяк» в интермедиальном аспекте.

Общественная позиция и творческая деятельность Е. Турсунова позволяет считать его интермедиальной личностью, сформировавшейся на стыке литературы и кино, обладающей медиагибридным художественным мышлением. Его мировоззрение вобрало в себя традиционную восточную и казахскую культуру, построенную на тенгрианской мифологии и тюркской философии, память об ауле и семье. Основой деятельности Е. Турсунова как журналиста и кинорежиссера, сценариста и писателя, публициста и общественного деятеля является билингвизм, что делает его дискурс двуязычным по природе, с особой чувствительностью к нюансам речи.

Учеба в Москве на Высших курсах сценаристов и режиссёров способствовала овладению языком кино. Жизнь в США и занятия теле- и документальном кино позволили узнать секреты западного сторителлинга и американских технологий в кинобизнесе. Но при этом Е. Турсунов не отказывается от национальных традиций казахского кинематографа, что мы считаем важным.

Еще одой особенностью медиамышления Е. Турсунова является умение придавать своим журналистским жанрам публицистический эффект и управлять вниманием аудитории. Тексты в сфере журналистики, кино и литературы являются гибридными, жанровые границы которых размыты и неопределенны.

Е. Турсунов известен в казахстанском публичном поле как человек с ярко выраженной гражданской позицией, отличается независимым характером, именует себя носителем «альтернативного взгляда», сознательно не вступает ни в какие общественные группы и партии. По его мнению, интеллигенция должна быть в нравственной оппозиции властным структурам, сетует из-за отсутствия лидеров, моральных ориентиров. Символично, что его современники М. Сейсенбаев, В. Борейко, Д. Сатпаев считают писателя, кинодраматурга, режиссера «голосом совести», новым moral voice.

Анализ интермедиальной поэтики художественного текста позволяет понять мифопоэтические и этнокультурные смыслы и авторскую модель национальной идентичности.

2 ПРОЗА ЕРМЕКА ТУРСУНОВА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

2.1 Интерпретация функций интермедиальных кодов в структуре книги Ермека Турсунова «Мелочи жизни»

Проза Е. Турсунова – пример синтеза литературного и кинематографического мышления. Сюжет будущего произведения и фильма появляется как «кадр», замысел воплощается в сценарии, затем реализуется в словесном тексте.

Сборники рассказов «Мелочи жизни», «Жили – были», «Кирпич», «Пурпурная лошадь» имеют полижанровый характер. Сборник «Мелочи жизни» появился, «когда деньги на кино кончились и мне их перестали давать, был перерыв, я стал писать, достал свои архивы. Там была куча разных баек, которые Вадик (В. Борейко – *М.С.*) мне предложил публиковать на сайте Ratel.kz» [82]. Истории («мелочи») из жизни писателя, начиная с марта 2016 года, по субботам в течение девяти месяцев появлялись на сайте интернет-издания.

Авторы разделов коллективной монографии «Национальный космос в контексте современной литературы Казахстана» воссоздают «художественный мир “малой прозы” Казахстана в ее развитии и становлении с середины XX века до настоящего времени» [83, с. 7].

Литературовед В.В. Савельева высказывает точку зрения о том, что жанр рассказа является «изначальной формой литературной организации языка» [84]. И, с нашей точки зрения, именно это является причиной выбора Е. Турсуновым универсальной жанровой формы «малой прозы» для житейских историй.

Книга «Мелочи жизни» в полном объеме была издана в конце 2016 года в рамках литературного проекта «Сөз» при поддержке частного фонда Д. Сатпаева, который Предисловие к книге назвал «Слово об интеллигенте», подчеркнув значимость автобиографической книги Е. Турсунова.

По мнению политолога Д. Сатпаева, Е. Турсунов, как и сохранившие в условиях советской системы «чистоту сердца и разума» Д. Лихачев, М. Ауэзов, А. Сахаров, Ш. Айманов и Г. Бельгер «продолжает попытку возродить авторитет свободной мысли и честного слова». Акцентировано внимание на просветительской миссии современного прозаика.

Книга переиздана в 2024 году при содействии В. Борейко, подчеркивающего в Предисловии «Как полюбить живого барана» новаторскую черту Турсунова – писателя: «...Ермек пишет, как говорит». Его склонность к жанру устного рассказа, умение владеть вниманием большой аудитории во время устных выступлений обозначим как признак интермедиальности. «... Сценарист и режиссер Турсунов очень помог Турсунову – писателю...<…> Ермек монтирует свои рассказы как короткометражки. Крупные планы перебиваются то средними, то общими» [85].

В рецензиях и высказываниях В. Борейко о прозе Е. Турсунова делается попытка определить составляющие интермедиальной поэтики его рассказов.

Сюжеты произведений «малой прозы» Е. Турсунова воспринимаются как «антидот от токсичной реальности», оказывая на читателя очищающий эффект. Аудитория, слушающая и читающая, активно участвует в происходящих событиях. В. Борейко для обозначения этих действий применяет термин *involvement* в значении «вовлеченность, соучастие». Читатель активен, он сам созидает то или иное действие и эмоционально воспринимает происходящее.

Можно вести речь о терапевтическом воздействии на читателя тех ценностей, о которых говорит Турсунов – рассказчик. По мнению В. Борейко, юмор в рассказах Е. Турсунова есть форма выживания мыслящей личности в абсурдном мире. Смех, звучащий в рассказах, сродни гоголевскому («смех сквозь слезы»), в нем звучит горечь и боль.

Значим язык нарратора, билингва, интеллектуала, владеющего и родным казахским языком, и литературной русской речью, пишушего на русском языке в жанре устного рассказа. Речь автора и персонажей его произведений живая, без литературной обработки, богатая, образная, с вкраплениями казахских слов. Интермедиальность позволяет «исследовать новые пути выражения своих идей и концепций, а также обогащать чтение и интерпретацию литературных произведений. Исследования в этой области помогают понять, как изменения в технологическом и культурном пространстве влияют на литературное поле и его возможности» [86, с. 27].

И Д. Сатпаев, и В. Борейко отмечают влияние на стиль Е. Турсунова прозы В. Шукшина (1929 – 1974) и С. Довлатова. В. Шукшин в сборнике рассказов «Сельские жители» повествовал о простых тружениках, наивных и непосредственных, их моральных принципах и духовных поисках. Доминантным героем прозы был «чудик», исконно народный тип, который пытается «жить по правде», не обманывая себя и других. Персонажи автобиографических рассказов Е. Турсунова, несмотря на время и расстояние, отделяющие их от шукшинских, также наивно и честно относятся ко всему происходящему в жизни, добры и простодушны, независимы и преданы своему делу.

Еще одно обстоятельство, которое сближает творчество российского и казахского прозаиков: многообразие сюжетов и характеров, остросюжетность «житейских историй», «мелочей жизни», которые, несмотря на их достоверность и будничность, глубоко лиричны. Рассказы писателей повествовательные и философские, юмористические и драматичные, конфликтные и без явных конфликтов. Сближает прозаиков и стремление к лаконизму, что подчеркивает интермедиальность их творчества (и писатели, и режиссеры – сценаристы).

Не менее значимо для Е. Турсунова сопоставление с С. Довлатовым. Отвечая на вопрос Н. Халабузаря о пяти настольных книгах на все времена, отечественный автор называет «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, книги О. Бокеева и С. Довлатова: «Еще люблю Сергея Довлатова – “Чемодан”, “Зона. Записки надзирателя”, “Наши”… У него много разных рассказов, учитывая, что

у него не очень много книг» [87]. Е. Турсунов считает С. Довлатова одним «из самых стильных и тонких писателей, которые ювелирно, филигранно владеют литературным и художественным русским языком. От него я бы провел прямую линию от Лескова, от Куприна – продолжатели, минуя Толстого, задевая Чехова» [87, с. 79]. Общее в поэтике – манера письма. Они пишут о том, что пережито, прочувствовано и подвергнуто осмыслению.

С. Довлатов не просто «вспоминает» ту или иную житейскую историю, «мелочи жизни», он включает в орбиту своего рассказа и читателя, делает его собеседником. Авторская интонация слегка иронична и хорошо узнаваема. Драматичные истории из личной жизни излагаются с потаенной грустью, смешанной с иронией, сарказмом. Завершается повествование философскими размышлениями. Так же у Е. Турсунова большинство «мелочей жизни» заканчиваются серьезными раздумьями о бытии, смысле существования.

На интермедиальность «Мелочей жизни» указывает подзаголовок «Приквел», неслучайно выбранный автором для обозначения первой части. Этот термин из сферы киноискусства (приквел от англ. prequel, pre – «до» и sequel – «продолжение»), поэтому можно воспринимать его как кинематографический элемент в литературном тексте. В нашей интерпретации приквел – произведение, в котором описанные события являются предысторией событий в существующем сюжете.

В кино приквел есть фильм-предыстория: образцом приквела считают «The Silence of the Lambs» («Молчание ягнят») – психологический фильм ужасов режиссёра Джонатана Демми, снятый по мотивам одноимённого романа Томаса Харриса о серийном убийце Ганнибале Лектере, попавшем в тюрьму. В фильме «Красный дракон» рассказывается о том, как доктор – маньяк попал в руки полиции. Фильм «Ганнибал: Восхождение» («Hannibal: Rising»), снятый по роману Т. Харриса о молодых годах каннибала-интеллектуала Ганнибала Лектера, является приквелом к «Молчанию ягнят».

Классическим примером приквела в литературе можно считать «Сильмариллион» Джона Рональда Руэла Толкиена – книгу о мифологической истории Средиземноморья, состоящую из 12-ти томов.

Функции названия в «Мелочах жизни» заключаются в следующем: автор как режиссер, человек из другого вида искусства, «напоминает» о своей профессии, что является явным признаком интермедиальности всего творчества. С другой стороны, можно трактовать появление термина в книге и в более широком контексте. «Мелочи жизни» – приквел ко всему созданному и написанному Е. Турсуновым. Страницы истории его собственной жизни поясняют, откуда истоки тем, сюжетов произведений, каковы родники его литературного мастерства и художественного мышления.

Обращение к приквелу позволяет писателю выйти за пределы привычной структуры повествования, отказаться от линейной композиции, применять монтажный принцип развертывания событий, в основе которого воспоминания

повествователя, решившегося на «осмысление жизни», долгий и откровенный рассказ о том, «что видел, кого слушал, с кем дружил и кого любил». Повествователь четко определяет в воспоминаниях «отправные точки своего пути» и превращает книгу в художественный фильм – эссе, где прошлое прокручивается как небольшие сцены перед главным действием. За приквелом неизбежно появятся сиквелы, продолжение воспоминаний о том или ином значимом с точки зрения самого автора моменте жизни в контексте современных событий.

Столь же значимо тройное Предисловие. Отталкиваясь от признаков приквела, Е. Турсунов создает в первой главе литературный текст, в котором Предисловия (голоса Д. Сатпаева, В. Борейко и Е. Турсунова) выполняют функции камер, изображающих события с разных ракурсов. В таком контексте жанровое обозначение указанной части книги как приквел позволяет воспринимать ее как мини – фильм. Можно обратить внимание также на то, что выделенные первые две буквы анализируемого слова создают визуальный образ-слово «пиар», еще одно напоминание о первичности кино для Турсунова – писателя, но употребленное в данном случае с некоторой самоиронией: это не пиар-автофикшн, а откровенный диалог о жизни с немногими читателями, понимающими и принимающими его точку зрения.

При интерпретации визуально выделенного слова ПРИКВЕЛ можно «увидеть» еще одно намерение Е.Турсунова – режиссера и писателя: «мелочи жизни» важны для повествователя, так как являются своего рода предысторией будущих сценариев и фильмов. Из наблюдений за «мелочами» в микросюжетных сценках рождается макросюжет. Интермедиальность, таким образом, пронизывает всю структуру книги, во многом автобиографичной, что не отрицает автор, но подчеркивает наличие в ней иронии. В одном из устных высказываний он отметил «ироничный взгляд на этот мир и на своё мимолётное присутствие в нём».

Е. Турсунов, привлекая приемы PR-пародии, лишает свои сюжеты хроникальности (одного из обязательных атрибутов автобиографического жанра), строгого документализма и придает им форму свободного эссеистического повествования с элементами публицистичности, визуалируя происходящие с ним случаи из жизни. В каждой мини-истории (о кошкаре, марше протестантов, о пчеловоде Муссолини, капитане Тенкеше и других) небольшая деталь становится предтечей философской притчи. Доверительная интонация рассказчика о происходящем и пережитом включает в сюжет слушателей (а через них и читателей), которые становятся «свидетелями» «мелочей жизни».

Интермедиальность как ведущий жанровый признак изучаемой книги проявляется и в архитектонике. В «Приквеле» Е. Турсунов говорит о намерении «окунуть» читателей в свою прошлую жизнь.

В главе «Майский жук», состоящей из мини-фрагментов о детских годах («Кошкар», «Капитан Тенкеш», «Муссолини – пчеловод», «Самоубивец», «О любви», «Рам и Шеам», «Шизгара», «Смогу ли я?», «Слово Аксакала»), ведущей темой выступает тема памяти. Семья, соседи, школа 60 – 70-х годов XX века являются носителями культурной памяти.

Символично, что рассказы Е. Турсунова увидели свет на страницах «Нового журнала» («The New Review»), у истоков издания которого в 1942 году в Нью-Йорке были М. Алданов и Л. Цетлин. Редакция журнала выразила благодарность Б. Кенжееву за помощь в подготовке раздела «Современная литература Казахстана», в котором опубликованы рассказы Б. Канапьянова, Е. Турсунова, Л. Калаус, Д. Тасбулатовой, К. Емельянова.

Герой рассказа «Кошкар» о дружбе мальчика и барана «выходил его маленьким ягненком, а он позже ходил и за водой на колонку, сопровождал и в магазин, и на футбол. Не пускал чужих во двор, выполнял команды. Ждал, пока мальчик делал домашние задания и засыпал у его ног», – пишет С.В. Ананьева [88, с. 59].

Кинематографичен взгляд автора на персонажей рассказа, живой игрушкой стал кошкар для мальчика. «Теплый. Кучерявый. И шерсть на нем была белая, как только что выпавший снег. И мягкая. Глаза черные, цыганские. Вместо носа – пуговица. Живая игрушки» [89].

Повествование неторопливо, автор внимателен к деталям. Продолжалась учеба в школе. «Мужал, матерел кошкар. “Ходил вразвалку. Вышагивал, как боцман на палубе. Стал ленив и задумчив”. Но по-прежнему любил валяться в тени яблонь и слив в саду» [88, с. 59].

Но идиллическим отношениям вскоре пришел конец. «Вернулся из армии брат. Исчез кошкар, сказали, что отдали в стадо» [88, с. 59].

Меняется тональность повествования. Автор-нарратор открыто выражает свое мнение: «А через пару дней я наткнулся на шкуру. Она висела в сарае. Я подошел ближе и потрогал ее. Эти завитки я бы узнал наощупь и с закрытыми глазами. Так я впервые в жизни столкнулся со смертью... А я вам вот что скажу: бараны, они, знаете ли, бывают разные. Впрочем, как и люди» [89, с. 185].

Сюжет рассказа «Кошкар» построен по привычной матрице современного постмодернистского рассказа: кадр (фрагмент из жизни героя) – поликодовость – прием мгновенного восприятия. Автор-повествователь является одновременно рассказчиком и персонажем, элегически вспоминает прошедшее: «Я – о Кошкаре. О моем славном старом дружбане детства, которого я уж точно не забуду никогда» [90, с. 17].

Сюжет о бесхитростной и чистой дружбе шестилетнего мальчика с кошкаром обрамлен размышлениями автора о баранах, о стереотипах, связанных с этим животным, зачастую имеющих оскорбительный смысл: «Вот считается, “баран” – оскорбительное слово. Обзывательство. Говорят: тупой, как баран; упертый, как баран; вылупился, как баран...».

Отрицательный оттенок заключен в пословицах: «Қойдай жуас», «Семіздікті қой ғана көтереді». Но для автора баран – идеальное животное, поэтому выступает в его защиту: «…есть у меня в заначке одна история, которая будет особенно близка тем, у кого в прошлом было аульное детство. Считайте, что история эта – голос в защиту тех самых безмолвных, бесхарактерных и излишне покладистых» [90, с. 16].

Рассуждения повествователя о животном, несмотря на разговорную интонацию, сближающую текст с устным сказом (примета интермедиальности поэтики рассказа), начинают и завершают историю о кошкаре. Рассказ имеет своеобразную рамочную конструкцию: во вступлении повествователь философски рассуждает о повадках и исторической роли баранов в кочевой жизни казахов, составляет классификацию животных по возрасту: қозы, тоқты, ісек қой, құнан қой, дөнен қой, азбан, қошқар.

Рассказ – воспоминание о маленьком ягненке, друге мальчика, наполнен визуальными кодами в обычном для казахского аула сюжете: детеныша овцы, отказавшейся его кормить, забирают дом. Это было обычным явлением в казахских семьях. Между мальчиком и ягненком возникает эмоциональная привязанность (животное получает личное имя, свободно гуляет по дому, поддается дрессировке). Кошкар – защитник мальчика, охранник двора. Он попадает в комичные ситуации (кадр-эпизод с чабаном), мальчик читает ему поэму М.Ю. Лермонтова «Мцыри».

Развязка сюжета типична для аульной жизни, но драматична для мальчика: «Помнится, долго еще сидел в сарае. Под сохнущей шкурой. И никто в окружающем меня мире не слышал и не видел моих слез. А кто бы меня понял? Кто бы услышал? Кто бы пожалел? Подумаешь – баран. Обыкновенный баран. На то он и баран» [90, с. 23].

Семиотика драмы скрыта в подтексте последнего абзаца, где отражено состояние мальчика, впервые столкнувшегося со смертью друга. Сдержанные эмоции героя рассказа выражены визуально: он узнал завитки и понял, что случилось. Но ведет себя достойно, как положено мальчику в его возрасте, не показывая горя и слез.

Е. Турсунов в бытовых деталях и художественных образах делает акцент на визуальные коды, через которые передаёт атмосферу, характеры и эмоции, чтобы читатель не просто прочитал, но и «увидел» историю:

А) Образ барана в традиционном стереотипном восприятии и его антипод – живой Кошкар, обладатель собственного личного имени. Функция данного визуального кода очевидна: повествователь до основания разрушает сложившийся имидж барана, показав конкретного Кошкара, умного и харизматичного.

Б) Визуальными кодами являются образы дома, двора, сада. Благодаря деталям можно восстановить интерьер аула, род занятий, отношения между соседями, отношение казахов к домашним животным.

В) Визуальные коды, заключенные в действиях героев и в тех или иных комичных сценах с участием Кошкара: «Стал ленив, задумчив… <…> … Так он окончательно превратился в “агашку” с тяжелой поступью, с рогами в три винта и со взглядом исподлобья. Играть с ним уже никто не пытался. Шутить – тем более. Себе дороже» [90, с. 22].

Г) Визуальный код утраты создается при помощи следующих деталей: мальчика перед тоем *почему-то* отправили к родне, вернулся в пустой двор без Кошкара, в сарае увидел шкуру – картина реального разрыва между живым существом и холодным предметом.

Д) Цветовая палитра в рассказе также является визуальным кодом: белая шерсть ягненка – символ чистоты и невинности, серая шкура в пустом сарае – конец жизни.

Кошкар стал символом мужской зрелости, но не изменил отношения к своему другу, они засыпали рядом на одной корпешке. Эти визуальные детали подчеркивают глубину их дружбы.

Как видим, короткие фрагменты текста одного абзаца создают кадр, который путем кинематографического приема монтажа «работает» на целостный нелинейный сюжет. Обозначенные выше визуальные образы усиливают экспрессивность повествования. Финальные действия и размышления героя в кульминационный для него момент задают философский тон и вписывают случившееся в круг традиционных эстетических ценностей казахского народа.

Осуществленный нами анализ функций визуальных кодов в рассказе Е. Турсунова «Кошкар» позволяет сделать вывод о том, что повторяющиеся визуальные детали: саманный дом 60-х годов XX века, утварь в доме и во дворе (печь из глины, недавно постеленный во дворе свежий асфальт), будни аульчан; звуковые детали; цветопись тех или иных оттенков и нюансов природы (степь, пыльный ветер, тени, сумерки, полумрак в сарае) в разное время суток и года выполняют символические функции. Они подчеркивают верность родовым традициям, хранят память о прошлом, вечном, создают и передают читателю ощущение вечного в жизни. Эмоциональная интонация рассказчика, вспоминающего историю детства, содержит ностальгические мотивы по прежним временам.

Кадр наполнен визуальными и эмоциональными деталями: «…Зашел и к нам. А мы с пацанами сидели на крыше соседского сарая. Ели урюк.

И вот смотрим, заходит к нам во двор Ильяс-ага. Степенный такой, невозмутимый аксакал. Фронтовик. В пыльных сапогах, с плеткой в руке. В выцветшей на солнце шляпе. Он еще слегка прихрамывал после ранения» [90, с. 20–21].

Обращают на себя внимание детали: крыша соседнего сарая, урюк, который едят дети, пыльные сапоги, выцветшая шляпа, плетка как непременный атрибут не только чабана, но и всех мужчин старшего поколения. На первом

плане кадра – фигура аксакала. Уточнение *фронтовик* наполнено глубоким смыслом, неслучайно в словесном выражении оно состоит из одного емкого слова: *фронтовик.* Еще одна деталь привлекает внимание – хромота. Указанные визуальные коды символичны и метафоричны. Они характеризуют время, прошедшие события, состояние людей после Великой Отечественной войны. Детали даются крупным планом, что нашло отражено в вербальном тексте (короткие неполные предложения, выразительные назывные предложения, мини-абзацы).

Драма разыгрывается на глазах соседей, мальчишек на крыше сарая. Кошкар защищает свое пространство сознательно. Он не бессловесное животное в подчинении чабана, обладает внутренней волей. Его действия осознаны, направлены против насилия.

Чабан «…взял да и оттолкнул Кошкара. Да еще и стеганул плеткой: отстань, мол, опупел, что ли? Животное!

Это было ошибкой. Непростительной ошибкой. Особенно плетка. Не надо было плеткой. Но чего уж теперь... <…>

Кошкар, вконец охреневший от такого хамства, отошел на максимально допустимое количество шагов назад, прицелился и на полном ходу, со всей своей бараньей дури долбанул старого фронтовика аккурат чуть пониже спины. …<…>....

Как он летел, бедолага! Этот Ильяс-ага. Сколько свежевыстеленного асфальта пропахал носом! Мы потом считали – одиннадцать шагов!

Сказать, что он не ожидал такой подляны, – значит ничего не сказать. Он не мог даже мысли такой допустить!

Как так?! Баран?! Чабана?! Фронтовика?! Орденоносца?! И это после форсирования Одера?! После штурма славного города Гданьска?! …<…>…

Видимо, в самом дальнем углу его чабанского мозга последняя трезвая мысль отказывалась верить, что казахский баран может поднять руку, то есть рога, на казахского же чабана. Так мог поступить только невоспитанный баран. Глупый баран. Баран чужих кровей. Баран, который не чтит устоев. Не уважает традиций...» [90, с. 22]. Перенос на барана качеств человека, черт его характера (не чтит устоев, не уважает традиций) усиливает комизм происходящего.

Анализируемый словесный текст визуально пластичен. Каждый кадр передает атмосферу комично-драматичной ситуации. Воображаемая камера фиксирует степь, погруженную в полуденную дрему; ветер, перегоняющий пыль и сухую траву; степенную фигуру чабана, уверенного в своем движении к дому Каримжана. Кошкар врывается в следующий кадр. Е. Турсунов переходит к другим кинематографическим приемам: акцентирует внимание на лицах и мелочах: «шляпа полетела в одну сторону, плетка – в другую. Сам Ильяс-ага – ласточкой по асфальту.

И что любопытно – с перепугу он перешел вдруг на русский!

– Дуракпысың?! – заорал он дурным голосом. – Ей, дуракпысың?!» [90, с. 2].

Современный писатель, опираясь на свой режиссерский опыт, в данном эпизоде, таким образом, создает мини-фильм, в котором нет подробных описаний, рассуждений. Действия героев переданы в динамике. И завершает его вмешательством рассказчика, друга Кошкара: «Неизвестно, чем бы все закончилось, не подай я команды с крыши соседского сарая:

– Кошкар, фу!

Кошкар замер как вкопанный, потом нехотя отошел в сторонку и лег. Довольный. Отомщенный. Величавый. Я им гордился» [90, с. 22].

С нашей точки зрения, именно этот момент можно воспринимать как кульминацию и развязку анализируемого мини-сюжета. Случившееся на глазах аульчан возвышает статус Кошкара. Ильяс-ага признает поражение (в подтексте – разрушение традиционных представлений о чабане как хозяине положения). Ягненок, услышав голос друга, ведет себя по-человечески, величаво, он доволен собой. А рассказчик, маленький друг Кошкара, своей командой «Фу!» разряжает обстановку, смягчает напряжение и придает сценке легкое, ироничное звучание.

Для творчества казахских прозаиков и поэтов характерно внимательное отношение к природе, окружающему миру, животным. Безусловно, Е. Турсунов в обрисовке кошкара, в передаче отношений мальчика и животного продолжает традиции М.О. Ауэзова («Серый Лютый»), С. Санбаева («Белая аруана») и других казахских писателей. «Серый Лютый» – «это не только повествование о жизни волка, но и пронзительная история о том, что всем нужны любовь и забота, доброта и милосердие» [91, с. 86].

«Дорогая редакция!» объединяет воспоминания автора о становлении его как личности, о поисках себя. «О ремесле и о призвании», «Выстрел в ночи», «Дорогая редакция!», «Кто следующий?», «Орган Движения», «Марш “протестантов”» – рассуждения о ремесле и призвании. Ремеслу можно научиться, а призвание – то, что «горит внутри» и побуждает человека творить. Выстрел в ночи – символ внезапного прозрения, побудивший героя – рассказчика переосмыслить происходящее.

Е. Турсунов рассказывает об опыте начинающего автора, иронизирует над юношеской наивностью и пылкостью. В следующих новеллах он продолжает рассказ о начале журналистской деятельности. Читатель получает представление о том, как просходило становление Турсунова – публициста.

Индивидуальный стиль обогащается «сгущением» художественной семантики. Интермедиальный код способствует разнообразию приемов изображения характера героя, речевых элементов.

Мы разделяем точку зрения Ю.И. Минералова по поводу того, что «одни и те же средства поэтики могут у разных стилистов приобретать не только различные функции, но также совершенно несходный внешний облик в результате процессов свертывания и развертывания, искривляющих

определенные участки стилевого пространства (ср. неологизм и “свернутую метафору” с обычной, составленной несколькими словами метафорой). ... <…> … Именно свертывание высказывания (в том числе целого произведения) до малых параметров (в том числе до пределов слова), различные промежуточные этапы этого свертывания постоянно встречаются в пространстве индивидуальных стилей и во многом обуславливают отличия стилей друг от друга. Различные “мнимые неправильности” речевого плана предстают как первоэтап такого свертывания в слово» [92, с. 354].

Стиль Е. Турсунова в сборнике «Мелочи жизни» включает разговорную лексику, просторечие, литературный язык.

Во второй части сборника «Мелочи жизни» на первый план выступают черты жанра autofiction: те или иные факты реальной биографии нарратора переплетены с художественным вымыслом, интерпретацией, внутренними монологами, самооанализом и ироничной оценкой поступков, публицистическими размышлениями.

Раздел «Мяч круглый, поле ровное», состоящий из новелл «Тост Банана» и «Игры разума», посвящен спортивной тематике. Ведущим мотивом является мотив мужской дружбы, когда все зависит от самого игрока, его ума, характера, смелости и чувства плеча.

В «Снимается кино» включены тринадцать историй-воспоминаний прозаика о пути в кинематограф. «Как я пришел в кино», «Снова в школу», «Черный квадрат» и «Белое солнце», «Фига Гамлета», «Случайные встречи», «Второй», «Нужен был гриф», «Нужен был кабан», «Нужен был архар», «Нужен был як», «Нужен был смокинг», «Худсовет по “Келін”», «Первый казахский порнограф». Каждая миниатюра – воспоминание о том, какими путями шел к своей мечте, какую профессиональную школу прошел во ВГИКе.

Профессионально написано о Малевиче и фильме «Белое солнце пустыни». «В кино нет мелочей», – убежден Е. Турсунов. В тексты новелл включены смешные и абсурдные случаи из практики (о грифе, кабане, архаре, яке и смокинге).

Определенный научный интерес представляют миниатюры, посвященные фильму «Келін». Лейтмотивом является поиск своего *я* в творчестве, поэтому автор – рассказчик обращается к иронии с преобладанием самоиронии, вводит в сюжет комические ситуации, в которых реалистично представлена атмосфера в закулисье кинопроцесса тех лет.

Особый интерес в жанровом плане представляют эссе «О школе», «Почем вы, мастера культуры?», «Аблай-хан из Буркина-Фасо», «Арыстаным. Жолбарысым...», «Катарина и Петруччо», «О слонах, орденах и чапанах», «Сюжет», «Днюха», «Менделеев – мой, а Ленин – Михалыча», «Случай в тайге», «Арабский узел». По структуре большинство из них являются портретным очерком, что отражено в заглавиях.

В жанре портрета, литературного портрета в литературной критике Казахстана работал Н. Ровенский. Литературовед-компаративист раскрывал духовный мир яркой, неординарной личности через творчество и факты биографии. Литературные портреты классиков русской и казахской литературы Н. Некрасова, А. Блока, С. Есенина, И. Жансугурова и его современников М. Каратаева, И. Шухова, А. Тажибаева, М. Симашко, А. Алимжанова и других стали заметным явлением литературного процесса страны.

Запоминается интермедиальная черта «Мелочей жизни» Е. Турсунова – P.S. в конце издания. Если исходить из полижанрового характера книги, то можно предположить, что автор намеренно обращается к избранному приему. Латинское выражение *post scriptum* означает «после написанного» и является уточненим, дополнением письма. С нашей точки зрения, функция литературного приема чрезвычайно важна, так как помогает понять замысел автора, который создает свои «мелочи жизни» как своеобразный микст, соединив в одной книге воспоминания, миниатюры, жанровые сценки, эссе, притчу, новеллы, поэтому постскриптум – доверительное, личное уточнение.

С другой стороны, P.S. – интермедиальный прием: фильм завершен, в последнем кадре появляется финальный титр, запоминающийся надолго, что может продуцировать новую интригу.

P.S. состоит из четырех миниатюр, которые, с одной стороны, завершают повествование о жизни и деятельности писателя, режиссера, сценариста, публициста, философа, с другой – актуализируют новые темы, приглашают читателя к дальнейшему диалогу о прочитанном.

Значимость миниатюры «Для тех» заключена в том, что автор говорит с читателем наедине. Две следующие миниатюры представляют в краткой форме своего рода нравственный кодекс порядочного человека. Е. Турсунов в миниатюрах «Семь правил чистоты» и «Вот и вся любовь» в афористичной форме высказывает свои мысли о чистоте и любви.

Последняя миниатюра «Коротыши» финализирует и завершает написанное ранее о жизни и смерти, о любви и времени. Она состоит из коротких эссе-размышлений автора, наблюдающего за жизнью. В этом тексте интермедиальный код основан на слове и музыке. Таким образом, объединяются художественное слово и музыкальное искусство.

Одним из ведущих мотивов является мотив тишины: «Что вам с того, что я скажу? Давайте однажды все помолчим. Хотя бы день. Устроим себе такой праздник – День тишины. Ну или хотя бы час. Час Тишины. И посидим. Послушаем. Самая красивая на свете музыка – тишина» [93]. Тишина заглушается словами, спорами. Новый способ услышать природу, задуматься над смыслом жизни, понять свои мысли и мысли *другого*, привести свои мысли в порядок – побыть в тишине.

По убеждению Е. Турсунова, День тишины, час тишины – это возврат к себе, шанс услышать музыку, в которой есть гармония, ритм, пространство. В

подтексте «Коротышей» – протест против инфошума, ненужных споров, сомнительных диалогов. Концепты *недосказанное, незавершенное* осмысливаются в тишине.

Удачно, на наш взгляд, обыгран прием парадокса: публицист, оратор, виртуозно владеющий устным словом, отказывается от слов и выбирает тишину, подводя итоги определенного отрезка жизненного пути.

Многослойная структура книги – доказательство интермедиальности художественного мышления ее автора. Он – один из немногих писателей в современной казахстанской литературе, кто создает вербальный текст при помощи визуальных и живописных приемов.

В свое время Н.В. Гоголь, прежде чем описать ту или иную сцену словами, представлял, по мнению Ю.М. Лотмана, «ее себе как воплощенную театральными и живописными средствами» [94, с. 628].

Проводя параллели «малой прозы» Е. Турсунова с рассказами В.М. Шукшина, обратим внимание и на такой аспект, как отражение изобразительными принципами и архитектоникой кинокартины «Печки-лавочки» концепции «национального единства России на основе сохранения ее уникальной, самобытной культуры» [95, с. 67].

Проблемы культуры, ее роль в обществе, этничность и национальная идентичность – постоянная константа публицистических выступлений, статей в СМИ, интервью Е. Турсунова. Современный деятель культуры говорит и пишет о тех, кто бережно сохраняет культуру, передает подрастающему поколению нравственные и моральные ценности. В их ряду Г.К. Бельгер. «абсолютный, стопроцентный аулбайский старикан. Вредный. Ершистый. Любит казы. Ест в основном руками. Языкастый. Как назло – много знает. Переспорить его трудно. За словом в карман не лезет. Говорит прямо, без обиняков, да еще и посмеивается каким-то своим нехорошим, раздражающим смехом» [96, с. 118]. Впервые статья Е. Турсунова опубликована в газете «Время» (10.11.2011) к юбилею Г.К. Бельгера. Затем увидела свет на страницах научного сборника «Великий немец Великой степи» к 80-летию писателя, переводчика, общественного деятеля Казахстана.

Герой публикации показан в кругу своей «бригады», прохаживающейся недалеко от памятника Ш. Валиханову. Взгляд автора кинематографичен: «своей неспешной походкой с неизменной тросточкой в руке» передвигается так, «словно гуляет по окрестностям какого-нибудь затрапезного аула» [96, с. 118].

Каждый из его окружения – герой отдельной телепередачи из серии «Личность во времени». Но негласным командиром «бригады» видится Е. Турсунову Г. Бельгер, выступающий за национальное единство, ратующий за судьбу казахского языка, создававший свои статьи, исследования, рецензии на немецком, казахском и русском языках.

«Неуемная немецкая энергия не позволяет ему сидеть сложа руки, все время что-то пишет. Причем делает это почти как Моцарт – не правит. Сразу –

набело. Ровным, аккуратным почерком» [96, с. 120]. Сравнение с Моцартом отсылает к музыкальному коду. Но далее появляется концепт *свой – чужой*. «Все равно он чужеземец. Иной. Чужой среди своих». И следует объективный вывод: «При этом мало кому удалось сделать для казахской литературы столько, сколько сделал Бельгер» [96, с. 120]. Так, интермедиальность обогащается имагологическим дискурсом.

Завершает эссе о Г. Бельгере его младший друг и последователь Е. Турсунов, обращаясь к нам, своим читателям: «Да и мысли эти больше, как вы понимаете, не о Бельгере, а о нас с вами. И о том времени, в котором мы с вами живем» [96, с. 124].

В конце XX века из-за доминирования «клипового сознания» произошло стремительное превращение словесного текста в визуальный и аудиовизуальный текст. О формировании «специфических черт современной казахстанской эстетики» пишут Л.В. Сафронова, А.Н. Абиден [97, с. 46]. Значителен, на наш взгляд, вклад в этот процесс Е. Турсунова.

О феномене «клипового сознания» интересны исследования антрополога, эколога, доктора философских наук Ф.И. Гиренка. В монографии «Клиповое сознание: клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое» [98] объяснены процессы восприятия информации под влиянием интернета, медиа и цифровых технологий. Введены в научный оборот термины «клиповое сознание», «клип»: человек отказывается от логического мышления и воспринимает информацию о мире фрагментарно. Поэтому в современном мире господствует клиповое сознание и клиповое мышление, в котором отсутствует представление о целостной картине мира, нет понимания глубокого причинно-следственного смысла, длительной концентрации внимания. Фрагментарность и мозаичность воспринимаемой информации Ф.И. Гиренок связывает с постмодернистской культурой.

Отталкиваясь от теории Ф.И. Гиренка о клиповом сознании и не отказываясь от ее позитивных моментов, считаем, что клиповое сознание, являющееся доминантным во всех видах современной культуры, оказало заметное влияние на интермедиальность поэтики словесных текстов, в частности, не только на архитектонику книги Е. Турсунова «Мелочи жизни», но и на сюжет, структуру, образы персонажей, в чем можно убедиться, обратившись к анализу и интерпретации поэтики рассказов.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что рассказам Е. Турсунова присуща кинематографическая плотность изображения. Подтверждение этому можно найти в рассказе «Муссолини – пчеловод» [99], где каждый эпизод представляет собой визуальную сценку. В жанровом плане рассказ вобрал в себя признаки философской притчи, сатиры и этнографической психологической новеллы, устного анекдота о хорошо известном в русской

литературе «маленьком человеке», но не в гоголевской трактовке, а в шукшинской традиции.

В герое рассказа казахского писателя много общего с «чудиками» В. Шукшина. Характер и поступки Муссолини – пчеловода ярко проявляются в сопоставлении с поведением Василия Князева, героя рассказа В. Шукшина «Чудик». Оба персонажа – из среды простого народа, «маленькие люди» советского (герой В. Шукшина) и постсоветского времени (персонаж Е. Турсунова). Нарраторы относятся к ним с уважением и теплотой, несмотря на насмешливо-ироничную, любовно-добрую интонацию. Князев доверчив и наивен, добродушен и страдает из-за своего неумения приспосабливаться к обстоятельствам: «Жена называла его Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось» [100]. Часто действует инстинктивно, не думает о последствиях, поэтому попадает в комичные ситуации.

Муссолини – человек из аула, увлеченный и деятельный, со своей философией, которая вызывает у окружающих улыбку и смех. Герой не понимает новых правил абсурдной жизни. Отсюда: восприятие главных действующих лиц рассказов как людей со «странностями». Они оба чисты и лишены зависти и корысти.

С нашей точки зрения, «Муссолини – пчеловод» – сложное в жанровом плане произведение, в нем явственно видны признаки аульного анекдота-байки. С другой стороны, это этнографическое эссе о быте казахского аула, живущего по патриархальным законам. Это и глубокая психологическая притча, в которой речь идет о судьбе человека, живущего в мире хаоса и абсурда по своим внутренним законам. Таким образом, автор создал типическое в индивидуальном. Этому способствуют символы и аллегории, раскрывающие функции интермедиальных кодов Е. Турсунова.

Смысловую нагрузку несут пчелы – объект любви Муссолини. Пчела – символ гармонии, которую он вносит в свой труд. Созидательная энергия пчелы вносит порядок в жизнь. Увлечение героя пчеловодством составляет основу его философии: в неупорядоченном, хаотичном мире он стремится к гармонии и порядку.

Повествователь начинает свой рассказ с описания внешности и поведения героя: «И ростом он был невелик, и повадки у него были непростые, и фамилия у него была подходящая – Мусалиев. Поэтому люди прозвали его прямо и бесхитростно – Муссолини» [99, с. 34]. Первый комический эффект достигается появлением имени итальянского диктатора в прозвище простого казаха. Так «работает» прием сочетания несочетаемого.

Педантизм Муссолини в сочетании с его увлечениями и привычками делают героя мишенью доброго смеха сородичей – аульчан. Круг его интересов: чтение журналов «Вокруг света», «Здоровье», «Крестьянка», «Работница» и

«почему-то “Юный натуралист” ... А еще он про охоту любил и рыбалку. Про путешествия. Газеты читал. Все. Даже “Каз. правду”» [99, с. 34].

Муссолини одержим разведением пчел, но делает все по-своему, поэтому и возникает диссонанс с жизнью. Это несоответствие его задумок и дел с реальностью и ироничным восприятием его окружающими приводит к конфликту с остальным миром, который считает его «чудиком». Причем он и постсоветская среда, откуда он родом, не антагонистичны. Герой существует в привычном мире. Повествователь подчеркивает его активность в быту, энтузиазм в поисках применения своих знаний и желаний. Прием простого перечисления его качеств и привычек позволяет раскрыть драму героя, пытающегося найти применение своим силам, дарованным ему природой и выработанным в процессе столкновения с жизнью: «Человек он был беспокойный. Суетный. Увлекающийся. Но аккуратист. Ходил в хромовых сапогах. Офицерских. Чистил их и натирал сам. До блеска» [99, с. 34].

Е. Турсунов применяет приемы, заимствованные из других искусств: лаконично, через выразительные детали описывает внешность и поведение героя на театральной сцене: «хромовые офицерские сапоги, начищенные до блеска, строгий взгляд, очки с толстыми линзами» [99, с. 34]. Налицо визуальный код: каждая деталь есть элемент пластического живописного портрета. Каждая деталь, создающая портрет героя, интерьер, характеризующая поступки героя, имеет цвет, представляет собой «мазок» художника, рисующего картину. Так создается психологический характер Муссолини.

Каждый мини-сюжет о его поступках и действиях («садился на свой стульчик в тенечке, обкладывался газетами и надевал очки с толстыми линзами. От чего глаза его делались по-семитски выпуклыми, и он становился похож на Дали. Правда, без усов») [99, с. 34] представляет собой явление, заимствованное из театральных постановок.

Монтаж как интермедиальная черта поэтики исследуемого рассказа присутствует при описании Муссолини. Сначала крупный план изображения героя, далее чередование статичных и динамичных кадров, что создает кинематографический эффект.

«Пока читал – вслух комментировал:

– Ты смотри, чё делается, а! Качал головой.

– Расстрелять надо, – обращался он к кому-то. – И так уже десять лет лишних живет, сволыш.

Его побаивались. Ну, во всяком случае, остерегались» [99, с. 34].

Семиотическая напряженность пространства снимается советами бывалого Муссолини:

«Вот чего сидите? – набрасывался он на старичков, что грели свои кости на солнце. – Набились насваями и сидите. Заплевал все вокруг.

– А чего делать?

– Шевелить надо мозгом! – яростно тыкал себе в лоб Муссолини указательным пальцем» [99, с. 35].

Интермедиальный прием включает короткие, лаконичные фразы, неполные предложения, повторы. Инверсия в построении предложений создает ритмичную интонацию, имитирующую маршевую музыку, что позволяет увидеть отсылку к личности итальянского диктатора. Это придает образу Муссолини сатирический эффект: «маленький человек» олицетворяет образ маленького «диктатора». В ситуации аульной жизни советского времени «интеллектуал» со своими мечтами и поступками живет по собственным законам, считая их правильными и постоянно вступая в конфликт со средой, воспитавшей его и воспринимающей поведение как чудачество.

Особо значим сюжет о том, как Муссолини стал заниматься разведением пчел. С точки зрения повествователя, пчеловодство – не только и не просто хобби героя. В сюжете ведущим мотивом становится мотив власти над людьми, мотив установления гармонии в эпоху хаотичной жизни. Автор с помощью интермедиального принципа монтажа выстраивает хронику действий: «Спустя пару дней его видели в райцентре. На птичьем рынке. Он был деловит и сосредоточен. Из кармана его торчал "Справочник начинающего пчеловода"» [99, с. 41]. Далее: привез «небольшой игрушечный домик», «бегает по своему заросшему саду. В страшной маске и с дымовушкой в руках», спасаясь от роя. С «разгону прыгал в малинник», «как заправский каскадер, лихо сиганул с четырехметровой высоты вниз. Приземлился на спину соседу, и они вдвоем покатились по земле», «побежал в огород, геройски унося пчелиное облако за собой» [99, с. 41].

Как в кино, кадр за кадром показан процесс занятий Муссолини. Возникшая идея разведения пчел находит реализацию в его конкретных действиях. Он заботится о небольшом беспокойном хозяйстве. Читателю интересны казусы и комичные ситуации, в которых оказывается персонаж, и комментарии соседей, знакомых, наблюдающих за происходящим.

Прослеживается скрытая метафора: улей пчел – маленькое государство, «аул», в котором Муссолини хочет установить контроль и властвовать. В кадрах-сюжетах Е. Турсунов с помощью приемов театрализации создает мини-спектакль, а герой играет роль «режиссера». Эпизод, когда пчелы набрасываются на хозяина, выполняет кульминационную роль: «Приблизившись к рою вплотную, он остановился как матадор перед быком и изготовился. Все снова затаили дыхание. Муссолини подождал чуток и, размахнувшись, жахнул ведро воды в самую гущу.

Затем произошло вот что.

Рой черной тучей взметнулся под самую крышу и завис. Погудел там секунду другую, выискивая, надо полагать, врага, и со страшным воем бросился на странный силуэт с ведром.

Муссолини заорал так, что толпа, стоявшая внизу, разом кинулась врассыпную» [99, с. 51].

Бунт пчел показан через звуковой код (жужжание, погудел, издал страшный вой), что способствует воссозданию реальной аудио- и видеокартины: «Муссолини заорал», «…все смешались в кучу и попадали друг на друга. Все: бабы, мужики, дети... Крик, ор, мат.…».

Власть «маленького диктатора» столкнулась с неповиновением подданных. Самоутверждение Муссолини завершилось провалом. Комичность ситуации позволяет сделать вывод о том, что герой, пытающийся выделиться среди сородичей и потешить свое тщеславие, не находит сочувствия. Его правила жизни непонятны окружающим. Его увлечения и занятия воспринимаются как чудачества. Все это можно трактовать как драму «маленького человека» в реальной действительности. Муссолини каждый раз терпит поражение, но, «…когда Муссолини умер, хоронили всем селом.

Директор совхоза толкнул трогательную речь. Директор школы заплакал. И соседи заплакали. И даже Оратай заплакал. Он оставался последним из той компании насвайщиков» [99, с. 52].

В финале рассказа Е. Турсунов делает переход от занимательной бытовой истории простого человека из казахского аула к философским раздумьям о праве каждой личности жить свободно. Таким образом, в произведении представлены элементы философской притчи, в которой на первый план выходит вопрос о том, как жить человеку в этом мире, как сохранить свое *я*: «А вот улей никому не понадобился. Он так и остался стоять в самом дальнем углу сада. Возле старой вишни. Со временем пчелиный домик осел и скосился набок. Трава обступила его со всех сторон, и он стал походить на хижину, которую оставили гномы.

Смешной такой игрушечный домик. Старый. Потрескавшийся. Пустой...» [99, с. 53].

В контексте интермедиальности было бы интересно сравнить анализируемый рассказ Е. Турсунова с поэтическими произведениями Б. Кенжеева. Мотивы вечности и возвращения в детство, концепты *путешествие* и *странствование* (о которых лишь мечтает герой Е. Турсунова, читая журналы) подчеркивают, что «реальное время и место не столь важны» [8, с. 678].

«Вновь, на родное пепелище…» возвращается старик усталый, герой одноименного стихотворения Б. Кенжеева. «Черный, алый, безнадежный…» – именно в такой последовательности «выстроена цветовая гамма восприятия родных мест» [8, с. 677]. Старый, смешной игрушечный домик в рассказе Е. Турсунова коррелирует с грузовичком на лохматой бечевке, облезлым, без колес, провезенным поэтом по ухабам отечества.

В интермедиальном аспекте интересен и концепт *дом:* игрушечный, старый, потрескавшийся, пустой (в рассказе Е. Турсунова) и дом, к которому тянется душа («Душа моя тянется к дому…» Б. Кенжеева).

Умело применяя интермедиальные коды, Е. Турсунов в последних сценах, показывающих жизнь и забвение улья, «подсказывает», что отсутствие в них Муссолини неслучайно: власть «диктаторов» недолговечна, после них остается разрушенная система. Улей в такой трактовке обозначает исчезновение маленькой «утопии» о гармонии жизни. Муссолини как символ власти – временное явление, после которого остаются улей, сад, тишина. Это метафора исторической памяти. Оставшийся след можно воспринимать как аллегорию тщетности деятельности персонажа, поэтому эпитет *пустой* (улей) и воссоздаваемый образ – символичны.

Е. Турсунов при помощи интермедиальных приемов создает «немой финал», как в документальном кино, подчеркивая значимость последнего кадра (как в кино) и позволив читателю самому и самостоятельно ответить на вопрос о ценности человеческой жизни.

В финале «обнулились» поступки человека. На первый план выступил улей в *дальнем* углу сада (подчёркивается его ненужность). Появление детали (*хижина,* покинутая гномами) придает ситуации сказочную атмосферу, в которой живописную картину запустения воссоздают визуальные детали*:* домик *осел, скосился набок,* трава *обступила*. Упоминание о «хижине гномов» раскрывает мифологический подтекст и придает картине элегичность.

Сцена со старым домиком для пчел построена при помощи кинематографических приемов. Воочию представляется, как «камера» режиссера и писателя постепенно настраивается на изображение оставшегося заброшенным улья. Далее следует смена ракурса: автор показывает сад, затем дальний угол сада, старую вишню, осевший и покосившийся пчелиный домик среди густой травы, трещины и пустоту. Пчелиный домик трансформируется в театральный реквизит, забытый на сцене (*смешной такой игрушечный* домик).

Писатель прибегает к любимому художественному приему: при помощи перечисленных интермедиальных кодов, выявленных нами в процессе проведенного исследования, показывает, что власть героя лишь декорация. «Малая проза» и публицистика Е. Турсунова проанализированы как поликодовое явление. Интермедиальность рассмотрена в качестве инструмента считывания смыслов, кода прочтения художественного текста.

2.2 Интермедиальная поэтика киноповести – притчи Ермека Турсунова «Келин»

Е. Турсунов принадлежит к писателям нового поколения, для которых жанровые модификации прозы актуальны и важны. Создается синтетичная проза, соединяющая смысловые начала не только других литературных жанров, но и разных видов искусства. Писатель признается, что потребность в синтезе и, следовательно, в эксперименте обусловлена дискомфортом в рамках привычных жанровых форм. Он сознательно нарушает границы жанра рассказа, повести и

романа. Интересна и поучительна творческая история литературного текста больших и малых жанровых форм.

Своеобразие художественного мышления Е. Турсунова определяется нами как медиагибридное. С нашей точки зрения, писатель создает литературный текст, опираясь на приемы киноискусства и театра, музыки и цифровых медиа, социальных сетей и необычных графических форм, то есть строит текст на пересечении разных выразительно-образных приемов, смешивает и вновь пересоздает жанры, превращая их в трансмедийный текст. И, хотя он полемически заявляет о первенстве Слова: «Вначале было Слово» [101, с. 9], считаем, что главенствующим видом его творческой деятельности является кино. Более того, думаем, что казахстанскому сценаристу близки идеи А. Тарковского об особом образном строе киноленты, о наличии собственного взгляда на происходящее.

Кинематограф становится искусством, когда режиссер и сценарист выступают в роли философа, вынося на суд зрителя свою систему мыслей о реальном мире и о прошлом.

В кинематографии Казахстана творчество Е. Турсунова занимает особое место. Фильмы его философичны, проникнуты раздумьями о природе человека и судьбе народа, о прошлом и настоящем. Режиссёр и писатель соединяет в своих произведениях архаическое и современное, национальное и универсальное. В поисках национальной идеи обращается к изначальным корням казахской цивилизации. В фильмах и в прозе его герои – носители архетипов, лежащих в основе казахского менталитета. Е. Турсунов экзистенциален, исследует не только внешние события, но и внутреннюю логику поступков, не только социум, но и сознание.

В этом можно убедиться, обратившись к фильму «Келін», претенденту на премию «Оскар – 2009» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке». Г. Джубаева, исполнившая роль келін, получила премию Фонда Первого Президента Республики Казахстан. Е. Турсунов – Национальную кинематографическую премию «Құлагер-2009» в номинациях «Лучший игровой фильм года» и «Лучшая режиссерская работа года».

Но отзывы о картине противоречивы. Н. Онербай увидел в героине «низменные выражения человеческой натуры». Но Е. Турсунов убежден, что в фильме рассказана «общечеловеческая история» [102].

Доктор искусствоведения, этномузыковед А. Мухамбетова ставит в заслугу Е. Турсунову, что он один из немногих современных кинорежиссеров, кто создал «зримый, многогранный, мифологически точный, личностно прочувствованный человеком XXI века, психологически насыщенный и высоко поэтичный образ тенгрианской Вселенной» [103].

По мнению продюсера фильма А.А. Кубата, «Картина “Келін” о страсти, любви, необузданных чувствах». Кинорежиссера критиковали за оскорбительные сцены секса. Член экспертного совета «Казахфильма»

Г. Сарсенова в интервью радио Азаттык обвинила режиссера в плагиате («Есть плагиат японского фильма “Легенда о Нараяме”»), но в то же время отметила, что в картине есть «шикарные моменты, великолепные видеоряды, чудесные пейзажи» [104].

Творческая история фильма, киноповести – притчи воссоздана в книге Е. Турсунова «Келин», состоящей из Предисловия «В поисках восьмой ноты», текста повести «Келин – притча», киносценария «Келин (этно – фэнтези)» [105]. В книгу включены фотоматериалы со съемочной площадки, титры с фамилиями членов киногруппы.

Е. Турсунов в ходе создания словесного текста киноповести приходит к убеждению: «Кино начинается с литературы. И это справедливо. Потому что “Вначале было Слово…”. А после Слова, я уверен, возникла Нота. Звук. Интонация» [105, с. 9]. Слово – нота – звук – интонация. Так, развиваясь и совершенствуясь, возникает интермедиальная поэтика творений Е. Турсунова.

В Предисловии раскрыты трудный путь к фильму, преграды на пути его создания. Замысел фильма возник после воспоминаний киргизского режиссера А.А. Кубата о том, как с заснеженных гор на яках спускали умершего человека, чтобы похоронить на родовом кладбище. Трудности со съемочным процессом заставили режиссера взять перерыв и приступить к написанию повести. Кинорежиссер, устав от неудачных попыток смонтировать отснятые кадры в цельное полотно, решил заняться другим видом творчества, создать словесный текст по мотивам отснятого материала. В ходе работы над повестью он составил ясное представление о композиции своего первого замысла – кинокартины и вновь вернулся к окончательному монтажу фильма «Келин».

В казахстанской литературе ярким примером создания фильма на основе литературного текста является картина о Махамбете Утемисове, снятая по книге О. Сулейменова «Красная полынь» к 200-летию поэта-повстанца. Интермедиальный характер произведения О. Сулейменова отражен в издании 2016 года, о котором издатель и востоковед С. Абдулло пишет: «Это первый оригинальный сценарий фильма» [106], оформленный как отдельное книжное издание.

Жанр киноповести в Казахстане относительно нов. Возникающая на стыке литературы и кинематографа киноповесть в силу определенных причин и благодаря интенсивному развитию цифровых технологий получает новые возможности для развития. Текст киноповести ориентирован на визуальность, что находит отражение в ее композиции. Многие отмечают ее востребованность, так как разрабатывается она на границе рассказа и киносценария, что можно наблюдать в творчестве режиссера и писателя Е. Турсунова. Киноповесть – жанр «пограничный», создаваемый с определенной целью с активным применением киноприемов: фрагментарность, лаконичность, минимум повествовательной речи, преобладание ремарок и диалога.

Исследователь истории советского кино, ставшего «мощным инструментом пропаганды и эстетического воспитания», кандидат исторических наук Г. Муканова видит влияние творчества кинодраматурга и кинорежиссера А. Довженко на кинопроцесс Казахстана: в XX веке «жизнь, зафиксированная на пленке и выведенная на экране, вызывала неподдельный интерес» [107]. Она вспоминает, что Г. Мусрепов в 1940 году подчеркивал: «Мы, казахские писатели, хотим активно участвовать в создании картин полноценных, проблемных не только в масштабе союзного, но и мирового экрана» [107, с. 28], что свидетельствует об интересе казахской культуры уже в те годы к интермедиальности в контексте мирового киноискусства.

Г. Муканова, говоря о путях развития советского кино, подчеркивает, что сценарии и режиссура фильмов А. Довженко «сродни полотнам М. Шолохова (“Тихий Дон”) о судьбах донского казачества. Фильм “Земля” вошел в десятку лучших фильмов мира – всех времен и народов, а это дорогого стоит. Мировая известность спасла Довженко от ГУЛАГа. Сталин потребовал от опального украинского режиссера снять более удобную для пропаганды ленту о герое гражданской войны Щорсе. Фильм вышел в прокат в 1939 году. Картина о красном командире по сюжетной линии перекликается с первенцем казахского звукового кино – лентой “Амангельды Иманов” (1938)» [107, с. 36]. Визуально-монтажная проза А. Довженко обогатила литературный процесс, киноиндустрию и драматургию Казахстана.

В рамках нашего исследования представляет научный интерес киноповесть Нурлана Ками «Хан Модэ» [108] в переводе на русский язык Р. Токбергенова об основателе империи Хунну и её правителе (шаньюй) с 209 по 174 гг. до н.э., который объединил кочевые племена гуннов, создал сильнейшее государство на территории Евразии.

Интересное явление в культуре и литературе Казахстана книги прозаика, киносценариста, кандидата философских наук З. Наурзбаевой и исследователя казахской музыки и мифологии, кинодраматурга и музыканта Т. Асемкулова, в первую очередь, его автобиографический роман «Талтұс», который переведен на русский и английский языки. Позже «Полдень» Т. Асемкулова с подробными культурологическими комментариями и киноповесть «Полдень. Соперница» З. Наурзбаевой как продолжение романа «Полдень» изданы под одной обложкой [109]. Сюжет строится вокруг судьбы домбры и кюйши.

Интермедиальность создается через обращение З. Наурзбаевой к музыке. Она предпринимает попытку определить своеобразие творческой манеры Т. Асемкулова: «Для Таласбека герои прошлого, история были ближе, чем наша нынешняя жизнь. Он мог во сне видеть, как гуннское, тюркское племя окружает и вырезает китайскую армию. Когда ему во сне приснился Таттимбет, он сказал: “Я плачу по двум причинам. Я никогда не смогу сыграть так, как играет Таттимбет. И, кроме меня, никто больше не сможет услышать, как играет

кюйши”. Таласбек всегда хотел принести, дать современному казаху почувствовать некоторые вещи, которых мы лишились» [110].

Увлекался он и научными футурологическими вещами. «Ему как-то предлагали снять фильм о Таттимбете, – вспоминает З. Наурызбаева, – на что он спросил: “А кто же будет играть? Никто сейчас даже близко не может приблизиться к уровню исполнения Таттимбета”» [110, с. 65].

Следуя традициям своих предшественников и О. Сулейменова, Е. Турсунов в 2020 году создает киноповесть «Құрақ көрпе», изложив содержание фильма с одноименным названием, вышедшего в прокат в ноябре 2007 года. Книга, по замыслу автора, «помогает взрослым слегка “впасть в детство”. А детям, может быть, не так болезненно ощутить процесс взросления» [111].

Издание включает киносценарий, уникальные снимки и фотографии съемочного процесса. Совмещая деятельность писателя и режиссера, Е. Турсунов экранные культурные коды переводит на язык повествования, переходя от фильма к киноповести [111]. Избранный поджанр фэнтези позволяет говорить о культуре и мифологии казахского народа на ранней ступени исторического развития.

В представлении Е. Турсунова это не классический западный фэнтези, а углубление в древние пласты традиционной тюркской культуры, в степную жизнь своих предков, в древние мифы и архаические обряды, основанные на тотемизме и тенгрианской магии, культе предков. Любая деталь становится символом, а быт людей наполняется сакральным содержанием.

Фэнтези – одно из популярных направлений как в кинематографе, так и в компьютерных играх вбирает в себя элементы других видов искусства. Многие исследователи отмечают близость фэнтези к фантастике. Авторы статей о фэнтези ссылаются на «Краткую литературную энциклопедию», где фэнтези считают особым видом литературной сказки, созданной А. Блэквудом, М. Пиком, Д. Лавкрафтом, Дж. Толкином [112].

В «Литературной энциклопедии» к жанру фэнтези относят сказочно-героическую эпопею «Властелин колец» Дж. Толкина, определяя фэнтези как эпопею [113, с. 730]. Фэнтези может совмещать и несколько литературных жанров.

Фантастика подразделяется на «fantasy (фэнтези), science fiction (научная фантастика), horror (хоррор)» [114, с. 35]. Мы разделяем точку зрения В.И. Головачевой о том, что «любой художественный текст предъявляет нам вымысел в качестве реальности» [114, с. 33]. Важна для изучения жанра фантастики проблематика «семантики возможных миров» и «вариативной интерпретации действительности» [115, p. 1015]. Изучение данных вопросов «тесно взаимосвязано с таким разделом поэтики художественного текста как интертекстология, тяготеющая к выявлению универсальных правил

интертекстового взаимодействия» [116, с. 55]. В русской литературе Казахстана в жанре фэнтэзи успешно работают Л. Лазарева, О. Шиленко и другие авторы.

«Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина российский исследователь С.Л. Кошелев считает фантастическим философским романом «с элементами волшебной сказки и героической эпопеи» [117, с. 58]. Р.И. Кабаков утверждает, что анализ сюжета и жанровой природы произведения позволяет рассматривать «Повелителя колец» как «современную героико-мифологическую эпопею, созданную в традициях северной мифологии» [118, с. 12].

В контексте выявленных тенденций Е. Турсунов как приверженец восточной философии показывает жизнь, которая пронизана убеждением, что прародителем рода является Көк Бөрі. Повествуется о поклонении живой природе и почитании культа предков, соблюдении ритуалов и обрядов как естественной защиты от представителей Зла, которые сосуществуют в пространстве. В его представлении, в этно – фэнтези мифы, тотемы, обряды и ритуалы составляют единое целое с естественным существованием героев и определяют их судьбы.

Киноповесть Е. Турсунова «Келин» имеет жанровое определение – притча. Абсолютное в мире «не подлежит постижению, но постигается с помощью притчи, поэтому актуализацию столь архаического жанра можно объяснить стремлением художников удержать равновесие в изменяющемся мире, их потребностью в стабильности» [43, с. 173].

В интервью и выступлениях автор подчеркивает доминанту нравственно-философских смыслов, заложенных в повести, трактуя притчу как жанр. В его интерпретации притча – произведение, в котором сконцентрирован универсальный опыт поведения человека. Отсутствует конкретная историческая обстановка, невозможно определить точное время, не названы географические координаты места обитания героев повести. Еще одна особенность: герои почти не говорят. Действия героев на фоне отсутствия их голосов превращают каждое действие в особый знак – символ. В то же время пространство, в котором действуют герои, «говорящее». Читателю-интерпретатору дается право самому «считывать» информацию.

Еще одно назначение притчи – создавать мифологические модели мироустройства: в «Келин» пространство жизни героев вневременное и потому сакрально. Древний Алтай, пустыня и горы, дорога и дом наполнены особым символическим смыслом.

Е. Турсунов максимально просто строит сюжет по лаконичной схеме: судьба – нарушение табу – воздаяние – цикличность движения (жизнь / смерть) – вывод: закон рода сильнее воли человека. В притче обязательна мораль. Присутствует она и в анализируемом тексте: если нарушается родовой закон, человек погибает. Человек – часть одушевленного мира и ритуала.

Нарратор показывает через судьбу Келин действие закона о роде и судьбе, применяя для этого миф о нарушении космического порядка и его восстановлении через жертву, что отвечает требованиям жанра притчи.

С нашей точки зрения, в повести Е. Турсунова содержание художественного мира определяют антропоморфные, зооморфные и космические образы древнетюркской мифологии. Они олицетворяют одну из базовых для ранней цивилизации функций: продолжательницы рода, пастуха, охотника, рукодела, хранительницы очага (она же баксы, поддерживающая связь земного мира с инобытием). Келін – продолжательница рода. Главная героиня повести не имеет имени, но четко обозначен ее брачный статус, так как автор называет ее Келін. Она недавно пришла в семью Ене как жена Бакташи. Современные исследователи актуализируют ее функции как «молодой жены», «недавно вышедшей замуж» [119, с. 131].

По мнению С. Кондыбая, слово келін имеет глубокие мифологические корни. «Калин или Келин – древнетюркское, прототюркское божество», которое покровительствовало женщинам, роженицам и новорожденным, оберегало домашний очаг, «своеобразная параллель» Умай, выполнявшей аналогичные функции. Каждая девушка, готовая к замужеству, считалась дочерью этого божества. Постепенно имя божества «стало нарицательным именем всех невест (келін, келіншек, қалындық)» [120, с. 135].

Муж главной героини Бакташи – пастух. Ее возлюбленный Мерген – охотник. Юноша Кайни – талантливый рукодел, умелец, художник. Ене – Мать, наделенная сакральностью старуха. Слово «Ене» широко распространено в тюркских языках. Например, в тувинском языке оно представлено вариантом «эне “прабабушка”» [121, с. 48].

Таким образом, Е. Турсунов подчеркивает почетный статус героини в семье. Она – мать Бакташи и Кайни, хранительница очага. Ене – баксы, обладающая тайной силой. Образ Ене несет в себе четко выраженное мифологическое начало. Шаман (баксы) – посредник между людьми и миром духов.

Характерно, что имя Ене созвучно имени алтайской Ақ Ене, которая упоминается в мифе о сотворении мира. «Согласно этой легенде, подсказку первопредку всех людей Ульгену дала Священная Мать – Ақ Ене. Она появляется в самом начале сотворения мира и больше нигде и никогда не фигурирует» [122, с. 176]. Мифологическая героиня советует Ульгену взяться за камень, чтобы найти опору среди первозданного безбрежного океана. На наш взгляд, функции Ене у Е. Турсунова и мифологической Ақ Ене схожи: они выполняют функции оберега, являются опорой и защитницами своих детей.

В повести сакрально и место действия героев – Алтай, прародина древних тюрков. Трое мужчин погибают в борьбе за обладание Келін. Все действующие лица повести – сильные и цельные личности, которые живут в суровых условиях горного Алтая. У древних тюрков сформировался культ горы. Зов природы определяет характеры действующих лиц. Герои произведения – прежде всего носители базовых умений и навыков, необходимых для выживания в суровом климате.

Писатель строит повествование как миф о происхождении и сохранении рода, где действуют силы природы, тотемы и предвечные законы. В Прологе в подтексте мы видим не обычную схватку двух зверей, а космогоническое начало, показывающее, что мир создается путем борьбы светлых сил Природы (в интерпретации писателя, находящихся под покровительством Тенгри) с силами Хаоса. Результатом этого противостояния должен быть порядок, и победившая сторона формирует судьбы людей.

Пространство, на котором происходит действие, также сакрально. Это – микромодель Космоса, поэтому не указаны географические координаты, города. Героев окружают горы, они проходят сквозь ущелья, отдыхают на полянах, живут в юртах. Мифологическое значение юрты в системе координат ценностей героев особое: ее форма – символ небесного свода, тундик – «небесное окно» символизирует связь с духами. Символ жизни – огонь в очаге.

Юрта – спасение от хаоса снаружи. Окружающие следят за действиями невестки, когда она переступает порог. Смерть, болезни, конфликт происходят вне юрты, на пороге, то есть там, где соприкасаются два мира. А миф о юрте как о «материнском лоне» реализуется в сцене рождения ребенка.

Е. Турсунов показывает юрту как сакральный центр, где рождается и держится род. Нарратор размещает немногочисленных героев в мифологически осмысленном пространстве, где звучит архаичный древнетюркский, а не современный казахский язык. Его применение в повести оправдано: писатель воссоздает архаический, доисламский мир, до появления оседлых народностей, до формирования казахского этноса. Он обращается к эпохе, в которой люди ведут кочевой образ жизни, поклоняются тотемам и Тенгри, придерживаются философии шаманизма, а их слово еще действенно, оно является частью ритуала. Поэтому речь героев, живущих в прямом контакте с природой и мифом, отличается предельной простотой и выразительностью.

Мерген, влюбленный в Келин, не смог победить Бакташи в состязании с подарками. Дальнейшие его действия выдают гнев, ярость, но они отточены и целенаправлены. Подбегает к Келин, которая затравленно смотрит из-за решеток кереге: «Вдруг Мерген вытащил из-за пояса острый охотничий нож и потянул ее за ладонь ... <…>, задрал ей рукав... и резко чиркнул острием. Келин ойкнула. Но Мерген жадно припал к порезу губами. Впился.

Через мгновенье он поднял на нее оскаленное в злорадстве лицо. Усы и зубы были в крови. Он смачно сглотнул и тихо произнес:

– Сіні ең шлк бен бұлғадұм! / Я первым пустил тебе кровь!» [105, с. 15].

Действие доминирует над диалогами героев, реплики короткие и скупые. По признанию автора, составляя диалоги на древнетюркском языке, он консультировался с лингвистами, этнографами и фольклористами. Показан мир до языка, понятного людям той эпохи. Язык используется как команда, призыв к немедленному поступку, сигнал. Речевые формулы больше похожи на обрядовые коды. Создается впечатление, что он рожден не человеком, а

природой, в которой он живет. Язык, на котором говорят герои повести, выполняет, таким образом, функции мифологического кода и служит для создания особого семиотического пространства.

Неслучайно в повести ведущим мотивом движения сюжета является мотив молчания героев. Как и в мифе, в слове Е. Турсунова чувствуется магия. «Бар! – в настоящее время ступай, уходи», а в древнетюркской речи это слово является маркером завершения контакта. «Кел!» – повелительный глагол «иди» применяется писателем как ритуальная формула перехода, сопровождающая действие, а не предложение.

Реплики и диалоги на древнетюркском языке придают художественному миру повести особый колорит. Когда Ене чувствует приближение смерти («прогремел гром»), она говорит Келин: «Теңірі шақырады» [105, с. 75]. Тенгри призывает ее к себе, так как земной путь Ене завершился. Уходя умирать, Ене прощается с Келин. Ене пытается поддержать Келин, дать ей надежду на будущее. Реплики и монологи героев лаконичные и сдержанные, что наилучшим образом отражает их цельные и суровые натуры. Сюжет киноповести превращается в интермедиальный миф. Мифотворческие процессы имеют общий характер, интегрируясь с другими жанровыми конструкциями.

Современные мифологи вслед за С. Кондыбаем [120], З. Наурзбаевой [122] много внимания уделяют семиотике тюркских мифов. Тюркские мифы в системном виде объясняют истоки менталитета казахского народа, этикета, норм общения. Пример тому монографии А. Сейдимбека «Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление» [123], Б. Каирбекова «Мир Кочевья. Мифы Великой Степи. Казахский этикет» [124], А. Бисенбаева «Мифы древних тюрков» [125].

Миф необходим Е. Турсунову не только для концентрированного развития сюжета, но и для определения духовной первоосновы жизни людей. Так, в мифологическом ключе воспроизведен эпизод проводов души покойника. Ене, мать Бакташи, погибшего в схватке с соперником Мергеном за обладание Келин, провожает душу сына в иной мир. Тело покойника лежит на шкурах, Ене расписала его магическими знаками и собирается проводить слепую душу по лабиринтам загробного мира. Ене страшно, так как она боялась заблудиться в неведомом мире душ предков. Но она должна была выполнить свой материнский долг, иначе дух Бакташи останется на земле и будет обречен на мучения.

По тюркской мифологии, родным умершего следовало выполнить определенные обрядовые действия. Эпизод вознесения душ Ене и ее сына изображен Е. Турсуновым в соответствии с тюркской мифологией.

Души Ене и Бакташи плывут над холодной землей, проваливаясь в бездну. Под их ногами течет подземная соленая река Тойболдым, над которой перекинут мостик из конского волоса – Кыл-копир. Души прошли мост. Душа Ене просит одного из стражей пустить ее вместе с душой сына в Верхний мир. Страж и душа Ене долго торгуются на каком-то особенном языке. Дух Ене пообещал заплатить

за сына остатком жизни матери, тогда их пропустили дальше. Души подлетели к радуге, на которой было семь разноцветных троп. По зеленой тропе душа Бакташи вознеслась наверх.

Вернувшись домой, Ене принимается кормить мертвого сына грудью. У нее появилось молоко. Она радостно смеется, так как это значит, что Умай-ене приняла его в Долине молочных озер и его душа обрела покой. Е. Турсунов, следуя мифологии, трактует молоко как священный источник жизни. Т.Р. Душенкова констатирует: «В тюркской мифологии молоко – воплощение белизны, символ истинности, великолепия и чистоты» [126, с. 69].

Ене и Умай – источники жизни. Молоко дает жизнь не только детям, но и взрослым людям. Автор в анализируемом эпизоде обратился к древнетюркской мифологической картине мира. Нижний этаж – мир мертвых, которым правит бог Эрлик. В среднем мире живут люди. В верхнем мире обитает Тенгри.

Эта мифологическая модель существовала в разных вариациях, но ее суть передана автором повести достаточно точно. Е. Турсунов показывает, что жизнь человека представляет собой определенный путь. Каждый должен пройти все этапы. После смерти душа человека следует в мир мертвых.

Характерно, что Е. Турсунов упоминает в эпизоде скитания в потустороннем мире душ Ене и ее сына подземную реку Тойболдым. В тюркской мифологии эта река связана с божеством подземного мира Эрликом. Подземная река – примета мира мертвых, где оказались души Ене и Бакташи. Кроме того, образы реки Тойболдым и мостика из конского волоса (Кыл-копир) нарисованы автором в соответствии с древнетюркской мифологией. По алтайской мифологии, божество Эрлик живет в подземном мире. «Дворец его стоит при слиянии девяти рек в одну Тойбодым». Через эту реку «протянут мост из конского волоса».

Прозаик осмысливает образ Ене с точки зрения древнетюркской мифологии. В жизни древних тюрков женщина играла исключительную роль. Именно Ене как мать дает последнюю защиту Бакташи, сопровождая его душу в иной мир, где та находит покой. В древнетюркской мифологии утверждается, что бог Эрлик «научил шаманов путешествовать между мирами» [127, с. 27].

Ене как баксы связана не только с Тенгри, но и с богом Эрликом, так как обладает способностью перемещаться между мирами, включая мир мертвых. Логично провести параллель между образами Ене, Келин и богини Умай с сакральным образом синей волчицы. Мифология определяет богине и волчице функции защитниц детей. Ене и Келин также отдают все силы для продолжения рода. Е. Турсунов следует мифологическим образцам, рисуя другие эпизоды жизни героев. «Обращается к мифу для порождения новых смыслов» [128, с. 298].

В повести воссоздан древний тюркский обычай, согласно которому после ухода из жизни старшего в семье младший должен был жениться на его вдове и

заботиться о детях покойного. Этот брачный союз защищал вдову и ее детей, оставшихся без кормильца, обеспечивал продолжение рода.

Ене сама проводит обряд бракосочетания Келин и своего младшего сына Кайни. Обряд осуществляется с помощью мифологически осмысленных предметов и продуктов. Ене бросила в очаг кусочки масла, вылила несколько капель молока, насыпала на головы новобрачных немного муки. Масло, молоко, мука являются важными элементами тюркского пищевого кода. Е. Турсунов изображает обряд жертвоприношения, который совершает Ене, в соответствии с мифологическими представлениями тюрков. Тюрки приносили кровавые и бескровные жертвы богам и духам.

Ене выполняет магические действия, пытаясь определить волю богов по каким-либо признакам. Описанными выше действиями Ене пытается приобщить новобрачных к родовым истокам бытия. Мука символизирует чистоту и в то же время материальный достаток. Масло и молоко приносятся в жертву богам. Эти и другие продукты (каша из кислого молока, вино) относятся к бескровным жертвам, которые практиковались у тюрков.

Как видим, молоко в тюркской мифологии содержит семантику жизнеутверждения. Ене придает этому продукту особое значение в различных ритуальных действиях. Совершая обряд бракосочетания овдовевшей Келин и Кайни, она использует ячье молоко. Ене молоком синей волчицы кормит младенца – сына Келин. У Келин не было молока, ячье молоко ребенку не понравилось. Ене одевается, берет с собой кусок вяленого мяса, бурдюк и отправляется на поиски голубой волчицы. Старуха ласково разговаривает с волчицей, бросает ей мясо и, пока та ест, доит ее, сцеживает в бурдюк молоко, которое спасло жизнь младенцу. Она общается с хищницей как с разумным существом, что характерно для поведения людей доисламской эпохи. Древние алтайцы, например, «приписывали сверхъестественные свойства и животным. Они считали, что звери могут слышать и понимать человеческий разговор» [129, с. 128].

Для тюркской культуры характерно почитание молока как живительной субстанции, связанной с миром божеств.

В мифах упоминается чаша с молоком как священный атрибут богини Умай. Богиня охраняет роженицу и новорожденного ребенка. Но не только Умай выступает как их защитница, но и синяя волчица. Е. Турсунов сохраняет за волчицей эту функцию. Ене перед смертью дает Келин амулет в виде золотой головы голубой волчицы. Амулет несет в себе сакральное значение, так как призван охранять Келин и ее новорожденного сына. Мифологический образ волчицы говорит о том, что древнетюркский миф содержит идею родственной связи человека с природой.

Образы Умай, Ене, Келин и волчицы Е. Турсунов объединяет мифологической идеей защиты рода. Характерно, что в одном из последних эпизодов повести именно волчица сопровождает Ене, которая уходит в иной мир.

Синяя волчица теряет ее следы, которые внезапно обрываются. Ене как баксы связана с миром духов. Ене уходит в иной мир, так как ее земная жизнь пришла к концу. Душу старухи призывает Тенгри – верховное языческое божество.

Нарратор связывает Ене с Тенгри, Умай, Эрликом, синей волчицей, с архаичным божеством молока Кемпир. Образ Ене в повести вбирает в себя не только и не столько человеческие черты, а признаки сакрального существа, связанного с иными мирами.

Данная авторская стратегия распространяется и на другие элементы художественного мира. Метафоры раздвигают смысловые горизонты повести. Метафорические контексты усиливают ее аллегорический план, актуализируют условный характер произведения. Келин поет своему сыну-младенцу колыбельную, в которой упоминаются верблюд, месяц, молочная река, звезды. Верблюд бродит по кругу – это символическая картина, указывающая на вечное движение жизни. Верблюд – сакральное животное, наделенное в тюркской мифологии положительными свойствами: «...такое сильное и полезное животное вызывало у кочевников священный восторг, и они связывают с его образом вселенский Космос, в котором все устроено также правильно и гармонично» [124, с. 64].

Новорожденный сын Келин продолжит жизнь рода. «Идея непрерывности рода образует основу смыслового пространства повести. Автор видит силу и величие человека в его цельности, стойкости, верности семье и роду, трудолюбии» [128, с. 298].

Уместно провести связь с образом колеса сансары, которое является символом круговорота бытия, не имеющего начала и конца. Таким образом, в повести содержится идея созвучия тюркской и буддистской мифологии.

Картина мира, воссозданная в колыбельной, несет онтологическое содержание. Мифологические образы необходимы для воссоздания метафор, с помощью которых изображаются онтологические картины. В повести «Келин» метафорой является образ синей волчицы. Это объемная метафора, основанная на аллегории. Метафорой выступает также образ неба, символ вечности.

Метафорична смерть Ене, которая умирает не так, как умирают люди, а как мифологическое существо – божество. Ене вознеслась в небо. Другое мифологическое существо сопровождает Ене до пределов земного мира. Это синяя волчица, которая бежала за старухой, но потом потеряла ее из вида. Следы Ене оборвались.

Напомним, что действие повести происходит в горах. Горы в тюркской мифологии рассматриваются как лестница в небо. Душа Ене направляется по метафорически осмысленной лестнице в вечный мир. В тюркских культурах горы наделены разнообразной семантикой.

Как было установлено выше, Е. Турсунов рисует в мифологическом ключе различные виды образов. Антропоморфные образы – это герои повести, образы

духов и божеств. В научной литературе объясняется, с какой целью мифологическое мышление использует антропоморфные образы. По мнению О.М. Фрейденберг, «человеческие черты не осознаются; все человеческое представляется внешним миром. Внешний мир представляется в виде людей» [130, с. 30].

Российский семиотик В.Н. Топоров, размышляя над тем, «первичен ли антропоморфичный код, с помощью которого описывается Вселенная, или космологический код, которым можно описать тело человека», приходит к выводу: «В настоящее время, кажется, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что роль источника должна быть отдана человеку и его телу» [131, с. 67].

Кочевники, живущие в тесном контакте с природой, научились бесконфликтно сосуществовать с ней. Они воспринимали ее как живое начало. «И это было не только знание, убеждение. Это была мораль кочевого общества, нравственно-этические нормы которой необходимо свято соблюдать. Именно поэтому все окружающее кочевника: и горы, и долы, и реки-озера, и рощи-леса, и звезды на небе, не говоря уже о солнце и луне – все было персонифицировано, одушевлено, воспринималось как живые образы огромного пестрого и животворящего мира» [123, с. 216]. Е. Турсунов верно передает особенности мифологически обусловленного мышления героев повести, в которой фигурируют зооморфные образы: синяя волчица, волчата, яки, верблюдица, птицы. Древние тюрки тесно соприкасались с природой, поэтому в мифологии представлены образы животных. Эта особенность мифологического мировосприятия нашла отражение в анализируемом произведении.

А.Ф. Лосев считал, что не только антропоморфные образы играют большую роль в мифологии. «Мифология дает нечто живое, одухотворенное и, если хотите, прекрасное. Но это не значит, что мифологический предмет есть всегда живое существо, личность, одухотворенный предмет» [132, с. 84]. В.Н. Топоров констатирует: «Как один из важнейших элементов мифопоэтической архаичной модели мира и как особая категория пространство играло исключительно важную роль в соответствующих представлениях» [131, с. 57]. Художественное пространство сохраняет мифологическую семантику в повести «Келин». Пространственные образы (небо, солнце, луна, звезды, горы) образуют мифологически осмысленный художественный мир произведения.

Действие повести развивается не только в пределах небольшой семьи, но и во внешнем мире. Мир природы для тюрков не менее важен, чем социум. Подобный подход киносценариста к воссозданию художественного пространства соответствует природе мифологического мышления. А.Ф. Лосев настаивает на том, что «мифический и поэтический образ суть оба вместе виды выразительной формы вообще» [132, с. 82]. В.Я. Пропп констатирует, что ранним формам мышления известно «только эмпирическое пространство, т.е. то пространство, которое в момент действия окружает героя» [133, с. 92]. Миф, как

и художественная литература, тяготеет к метафорической образности. Мифологическим предметом в повести выступает метафорически осмысленное художественное пространство. В произведении отражены и онтологические образы: небо, солнце, луна, звезды, горы, вода, земля и другие.

Н.Д. Сувандии считает, что вышеуказанные онтологические образы образуют в тюркских культурах систему концептов. Например, «ядро основного лексического фонда тувинского языка, как и других языков, составляют названия основных предметов и явлений природы, от которых непосредственно зависела жизнь человека традиционной культуры. К ним относятся “земля”, “вода”, “солнце”, “луна” и другие» [134, с. 27].

В мифологическом мире люди практически лишены собственной воли и преимущественно подчиняются традиции, обрядам, ритуалам, коллективным родовым представлениям. В полном соответствии с отмеченной особенностью архаичных обществ герои Е. Турсунова выполняют только определенные традициями функции. В повести важны действия и поступки героев.

В завершение следует сказать, что фольклорно-мифологический материал необходим для организации мировоззренческих контекстов повести. В.Н. Топоров отмечает, что писатели воплощают архаические формы мифопоэтического мышления, чтобы «предельно расширить романное пространство» [131, с. 195]. Е. Турсунов обращается к мифу для порождения новых смыслов. В этом отношении его творчество включено в контекст развития мифопоэтической прозы. Мифологизация произведения приводит к выявлению и актуализации лежащего в его основе архетипического механизма смыслопорождения.

В повести воссоздан неомифологический сюжет, являющийся результатом творческих усилий писателя. В произведении последовательно выстроены мифологические контексты для решения авторских задач. Авторский взгляд на мир и человека определяет индивидуальный характер произведения, что является характерной чертой художественной литературы нового времени, активно обращающейся к мифам.

Авторское отношение к этно-мифологической основе повести «Келин» выражается в творческом осмыслении исходного материала и метафоризации ее художественного мира. Метафоры выражают индивидуальное мировосприятие писателя, его представления о человеке. Автора интересуют цельные личности, способные сопротивляться неблагоприятным внешним факторам и сохранять устои семьи и народа.

2.3 Трансмедийная структура романа Ермека Турсунова «Мамлюк»

Интерес кинорежиссера и писателя Е. Турсунова к личности Бейбарса берет начало в его многолетних попытках понять появление сильной личности на сложном этапе развития истории, ее трансформацию в экстремальных условиях, в пограничном состоянии общества. Многие годы писатель,

киносценарист создает героические мифологические сюжеты в кино и литературе. В фильме этно – фэнтези «Келин» и в киноповести – притче изображена жизнь человека в эпоху неразделенности человека и природы, выделена роль женщины как носительницы сакрального знания о законах жизни и потому продолжательницы рода. В фильме «Шал» создана авторская интерпретация повести Э. Хемингуэя «Старик и море» в экзистенциальном аспекте.

В интервью Г. Танкаевой Е. Турсунов вспоминает М. Симашко: «Как-то у нас с ним зашел разговор о национальном герое. У каждой нации есть свой герой. Должен быть. Александр Невский, Махатма Ганди, Джордж Вашингтон. А у нас кто? Махамбет? Абулхаир? Абылай? Конечно. Но кто еще? Особняком. И Симашко мне говорит: “Бейбарс”» [135].

Режиссер признается, что чувствует себя обязанным написать о Бейбарсе, Аль-Фараби и Мустафе Шокае: «… эти три величины, на мой субъективный взгляд, – самые большие величины в нашей истории. И знаешь, что их объединяет? Все они похоронены на чужбине…» [135]. Возможно, в тот момент он соотносил свои раздумья с ситуациями из собственной судьбы. Не раз оказывался на чужбине и начинал все сначала. «…шесть лет пешком по арабским пустыням: Египет, Сирия, Иордания, Израиль…Случалось, ночевал в пустыне в бедуинском шатре, у развалин мамлюкских крепостей, бродил по местам военных сражений – я шел по следам Бейбарса. Изучал первоисточники в библиотеках и мечетях. Потом мою рукопись в Сирии анализировала комиссия из 13 человек: ученые, богословы, духовенство – те, кто реально занимается изучением Бейбарса. Потому что у них, в отличие от нас, есть мамлюковеды и бейбарсоведы. Так вот, они смотрели книгу четыре месяца. Потом сделали свои замечания, поправки, рекомендации: какие-то я внес, что-то смог отстоять, все это тянулось еще месяцев восемь. Только потом эта комиссия допустила книгу к изданию в Сирии на арабском языке» [135].

Е. Турсунов признавался, что шесть лет он ходил по следам Бейбарса (Атырауские земли, Италия, Сирия, Египет, Иордания, Израиль), создал 18 вариантов романа о султане.

Как видим, повествование о султане Бейбарсе – не описание его биографии. Автор не стремится к документальному и строго выверенному описанию эпизодов жизни героя. Ему важно создать архетип героя из тюркской среды, который достиг высот в инокультурной среде, пройдя через плен, рабство.

Писатель создает новый тип национального героя, новый миф о Бейбарсе, который является символом тюркской силы. В книге показан путь «кочевника, который покоряет мир». Предположим, что вначале история султана Бейбарса представлялась ему как киноистория и была задумана как сценарий фильма, и лишь позже обрела литературный формат, повторив судьбу киноповести «Келин». Написанию романа о Бейбарсе предшествовала работа писателя с

историей Египта. Узнал много нового о борьбе Египта с крестоносцами в XIII веке, о возникновении государства мамлюков, изучил перипетии восхождения султана на трон египетских правителей, читал арабо-кипчакские словари для того, чтобы постичь своеобразие тюркско-мамлютской ономастики. В итоге создан не исторический роман, посвященный жизненному пути Захира Руки ад-дина Бейбарса. Цель Е. Турсунова была сложнее – показать механизм становления сильной личности на чужой земле, где герой должен отстоять свое *я*. Сознательное обращение к мифу, использование мифологических архетипов, ввод героя в пространство инициации: плен – испытание – возрождение. Такой трактовки исторической, давно ставшей легендой личности до Е. Турсунова не было.

М. Симашко в повести «Емшан» [136] показывает героя, страдающего из-за потери родины, разлуки с ней, тоскующего по запаху емшана. Символика образа сакральна: Бейбарс понимает, что прошлое невозможно вернуть. Он – герой трагический. Возвысив, судьба лишила его самого главного. Он не принадлежит своему народу. По мнению М. Симашко, Бейбарс – великий правитель, победитель монголов, создатель государства мамлюков и в то же время вечный изгнанник. Властитель Египта, живущий в роскоши, но в душе «пастуший сын кипчакской степи», чужой в стране, которая полностью находится в его власти. Выбор сделан: он тихо уходит из жизни в мир памяти, где чувствует запах емшана.

«Емшан» – первая повесть из цикла «Повести Черных и Красных Песков», для которого «характерно глубокое проникновение в историческое своеобразие, быт и психологию народов древнего Востока» [137, с. 159].

Интермедиальная поэтика повести М. Симашко «Емшан» основана на экономном расходовании слов. В цветовой гамме преобладают «желтый, красный и черный. Изредка встречается “синий”: *синее* море, *синие* столбы мечетей Эль-Кахиры. *Желтой* может быть вода в реке, *желтый* песок, *желтая* полоса земли, *желто*-серые оливы, твердая *желтая* пыль, горячая *желтая* мгла» [137, с. 160].

На берегу застывшего каменного моря, где «ветер ровный, пустой, без запахов, султан Бейбарс вспоминает свою жизнь: “Бейбарсом он сам себя назвал, чтобы боялись твердости его имени”» [137, с. 161]. Он дал мамлюкам власть в стране Миср.

Е. Турсунов завершил повествование о Бейбарсе в 2009 году. В декабре состоялась презентация романа «Мамлюк» [138] в Алматы, в одном из конференц-залов отеля «Достык». В своем выступлении на презентации романа автор сказал: «Эта книга родилась в дороге. А дорога выдалась дальней. И многотрудной. Я был в Прошлом. Я был Там. Оно говорило со мной. Без лжи и прикрас. Оно говорило кратко. Зато я слушал долго» [139]. Выход в свет нового романа приветствовал Г. Бельгер.

Е. Турсунов признавался, что собирался написать сценарий фильма. Разнообразие собранного материала предопределило создание романа, «соединившего в себе черты исторического и приключенческого романа, а факты биографии султана Бейбарса переплетаются с их авторской интерпретацией» [139, с. 85].

В литературе и науке Казахстана последних лет личность и деяния Бейбарса стали ведущей темой. За повестью М. Симашко «Емшан» появился в 1989 году телефильм «Бейбарс». В Русском драматическом театре им. М. Горького поставлена драма Р. Отарбаева «Султан Бейбарс». Г. Бельгер положительно отозвался об исследовании Б. Карашина «Бейбарс: эпоха и личность» [140], в котором на богатом историческом и философском, литературном и мифологическом материале раскрываются личность и характер султана Бейбарса.

Доктор исторических наук, профессор, мамлюковед Мухаммад Мухаффель, не раз сопровождавший Е. Турсунова в длительных поисках материала о мамлюках и Султане, во «Вступительном слове» к роману подчеркивает величие наследия Султана Рукн-ад-дин ас-Закра Бейбарса. Бейбарс, по праву, «занимает место в одном ряду с такими историческими личностями, как Атилла, Александр Македонский, Гай Юлий Цезарь, Чингисхан, Наполеон… Подобно данным деятелям, Бейбарс реально повлиял на ход всей мировой истории. Однако существенное отличие Бейбарса в том, что этот человек, доставленный в чужую для него страну в качестве бесправного невольника, стал ее властителем» [141, с. 5].

Профессор начинает «Вступительное слово» с цитирования Корана, доказывает, что исламское учение не проповедует терроризм. Примером служит благородный Бейбарс. Поведение его отражает истинные ценности мусульманской цивилизации. Важна ссылка на Коран: «О люди! Мы создали вас мужчиной и женщиной и сделали вас народами и племенами, чтобы вы знали друг друга. Ведь самый благородный из вас пред Аллахом – самый благочестивый. Поистине, Аллах – знающий, сведущий!» [141, с. 3]. Этот аят – ключ для понимания замысла автора. Бейбарс, его жизнь и его деяния – еще одно доказательство несовместимости исламских идей и терроризма.

Бейбарс в романе Е. Турсунова выполняет функцию примиренческую. Бейбарс – фигура транскультурная. Символ степного кипчака, с одной стороны. Для арабского мира – один из великих правителей в истории, спасший исламский мир от крестоносцев и монголов. Судьба «мамлюка султана Бейбарса вполне заслуживает столь серьезного и оригинального литературного осмысления, каковым, на мой взгляд, является предлагаемый читателю роман “Мамлюк”» [141, с. 3]. Сам писатель подчеркивает, что ему важно мнение ученых арабского мира. Неслучайно роман был первоначально издан в 2007 году на арабском языке в Дамаске (Сирия).

В аннотации к изданию романа на русском языке подчеркивается, что книга не является научным исследованием, автор не воссоздает хронику жизни исторической личности, а предлагает художественную интерпретацию средневековой истории, выстраивает архетипическую структуру восхождения личности из рабства.

Роман Е. Турсунова «Мамлюк» имеет сложную архитектонику, которая включает в себя эпическое повествование, историческую хронику, философскую притчу, что позволяет нам рассматривать его как сложное интермедиальное произведение, в структуру встроены элементы кино, музыки, живописи и театра, устного слова. Автор выстраивает роман как в кино при помощи монтажа и кадра, использует стоп-кадры и документы (элементы фото). Развивает действие как театральную постановку и включает разную цветовую палитру. Подчиняет происходящее определенному ритму, придавая музыкальность, что позволяет говорить о новом подходе писателя и кинодраматурга к решению универсальных проблем современной жизни через обращение к исконным началам тюркской цивилизации. В этом нас убеждает анализ интермедиальной структуры романа, построенном как последовательное повествование, включение биографических, исторических, духовных и символических пластов, тесно переплетенных между собой.

Основной сюжет посвящен пути кипчакского мальчика Махутбека, будущего Бейбарса от рабства к власти. Похищение и рабство – сходный конфликт, порождающий травму героя. Инициация начинается на острове мамлюков, где мальчики-кипчаки Махутбек, Калан, Мухали учатся жить в условиях абсолютной несвободы. Участие в походах, столкновениях с монголами, крестоносцами, бунтовщиками формирует будущую военную стратегию Бейбарса.

Следующий этап жизни Бейбарса связан с монголами, когда он возглавляет мамлюков. Убийство Кутуза позволяет Бейбарсу стать правителем Египта и семнадцать лет проводить реформы, строить города, защищать ислам от крестоносцев и монголов благодаря уму и личной харизме.

Биография Бейбарса вписана в историко-культурный контекст XIII века. Казахстанский прозаик повествует о падении Багдада, гибели халифа, показывает, как монголы разрушают мусульманские святыни, памятники, объясняет причины появления мамлюков. Е. Турсунов раскрывает два значения термина: в переводе с арабского «раб», «белый раб», но второе значение этого арабского слова «владетель». Оба активны при объяснении заглавия романа. География пространства охватывает весь средневековый Восток, сквозь земли которого герой движется к власти. Исторический контекст поясняет, как появился новый герой эпохи – Бейбарс. Турсунов – нарратор показывает, как герой движется к власти. Автор не только восстанавливает биографию главного действующего лица, но раскрывает универсальную модель пути сильной личности к цели, уточняет пространство, где формируется

характер персонажей. Каждый из фрагментов романа выполняет одновременно несколько функций.

В художественной структуре романа, несмотря на множество повествовательных уровней, можно условно выделить как структурообразующие несколько сюжетных линий:

– испытание пленников-мальчиков на Острове мамлюков

– первые столкновения с монголами

– нравственные уроки имама аль-Касри

– битва с главой монголов нойоном Кит-Букой

– Махутбек и султан Кутуз.

В выбранном нами для анализа эпизоде при помощи многих интермедиальных приемов показан процесс воспитания будущих мамлюков:

«К вечеру впервые за последнее время досыта накормили. Всех. Драться за еду не пришлось. Юных невольников рассадили рядами на земле и положили вдоволь каждому холодного мяса в глубокую тазуде.

Оно было жестким. Но никто этого не заметил, потому что это мясо было самым вкусным мясом в жизни. И мальчишки набросились на него, как набрасываются на свежую добычу голодные волчата – с визгом и скулежом.

Все второпях жевали и по привычке жадно поглядывали по сторонам.

Стереглись.

Тому, кто съедал свою порцию, накладывали еще.

Стражники оценивающе следили – кто как ест. Втихомолку переговаривались.

Ели, пока не устали. Пока не начали валиться, засыпая на месте. Некоторых рвало, но, утеревшись, они продолжали есть.

Тех, кто не упал, загнали, подгоняя кнутами, в шалаши. Здесь повсюду по полу были разбросаны циновки. Их всем не хватило, поэтому многие устроились, как смогли, на полу.

Тех, кто уснул на улице, трогать не стали. Зажгли костры в нескольких местах.

Махутбек с Каланом, зажимая в руке по кости, уснули рядом. В шалаше. Спиной к спине на одной циновке.

Всю ночь из дикого леса доносилось звериное рычанье вперемежку с плачем неведомых птиц» [138, с. 2].

Маленькие невольники впервые получили вдоволь еду, холодное, жесткое мясо. Действия и поступки обусловлены обстоятельствами: «набросились на него», с визгом и скулежом, «второпях жевали», «жадно поглядывали по сторонам». Осваивались в новой невольничьей среде, привыкали к лагерю. Прозаик через детали показывает психологическое состояние детей, ставших рабами. Они понимают, что их ждет постоянная борьба за свое место. Особую функцию выполняет стражник с мешком, который наблюдает за ними, молча подкладывает еду, уносит пустые миски – тазуде.

В проанализированной мини-сценке символична каждая деталь: дети, будущие воины-мамлюки, готовы к следующим испытаниям. Они должны понять, что лагерь представляет собой систему, где существуют строгие порядки (еда не должна оставаться в миске, ее сразу забирает стражник). А тишина, молчание говорят за себя: нет криков, побоев, все подчиняется власти одного человека. Реалистичная сцена привыкания будущих мамлюков к новой жизни показывает, как и в каких условиях формируется характер будущего правителя Египта. Важен интермедиальный характер анализируемых деталей: костер – символ перехода в новую жизнь, на новый этап выживания, очищения от прошлого; мясо – символ выживания детей; а кости, которые забирает стражник у не успевших съесть свой кусок – знак подчинения правилам.

Следующий сюжетный ход – битва мамлюков с монголами во главе с нойоном Кит-Бука играет важную роль в становлении Махутбека как воина, стратега, с одной стороны, а, с другой, показывает армию монголов как безжалостную машину убийств, их непобедимого военачальника Кит-Буку, позже понявшего превосходство мамлюков. Первая решительная встреча мамлюков с превосходящими по численности монголами состоялась близ Газы, в землях Палестины. Турсунов дает исторически точную картину того времени, снабжает повествование ссылками:

«У Газы армия остановилась.

Мамлюки поджидали своих лазутчиков.

Те появились через две недели и рассказали в подробностях:

о падении Рея и Ктесифона,

о гибели Айюбидов,

о союзе христиан с ильханом Хулагу,

о сожженных мечетях в Хаме, Хомсе, Халебе и Баниасе,

о казни багдадского халифа Мустасима,

о том, что головы мусульман украшают теперь христианские храмы Аль-Кудса.

И что ведет монголов нойон Кит-Бука.

Махутбек поднял руку, прерывая их.

– Не нужно столько слов, – сказал он. – Лучше нарисуйте, как они строят свой боевой порядок.

Лазутчики замешкались, начали вспоминать.

Один из них, коренастый, взял в руки сучок и начеркал на скорую руку рисунок. Прямо на песке.

Все склонились и увидели схему-трилистник: человек – конь – стрела» [138, с. 226].

Е. Турсунов раскрывает смысл рисунка разведчиков через внутренний монолог Махутбека. Монгольский трилистник: человек, конь, стрела – это формула войны, где весь мир есть поле охоты, человек должен убивать, чтобы выжить, а смерть – закон природы, не оставляет времени на размышления. В

этом мире нет места миру, потому война – способ выживания. В размышлениях формируется философия будущего Бейбарса-воина: «Трилистник монгольского понимания войны означал следующее.

Если не война, то – охота. А охота в каком-то смысле – та же война. Если ты не убьешь зверя, зверь может убить тебя. Итог всегда один: кому-то суждено стать добычей.

Это – первое.

Мясо без соли пресно на вкус. Кровь – соль войны. Величие полководца определяется количеством мертвых воинов. Причем не обязательно это воины только вражеской армии. Жизнь воина всегда превращается в выживание. Здесь важен принцип: чем короче жизнь твоих врагов, тем длиннее жизнь твоих солдат. Следовательно, воителю нужно уничтожить как можно больше жизней, чтобы продлить свою собственную.

Это – второе.

И третье.

Путь воителя – бесконечное убийство. Победивший полководец – выживший полководец» [138, с. 226].

Е. Турсунов демонстрирует, как рождается чувство жестокости мамлюка: война – охота, в этом мире не может быть мира, выживает тот, кто убил другого. Кровь – непременный атрибут войны. Девизом героя становится высказывание: «Величие полководца определяется количеством мертвых».

Столкновение мамлюков под предводительством Махутбека, будущего Бейбарса с превосходящей по многим параметрам железной армией монголов можно рассматривать не только как историческую победу мамлюков, но и как кульминацию противостояния двух систем: «Кит-Бука поздно понял, что окружен…<…> оставляя своего вождя на произвол судьбы», «Никто не ушел с берегов Аль-Урдуна», «Чужая кровь стыла на его доспехах…<…> роились мухи…<…> радостная волна довольства…». Но Махутбек не только ликует, он ощущает ужас от увиденного, который усиливается сентенциями мудрого китайца Вея: «Великий полководец побеждает без сражения».

Безжалостная доктрина войны Махутбека находится в прямой оппозиции учению его духовного учителя имама аль-Касри, который направляет своего ученика, начиная с первых попыток выжить в условиях абсолютной несвободы до момента осознания себя носителем высшего знания. Аль-Касри появился рядом с мальчиком, когда тот после ранения находится между жизнью и смертью. Он сидит рядом, перебирает суббах и наблюдает за мальчиком: «Я аль-Касри. Имам». Он говорит умирающему мальчику, что жизнь каждого смертного принадлежит Аллаху: «Воистину, мы посылаем жизнь и смерть, и наследуем всему». Вера в свое предназначение, в аль-Кадр (Предопределение) становится краеугольным камнем жизненной философии Бейбарса.

В противовес пропаганде войны, заложенной в действиях мамлюков, имам учит своего ученика смирению и служению Аллаху. Изречение «Все воины

мечтают быть пахарями» отвергает войну. Война есть вынужденное испытание человека, назначение которого – жить в миру и в мире. Для мамлюка Махутбека война – путь воина через убийство к цели. Аль-Касри развенчивает войну в глазах своего ученика, говорит правду о войне и о самом Махутбеке, до самой смерти имам рядом с ним, поэтому его гибель – невосполнимая потеря для героя: он становится неоправданно жестоким.

Именно имаму аль-Касри обязан Махутбек – Бейбарс пониманием своей миссии на земле: «Ты – мамлюк. Человек без прошлого… куда бы ты ни бежал, ты не убежишь от Аллаха» [138, с. 96]. То есть аль-Касри является нравственным мерилом всех мыслей и поступков героя, и поэтому он тяжело пережил гибель духовного наставника, которого убили люди раиса: «…воин рубанул аль-Касри наискосок… имам рухнул на месте». Махутбек понял хрупкость жизни, увидел истинное лицо власть имущих и ощутил кризис мощи мамлюков. Потеряв в жестоком мире своего нравственного поводыря, он стал действовать безжалостно, потому что именно имам был способен удерживать Махутбека от внутренней духовной деградации.

Анализ интермедиальных функций имама аль-Касри позволяет утверждать, что он создан писателем как архетип мудрого наставника, который присутствует в мифах, эпосе, притчах. М.М. Бахтин называл такого героя носителем «высшего, всечеловеческого слова».

Архитектоника романа Е. Турсунова «Мамлюк» представляет собой сложную многоуровневую систему, в которой историко-реалистическое повествование постоянно прерывается или сопровождается сакральными текстами – цитатами из Корана и Библии, хадисами Пророка, религиозно-нравственными комментариями, наставлениями имама аль-Касри.

Е. Турсунов показывает происходящее с его героем в линейной последовательности (счастливое детство – плен и рабство – школа мамлюков битвы с монголами – политические интриги за власть – 17 лет власти – смерть), но постоянно «встраивает» в этот реалистичный сюжет сакральное, выходящее за пределы исторического повествования: аяты из Корана, библейские сюжеты и мотивы, хадисы и притчи. Расширяет пространство сюжета, доказывает, что жизнь каждого есть воля Аллаха, что придает поэтике романа интермедиальность.

Писатель строит сюжет романа в двух уровнях. Так, в первом проанализированном нами фрагменте на первом плане – голодные невольники, а в следующей за этим фрагментом вставке содержится большая цитата из Книги Екклезиаста. Турсунов «уравновешивает» увиденное и прочитанное читателем: жизнь – это уже ценность, даже если она бесчеловечна и унизительна. Библейский пророк учит: нужно жить, вопреки смерти, мертвые не участвуют в истории. По такому принципу построен весь роман. Ежедневное, повседневное, происходящее комментируется на протяжении всего романа вставками из аятов и сур из Корана (14 вставок), из пяти хадисов, из 10 историй и проповедей,

взятых из Библии. Есть вставки из древнеегипетской «Книги мертвых», из арабской летописи «Жизнеописание Султана ас-Захра Бейбарса» [138, с. 318].

Е. Турсунов превращает словесный текст романа в интермедиальное целое с целью «встроить» историю Бейбарса в сакральное мифопоэтическое пространство о смысле человеческой жизни и его Предопределении. Поэтому все выше названные источники составляют многослойную систему смыслов и придают историческому роману особый вид философичности.

Исследование художественной структуры романа Е. Турсунова позволяет внести в научный оборот явление паратекстуальности: «паратекст» как совокупность компонентов, которые сопровождают и обрамляют основной текст. Ж. Женетт в книге «Пороги» в круг явлений паратекста включает эпиграф, заглавие, послесловие, оформление издания, его обложку, внехудожественные высказывания самого писателя о произведении и критические статьи, то есть «разного рода комментирующие тексты» [142].

В круг элементов паратекста анализируемого романа входит продуманное в черно-белом цвете оформление обложки романа, исполненное художницей Ассоль Сас, отразившей глубинный архетипический слой повествования. Иллюстрации выполнены в символистско-экспрессионистической манере, показывают не только жестокий мир восточного средневековья, но и трагическое одиночество героя. А. Сас использует символические знаки степи. В ее иллюстрациях к роману нет ярких красок, излишней детализации, персонажи монохромны и аскетичны и состоят в строгой гармонии с цитатами и фрагментами из Корана, Библии и других религиозных книг.

Рисунки в стиле графики дополняют символический подтекст романа. Иллюстратор сознательно превращает содержание романа в мифопоэтическое пространство, наполнив его символами и архетипами. Неслучайно на первом плане в верхней части обложки книги силуэт волка, созданный в монохромном колоре, в самом низу страницы – беззащитная фигура ребенка, обнимающего высокий куст. Художница определила тем самым визуальный порог идеи романа Е. Турсунова как аллегорию пути героя, который будет жить по закону борьбы.

В ее иллюстрациях, как и в лаконичных обрамлениях вставных текстов вертикальными узорами наподобие казахского орнамента қошқар мүйіз являются, с нашей точки зрения, элементом паратекста. Все это вводит читателя и интерпретатора в мир степной мифологии и вместе с вступительным словом профессора Мухаммада Мухаффеля является еще одним ключом к пониманию сюжета романа и авторского замысла Е. Турсунова, превратившего словесный текст в интермедиальное образование.

Визуальные метафоры содержат и жанровую характеристику литературного текста.

Выводы по второму разделу

Проза Е. Турсунова вбирает в себя не только Слово, но и приемы воплощения замысла средствами кино, устного сказа, театра и живописи. У книг, создаваемых в перерывах между фильмами, сценариями, творческими паузами, есть своя история. Сюжеты рассказов, вошедших в «Мелочи жизни», родились в виде историй, баек из жизни самого автора, опубликованных впоследствии в «Ratel.kz», из устных воспоминаний, рассказанных вслух большой аудитории слушателей, перед которыми он выступал и как публицист.

Выбор Е. Турсуновым жанра рассказа не случаен. В силу своей универсальности и лаконичной формы этот жанр позволяет строить сюжет при помощи приема кадра и монтажа. Е. Турсунов – кинорежиссер и кинодраматург переносит кинематографические инструментарии в словесный текст.

Явным признаком интермедиальности «Мелочей жизни» является подзаголовок «Приквел», который применен автором как кинематографический прием в литературном произведении. Это напоминание о его профессии режиссера и журналиста. Фрагменты воспоминаний, изложенные во времена творческого застоя на страницах газет и получившие отражение в устных выступлениях, стали основой сюжетов эссе. Возможности приквела как жанра кино позволили Е. Турсунову трансформировать повествование литературного текста в художественный фильм-эссе, показать истоки своих замыслов, позже нашедших воплощение в сценариях к фильмам.

Интермедиальную функцию в структуре книги «Мелочи жизни» выполняет P.S., post scriptum «после написанного». Чаще всего P.S выполняет и функцию финала произведения. Четыре миниатюры в P.S. объединяет мотив тишины, которая, по мнению нарратора, призывает к возврату к себе для возможности подумать о несказанном. «Размышления над *незавершенностью* и *недосказанностью* могут привести к попытке реконструкции замысла произведения. Исследователю и читателю всегда интересно, каков был замысел первоначальный и как он трансформировался в процессе работы над тем или иным произведением» [143, с. 53].

Анализ композиции сюжета рассказов из книги позволяет сделать вывод об активном использовании Е. Турсуновым интермедиальных приемов написания текста. Во-первых, многие рассказы построены по распространенной модели постмодернистского текста: рамочная композиция, эпизод из жизни аула (построен как кинокадр), повествователь является и автором, и рассказчиком, то есть использован прием устного сказа как интермедиального кода нарратологии. На примере анализа рассказа «Муссолини – пчеловод» мы пришли к выводу о жанровой полигибридности рассказов из книги «Мелочи жизни». Жанр данного рассказа представляет гибрид философской притчи, сатиры и этнографической новеллы с элементами устного сказа и анекдота.

Повесть «Келин» – киноповесть – притча (этно – фэнтези), в которой имеются все необходимые для интермедиального текста признаки:

визуальность, монтажность, лаконичность, неомифологизм, реализуемые через мифологические и символические коды, ритуальную семиотику. Е. Турсунов создает синтетичный литературный текст, опираясь на приемы киноискусства и театра, музыки и необычных графических форм. Медиагибридный замысел отразился в общей архитектонике повести: Предисловие «В поисках восьмой ноты», «Келин – притча (текст)», киносценарий «Келин (этно – фэнтези)», фотокадров со съемочной площадки и титры с фамилиями членов киногруппы.

История создания романа «Мамлюк» исходит из намерения автора найти в казахской истории подлинного национального героя – Аль-Фараби, Бейбарса и Мустафу Шокая. Е. Турсунова интересует не только биография исторической личности. Он пытается понять механизм появления сильной личности в сложный исторический период. С нашей точки зрения, история мальчика из кипчакской степи, ставшего султаном Египта, в изображении писателя есть мифотворчество. Бейбарс проходит трудный путь инициации от плена к власти. Это архетип героя-тюрка, который достиг высшей власти в инокультурной среде, в тексте романа проявляется имагологический дискурс.

Роман «Мамлюк» стал итогом внимательного изучения материалов о Бейбарсе. Он создан в контексте истории мамлюкского государства в XIII веке. «Мамлюк» в последнем варианте представляет собой многослойный интермедиальный текст, в котором отражен многогранный опыт его автора. Роман построен по принципу кино, с применением приемов кадра, монтажа, фотодокументов, исторических карт, визуального слежения камеры за происходящим.

В пользу интермедиальности художественной структуры романа говорит и его полижанровость (приключенческий роман, историческая хроника, философская притча). Архитектоника «Мамлюка» включает аяты Корана, фрагменты из Библии и хадисов, что придает историческому повествованию сакральный характер и, с другой стороны, разрушает линейное повествование о Бейбарсе, последовательно совершающем путь инициации от рабства к трону.

Литература живет мифотворчеством. Востребованность мифа объясняется резким ослаблением сюжетности литературного текста и проблемой соотношения фатализма и свободы.

3 ТЕХНОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ ЕРМЕКА ТУРСУНОВА

3.1 Инновационные технологии изучения интермедиальной поэтики рассказов Ермека Турсунова

Исследователи современной прозы Казахстана утверждают, что в ней представлены «все модификации рассказа: рассказы классического типа (А. Арцишевский, С. Назарова, К. Гайворонский, М. Земсков), сюрреалистические рассказы (Г. Доронин), короткие рассказы (Е. Тикунова, Е. Терских, Ю. Серебрянский), юмористические рассказы (Р. Соколовский, К. Воскобойников), рассказы-новеллы (О. Марк, О. Шиленко, В. Гордеев, И. Одегов), автобиографические рассказы (Н. Чернова, К. Гайворонский), рассказы с элементами мифологизма, фантастики, абсурда и гротеска (Н. Веревочкин, К. Рогожникова, М. Величко)» [144, с. 118].

Интермедиальность как характерная черта поэтики произведений Бахыта Каирбекова, А. Кима, М. Пака, Ст. Ли, Л. Сона, Ю. Серебрянского изучена в определенной степени. Ю. Серебрянский балансирует «на грани, но это не столько грань между литературными жанрами, сколько границы правил коммуникации и способов высказывания» [145, с. 5].

Книгу Е. Турсунова «Жили – были» критики и читатели восприняли как продолжение «Мелочей жизни». В Предисловии к первому изданию Д. Сатпаев отмечает, что книга «открывает новые страницы жизни автора, где нет места скучным дорогам с заранее известным пунктом назначения» [146, с. 7]. В Предисловии к переизданию М. Сейсембаев называет Е. Турсунова «летописцем нашей эпохи», в прозе которого «немало самоиронии» [147, с. 5]. В. Борейко обстоятельно объясняет: «Разрозненные истории вступают в какие-то свои интимные отношения… проступают связующие нити, закономерности, сквозные идеи» [148, с. 9]. Детство, аул, смерть, память, ценности жизни… Об этом книга Е. Турсунова, который «окончательно не повзрослел…», поэтому ищет настоящее «…в ребятне и в хранителях неповреждённых ценностей».

Архитектоника раздела «Ау, аул!» [149] концептуально продумана. В центре воспоминаний повзрослевшего автора – аул времен его детства, среда, которая сформировала его как личность и гражданина. Нарратор не соблюдает требование последовательного изложения реальных событий, происходивших в шестидесятые годы XX века, а повествует о том, что хранит память в виде фрагментов, впечатлений, документов, диалогов.

Его кинематографическое мышление создает текст при помощи слова, действия, звука, пластики, выстраивая сюжет в виде аудиальных, визуальных, кинематографических кадров, что позволяет воспринимать литературные тексты как интермедиальные.

Заглавие в виде краткого, но емкого междометия, сопровождающего его крик, призыв или тоску по аулу, передает основной замысел прозаика: аул –

сакральное пространство и, как считает В. Борейко, «там возобновляемый источник энергии и его постоянного горения. Там зарыт клад с нетленными ценностями. Там опора и настоящее. Там – всё» [148, с. 15]. Герои историй об ауле – не просто реальные люди, они наделены универсальными чертами, присущими казахскому народу. Старики – хранители и носители нравственности и морали; дети чисты в своих помыслах; женщины ответственны за внутренний ритм жизни; на плечах мужчин защита степного пространства. Каждый из них – часть этого пространства. Аул – место возврата всех, кто из него родом.

Для понимания такого отношения к аулу необходимо, на наш взгляд, обратиться к рассказу «Дед» [150], открывающему раздел. В произведении налицо элементы non-fiction. Художественно воссоздана связь прошлого с современностью (главный герой истории является родным дедом М. Сейсембаева, известного казахстанского бизнесмена и мецената, друга Е. Турсунова. – *М. С.*).

История, извлеченная из памяти повествователя, начинается как сказка в современной интерпретации:

«Было это давным-давно. Лет сто назад.

Жил в степи человек. Звали его Жиенбай.

Жиенбай был бай. В смысле – буржуй. То есть богач. Олигарх на сегодняшнем языке. Причем крупный. Одних только лошадей держал неизвестно сколько. Никто не брался сосчитать» [121, с. 277].

События охватывают дореволюционное время, гражданскую войну и трагические годы репрессий. Общим мотивом является мотив дружбы, побратимства казаха Жиенбая и русского Василия Севухина: «И был у Жиенбая тамыр. Звали его Василий Севухин. В переводе с казахского тамыр означает «корень». Понятно, корень может быть у любого растения. У дерева, у травы... У чего угодно, у любого куста.

И у людей он есть.

Спрашивают иногда: откуда корни у тебя? То есть чьих корней будешь? В значении – кто твои дальние предки?

Естественно, чем глубже корни, тем лучше. Поэтому казахи, представляясь, как правило, стараются углубить историю своего рода, как будто в этом есть их личная заслуга.

А еще тамыр в казахском понятийном контексте означает особенную близость между людьми. Почти родственную. Тамыр – это твой побратим» [150, с. 277–278].

В 1918 году Жиенбай спасает голодающую семью тамыра, поступая, как положено, согласно древнему закону степи. Василий, служивший в Красной армии, через год находит семью живой и невредимой, благодарит тамыра, но тот улыбнулся: «Ты ж мой тамыр. А казахи добром не торгуют. Так нас воспитывали старшие. Надо помогать близким. Так что это просто мой долг перед тобой и своей совестью [150, с. 279].

Командир Василия Севухина «удивился, проникся», отблагодарил тамыра своего бойца, подписав бумагу о том, что он помог семье красноармейца. Бумага стала своеобразным артефактом – защитой от новой власти, своего рода маркером уважения к законам казахского гостеприимства. В 1937 году Жиенбая как бая приговаривают к расстрелу. Выданный документ спасает ему жизнь. Бумага, подписанная в 1919 году, выполняет свое кармическое действие.

Е. Турсунов придает реальной истории философский смысл, превращает в притчу о памяти, дружбе и о законе жизни, в котором добро возвращается через поколения.

Книга «Жили – были» создавалась в годы напряженной творческой деятельности Е. Турсунова. В 2016-2017 годах снимается фильм «Киномеханик», организован киноклуб, печатаются рассказы и «Плетенье чепухи» Г. Бельгера, завершена работа над циклом «Возвращенье домой».

«Жили – были» занимают особое место не только в творческой деятельности автора, но и в литературе Казахстана, проблемам изучения поэтики и стиля которой посвящена монография Б.У. Джолдасбековой «Русская литература Казахстана» [151]. Академик Б.У. Джолдасбекова исследует проблемы создания инонационального характера, своеобразия художественной структуры и принципов организации сюжета, традиций и новаторства, что являются основополагающими для осуществления филологического анализа текста.

Современное литературное образование сфокусировано на личностно-ориентированном обучении студентов. Уделяется преимущественное внимание эффективным технологиям литературного развития, которые, благодаря внедрению инновационных и интерактивных форм и методов обучения, направлены на гарантированный результат и продуктивность. Значимы в этом отношении исследования казахстанских ученых, занимающихся разработкой инновационных методик обучения русской литературе в школах и вузах, в частности, монография А.К. Мынбаевой и З.М. Садвакасовой «Инновационные методы обучения, или Как интересно преподавать» [152], в которой представлен большой массив сценариев изучения художественного текста, расписан алгоритм проведения разных видов тренинга, собран портфель инновационных приемов, необходимых для работы с текстами, а также монографии И.Е. Бряковой [153] и А.М. Каторовой [154] о работе со студентами-филологами над текстом. Авторами представлена методика изучения художественного текста, расписан алгоритм проведения разных видов тренинга. Собран портфель инновационных приемов, необходимых для работы с текстом.

Стартовой площадкой для проведения экспериментов по изучению интермедиальной прозы Е. Турсунова явились учебные группы студентов и магистрантов филологического факультета и факультета журналистики КазНУ имени аль-Фараби и Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН

МНВО РК. Методическую и консультативную помощь оказали преподаватели кафедры русской филологии и мировой литературы профессор А.Ж. Жаксылыков и доцент Э.Т. Какильбаева. Апробация разработанных нами методик анализа и интерпретации прозы Е. Турсунова в интермедиальном аспекте проходила на семинарах по дисциплинам «История литературы народов Казахстана и Средней Азии» (специальность «Русский язык и литература», 3 курс, лектор – д.ф.н. профессор Жаксылыков А.Ж.), «Основы изучения поэтики текста» (специальность «Русский язык и литература», 3 курс, лектор – к.ф.н., доцент Какильбаева Э.Т.), в 2024-2025 уч.г. на занятиях по дисциплинам «Семиотика художественного текста» (магистратура, специальность «Русская филология», 1 курс, лектор – к.ф.н., доцент Ананьева С.В.), «Методология подготовки научной статьи» (лектор – к.ф.н., доцент С.В. Ананьева), а также во внеаудиторное время в формате СРОП по вышеуказанным дисциплинам и в процессе преподавания русского языка студентам 1 курса казахского отделения специальности «Kino&Media» факультета журналистики.

При разработке сценариев педагогического эксперимента учитывались результаты констатирующего среза, который был проведен в течение сентября – октябре 2023 года. В эксперименте приняли участие 122 студента 2-4 курсов, магистранты и докторанты, которые обучались по образовательным программам «Русский язык и литература», «Русская филология».

Методологической базой исследуемой нами проблемы с целью разработок приемов изучения интермедиальной поэтики прозы Е. Турсунова явились труды российских и казахстанских методистов и технологов последних десятилетий А.А. Плигина [155], М.В. Кларина [156], А.К. Мынбаевой и З.М. Садвакасовой [152], Ш.Т. Таубаевой и С.Н. Лактионовой [157], С.П. Лавлинского [158], Т.Г. Мухиной [159] и других. В монографиях и методических разработках О.И. Никифоровой [160] и Л.Г. Жабицкой [161], Г.Н. Кудиной [162], Г.А. Иоффе [163] описаны процедуры диагностики читательской деятельности обучающихся, а также опыт выявления их филологических знаний.

Целью проводимых экспериментальных мероприятий было формирование у обучающихся умений и навыков структурно-семиотического анализа интермедиальной поэтики рассказов Е. Турсунова из цикла «Жили – были». Учитывая, что важным этапом опытно-экспериментальной работы в любой аудитории является констатирующий срез, нами было проведено анкетирование для выявления исходных знаний и умений студентов и магистрантов:

1. Что собой представляет интермедиальность в художественной литературе?

2. Слышали ли вы ранее о таких понятиях как «медиальный код», «визуальный код», «аудиальный код»? Если да – что они означают?

3. Знаете ли вы термины «киноязык» или «кинематографический приём»?

4. Какие виды искусства, по вашему мнению, могут взаимодействовать внутри литературного текста?

5. Как вы понимаете выражение «кинематографическое мышление писателя»?

6. Что такое «кадр» и «ракурс» в кино, и можно ли говорить о «кадровости» в литературе?

7. Что такое монтаж в кино? Можно ли обнаружить аналог монтажа в прозе?

8. Может ли художественная литература развиваться изолированно, вне связи с другими видами духовной деятельности человечества?

9. Когда вы читаете художественный текст, возникает ли у вас «визуальная картинка»?

10. Пробовали ли вы сравнивать прочитанное с фильмом или иллюстрацией?

11 Читали ли вы когда-либо рассказы Е. Турсунова? Какие именно?

12. Знакомы ли вы с фильмами Е. Турсунова? Каковы ваши впечатления?

Студенты получили рекомендации использовать примеры из художественной литературы, в том числе современной казахстанской прозы.

Эти вопросы и задания были предложены для того, чтобы выявить исходные представления студентов об интермедиальности. Кроме того, на перечисленные вопросы студенты могут ответить при наличии навыков анализа интермедиальных связей художественной литературы.

Анализ результатов констатирующего среза показал, что студенты 2 курса, не изучающие дисциплины по анализу и интерпретации художественного текста, не имеют представления об интермедиальности. Большая часть студентов не знает, какие стратегии применяют писатели для воссоздания интермедиальных связей в литературных текстах, не смогли охарактеризовать функции интермедиальности в художественной литературе.

Но в большинстве смогли объяснить, может ли художественная литература развиваться изолированно, без связи с другими видами духовной деятельности человечества. Серьезным пробелом в литературном образовании будущих преподавателей русского языка и литературы считаем в то же время тот факт, что не все смогли назвать произведения современной казахстанской прозы.

С целью устранения указанных проблем были проведены параллельно с запланированными темами лекций преподавателем, ведущим дисциплину, занятия по творчеству писателя и режиссера, кинодраматурга и сценариста Е. Турсунова. Живой интерес вызвали беседы и обсуждения отдельных его произведений. Объяснены термины теоретического аппарата интермедиальности (интермедиальный код, кинематографический кадр, монтаж, звуковой ряд, визуальный образ и другие). На семинаре отработаны этапы интермедиального анализа художественного текста. Разграничены понятия интертекстуальность и интермедиальность.

Студенты, магистранты и докторанты активно участвовали в литературных вечерах, лекториях, организованных самим Е. Турсуновым, задавали вопросы, брали интервью.

Запоминающимся мероприятием стала акция дарения малого собрания сочинений Е. Турсунова в 15-ти томах библиотекам Казахстана. Знаковое событие прошло 15 февраля 2025 года в Национальной библиотеке Республики Казахстан (модератор – С.В. Ананьева). Исторические повести, новеллы, эссе, сатирические и юмористические зарисовки – итог 40-летнего труда Е. Турсунова на ниве отечественной литературы. Это летопись эпохи. Книги, в которых отразилась биография многих поколений, дают представление о казахском этносе, его прошлом и, возможно, будущем.

Для отбора студентов и магистрантов в экспериментальную группу и выявления фоновых знаний о кино и медиа нами были проведены а) диагностический тест – на понимание теоретических понятий, связанных с медиа и интермедиальностью; б) анкетирование – с целью выявления фоновых знаний об Е. Турсунове и его времени; в) констатирующий срез, который был построен на анализе фрагмента рассказа Е. Турсунова с целью определить уровень умений студента в понимании и интерпретации функций аудиовизуальных элементов и т.п.

На следующем этапе проведения эксперимента нами был предложен комплекс заданий для выявления уровня освоения студентами и магистрантами приемов интермедиального анализа прозы Е. Турсунова. Основная работа направлена на анализ конкретного рассказа из сборника «Жили – были» с фокусом на кинематографические коды:

1. Анализ художественной структуры рассказа: используя кинематографические приемы, «разбить» содержание рассказа на отдельные «кадры», определить объем плана (общий – средний – крупный), показать границы и, используя монтаж, обозначить момент смены кадров.
2. Анализ звукового и музыкального пространства текста: понять, какую функцию выполняют голоса, шум, тишина, то есть представить звуковую палитру того или иного мини-сюжета.
3. Анализ интертекстуальных и интермедиальных связей данного рассказа с другими текстами кино, музыки и т.п.
4. Итоговое развернутое эссе о фрагменте рассказа Е. Турсунова:

– выделить визуальные, звуковые, кинематографические элементы, предложить собственную интерпретацию их присутствия в словесном тексте;

– обстоятельно объяснить их художественную функцию с точки зрения самого автора.

Участникам эксперимента был предложен комплекс заданий, целью которых стало обучение приемам анализа и интерпретации двадцати двух рассказов цикла «Ау, аул!», вошедших в третью часть сборника «Жили – были».

Изучение сборника «Жили – были» как полижанровой и медиагибридной книги было начато с визуального знакомства студентов с данным изданием. Каждому был предоставлен бумажный экземпляр сборника 2020 года издания и предложена электронная версия книги 2024 года переиздания. В процессе обсуждения внешних данных сборника нами была актуализирована главная цель эксперимента – рассматривать «Жили – были» Е. Турсунова как полижанровую и медиагибридную книгу, то есть изучать ее содержание с точки зрения интермедиальности.

Первое задание, которое получили студенты, – прокомментировать внешнее построение книги, ориентируясь на названия рассказов и используя прием прогнозирования и «угадывания». Участникам эксперимента были розданы листы с краткими комментариями содержания изучаемой книги:

1 «В “Жили – были” два параллельных повествования: текстовое и фотографическое».

Комментарий: книга – художественная история жизни, она представляет собой мультимедийный документ Е. Турсунова – писателя и режиссера.

2 Архитектоника книги:

«Американская комедия» – автобиографическая повесть о жизни автора в США.

Раздел «Раскадровка» – непридуманные истории о работе писателя над своими фильмами.

Цикл «Такие дела» – раздумья, наблюдения, размышления Е. Турсунова о жизни.

Раздел «Ау, аул!» – рассказы о детстве писателя, проведенном в ауле, о семье и семейных традициях, ценностях и ритуалах, сформировавших художественное мышление Е. Турсунова.

Объектом обстоятельного изучения поэтики книги был выбран цикл рассказов об ауле. После прочтения участниками эксперимента двадцати трех рассказов была проведена дискуссия с обсуждением узловых вопросов эвристического характера:

– Подумайте, почему Е. Турсунов вводит в заглавие цикла междометие: «Ау, аул!»? Какие ассоциации возникают у вас при прочтении вслух этого названия?

Высказанные мнения по этому вопросу можно обобщить следующим образом:

– «Ау», произносимое с восклицательной интонацией, передает обращение автора к прошлому, к живому аулу, который остался в памяти. В этом заключена не только ностальгия о родных местах, но и голос, обращенный к родине. В Предисловии читаем: «…сам Ермек – вроде городской человек, живший годами в Америке и на Ближнем Востоке, который не циклится на национальном “землепупизме” и обладает широким всесветным сознанием, – весь родом из детства. Из того аула Первомайский Каскеленского района, где

оно прошло. Там его корень и якорь. Там возобновляемый источник энергии и его постоянного горения. Там зарыт клад с нетленными ценностями. Там опора и настоящее. Там – всё» [148, с. 16]. То есть заглавие построено как кинематографический звук. Турсунов – прежде всего режиссер, создающий интермедиальные тексты.

– Объясните, почему Е. Турсунов предваряет начало повествования рекомендацией-предупреждением: «Рекомендуется повзрослевшим детям и не совсем еще повзрослевшим взрослым».

Ответ: нужно обязательно обратить внимание слушателей на то, что это далеко не ирония. Автор обращается к тем, кто, будучи взрослым, сохранил в себе детскую чувствительность, помнит свою золотую пору. Неслучайно В. Борейко подчеркивает, что Е. Турсунов «…окончательно не повзрослел…». Эту «рекомендацию» автора можно воспринимать также как кинематографический прием.

Для анализа интермедиальной поэтики цикла «Ау, аул!» нами разработано методическое руководство для участников педагогического эксперимента. Оно состояло из отдельных заданий, необходимых для решения тех или иных задач. Основная цель методического пособия – научить студентов применять конкретные приемы интермедиального анализа:

– для выявления интермедиальных кодов в выбранном рассказе;

– для анализа сюжетных линий в повествовании;

– для объяснения функций кадра, монтажа, звука и визуальных образов.

На первом этапе «sloy reading» студенту необходимо определить:

– Какой вид медиа можно обнаружить в рассказе?

– Можно ли «увидеть» в словесном тексте «следы» кино, театрализованности, живописи и архитектуры, фото и документов или oral history?

– Элементы какой сферы искусства явственно «проступают» в структуре рассказа?

На следующем этапе анализа необходимо уделить внимание сюжетостроению рассказа современного казахстанского автора. Общеизвестно, что проза писателя, кинодраматурга, режиссера, сценариста испытывает сильное влияние его киномышления, поэтому она фрагментарна, строится как кадр. Сцены излагаются последовательно, переход от одного эпизода к другому часто заполняется смысловыми паузами. В развитии конфликта большую роль играет монтаж кадров (1-ый кадр – завязка, 2-ой кадр – развитие действия, 3-ий кадр – кульминация, 4-ый – развязка). Таким образом, сюжет рассказа сознательно раскладывается автором на кадры. Этот художественный прием является одним из ярких опознавательных знаков интермедиальности прозы Е. Турсунова.

Следующий этап интермедиального анализа рассказа должен быть посвящен интерпретации визуальных кодов, что позволит понять стратегию писателя как оператора: речь должна идти о том, какие детали выступают в

данном сюжете визуальными символами. Для этого необходимо рассмотреть образы, создающие пространство, описывающие пейзаж (аул, горы, дом), раскрыть символику деталей, характеризующих семью, соседей, детей. Выявить и подтвердить проведенным анализом, как «камера» изображает все, что есть на общем плане, среднем и крупном (глаза ребёнка, лицо старика, яблоко, корочку хлеба). Это поможет понять, как Е. Турсунов визуально изображает аул и тех, кто живет в нем, как дополняет их характеристики при помощи звука. Звук под пером писателя становится художественным инструментарием.

Студенту предлагается найти в тексте все аудиальные средства: возгласы, крики, междометия, звуки, нарушающие тишину, уделить особое внимание устной речи персонажей, выявить ее функции. Е. Турсунов пишет на русском языке, но постоянно вводит в свой текст казахскую речь в самых разных вариациях: казахские реплики, бранные слова, детскую неправильную речь и т.п.

На завершающем этапе проведения эксперимента был предложен комплекс эвристических творческих заданий с целью понять уровень освоения приемов интермедиального метода на примере анализа одного из рассказов Е. Турсунова из цикла «Ау, аул!» (выбор художественного текста – по желанию студента).

Экспериментальной группе предлагается выполнить входной тест, вопросы которого позволят раскрыть понимание произведения как синтеза элементов разных сфер медиа:

– Определите доминирующий в рассказе тип медиа: кино, документ, фотография, картина, театр, устная речь. Обоснуйте свою точку зрения.

– Выявите функции того или иного интермедиального элемента, способствующего раскрытию авторского замысла.

– Каковы функции языка, жестов, звуков в поэтике рассказа?

Считаем, что было бы интересно на перспективу сравнить тексты Е. Турсунова об ауле с высказываниями и описанием аула Г. Бельгером, который не мог «представить себе жизнь без Ишима, без моих аулчан» [164, с. 256].

«Скромный, уютный, тихий, зеленый аул неподалеку от степной реки Есиль, окруженный березовыми перелесками, озерцами-старицами, непаханными ковыльными полями, бугристыми холмами-жонами, становился мне с каждым годом все ближе, родней, и я уже горделиво говорил: “мой аул”, и прирос к нему сердцем, я знал каждый дом, каждого жителя, каждый кустик во всей округе, каждую тропинку в овраге Теренсай и в зарослях приречного тугая, каждую каменную глыбу у брода Тасуткель» [166, с. 144], – пишет Г. Бельгер в эссе «Аул». Интонация автора нетороплива, он вспоминает Волгу, наблюдает и приходит к неутешительным выводам: не тот стал аул. Та же интонация сожаления звучит в названии-возгласе Е. Турсунова «Ау, аул!».

Программированное обучение в образовательном процессе «вполне может применяться для анализа художественных произведений. На его основе можно разрабатывать алгоритмы, которые позволят подойти к исследованию

творчества писателей системно. Программированное обучение придает логичность и последовательность анализу литературных произведений» [166, с. 65], – приходит к интересным научным выводам профессор А.Б. Темирболат.

Анализ рассказа Е. Турсунова «Страшный орыс» [138] осуществлен как практическое приложение к методическим рекомендациям по изучению жанра «малой прозы» писателя в аспекте интермедиальности.

Восприятие текста начинается с заглавия, которое, как известно, содержит в свернутом виде всю информацию о событиях. Как элемент структуры произведения, заглавие играет большую роль, указывая на «другое» восприятие героя. Об этом свидетельствует и смешение слов (на русском и казахском языках). Создается впечатление, что далее речь пойдет о чем-то ужасном, страшном, передается ожидание агрессии. Автор «вступает» в игру с читателем, и, применяя прием обманутого ожидания, готовит ловушку, разрушает привычную схему восприятия «чужого» в ауле: страх – понимание – доверие. Интонация сказа в устном исполнении дает возможность услышать в голосе легкую иронию над этим страхом, которого не было в реальности.

Рассказ начинается необычно, потому что историю, произошедшую в далеком детстве, вспоминает взрослый человек: «В детстве нас пугали русскими. Но это в крайнем случае, когда переставали слушаться или действительно натворили что-нибудь серьезное» [167, с. 278].

Угроза взрослых была одной из воспитательных мер, в достаточной степени действенной. Но рассказчик придает воспоминаниям ироничную интонацию, снимает напряженность, предваряет сюжет детской «страшилкой». В этом и проявляется интермедиальность его прозы: воспоминания как вступление (своеобразный пролог) ко всему сюжету «размещены» в одном кадре. В повествовании просматривается кинематографический прием нарратора – режиссера, структурирующего сюжет при помощи монтажа в виде отдельных эпизодов-кадров.

В экспозиции (следующем кадре, данном общим планом) описано местоположение аула: «Наш небольшой аул располагался у подножия гор. Они обступали нас со всех сторон. Куда ни глянь, всюду цвели сады. Яблок было столько, что они падали с отяжелевших ветвей в траву и выкатывались на дорогу. По ним ездили машины, и всякий раз я вздрагивал, когда лопалось очередное яблоко под колесами грузовика» [167, с. 278].

Детали в кадре: горы, сады, яблоки, в последний момент показанные крупным планом (лопнувшее яблоко под колесом грузовика) – создают необходимое культурно-историческое пространство, в котором звучит тоска по тому времени, зов: «Ау, аул!», где ласточки жили в домах, вода журчала в арыках, «…и солнца было больше, и небо шире, и вода прозрачнее...».

Перечисленные детали несут символический смысл, становятся маркерами аульной жизни.

Рассказ-воспоминание о той поре в ауле можно, на наш взгляд, рассматривать как последовательность фрагментов сюжета, представленных при помощи кинематографического приема монтажа в виде сменяющихся кадров, отделяемых друг от друга в словесном тексте абзацами, паузами и сменой планов. Автор удачно применяет приемы кинооператора, визуализирует словесный текст, создает картинки – кадры.

Далее в повествовании представлена галерея зарисовок жизни аула и аульчан: «Рано утром родители уходили на работу и меня оставляли соседям. По очереди» [167, с. 278]. И здесь видится параллель с прозой Г. Бельгера, которого аксакалы аула считали родным, почитали его отца – фельдшера.

В следующих кадрах – крупным планом Кульжамал-апа, Шайнек-апа, Мусабек-ата, бравший Берлин Алимжан-ата, разрешающий играть настоящими боевыми орденами. Его жена, хромая Гульфайруз, защищала мальчика, расплакавшегося из-за асыков.

Эти и другие эпизоды повседневной жизни аула представлены в виде калейдоскопа киноэпизодов, соединенных в одну ленту. Рассказчик вспоминает старшего сына Алимжана-ата, водителя ЗИЛа, и других аульчан, подчеркивая главное в их философии и восприятии: дети живут в любви и дружбе под присмотром всего аула. Детство их защищено.

Казахский аул, в котором сохранены вековой уклад жизни, традиции и обряды, почитание старших и бережное отношение к детям, показан в произведениях Е. Турсунова как культурная матрица.

Завязкой сюжета о страшном орысе является появление *другого* человека в ауле: «И однажды, когда мы с пацанами играли в кокпар на ишаках, вдали оказался человек. Он не был похож ни на кого из наших» [167, с. 281].

Необходимо обратить внимание на то, во что играют дети. Кокпар – элемент этнографического кода казахского менталитета. Ишак также из привычного круга детских представлений об их мире, поэтому появление перед детьми человека, который не *похож ни на кого из наших,* воспринимается как конфликт представлений о *своем* и *чужом.* Так интермедиальность дополняется имагологическим дискурсом.

Дети, среди которых и рассказчик, отмечают уверенную размашистую походку, большую сумку на плече: «У него были рыжие волосы и борода. И он был в кирзовых сапогах. И он был высок ростом и широк в плечах» [167, с. 281]. В портрете выделяются визуальные детали: высокий рост, рыжие волосы и борода, кирзовые сапоги. Дети эмоционально воспринимают не *своего* человека, поэтому возникает страх, который сопровождается паникой и бегством:

«…И кто-то рядом произнес страшное слово:

– Бұл орыс... (Это русский.)

И мы в ужасе кинулись врассыпную.

– Ой-бай!

– Бегите! Қашыңдар!

– Это русский!» [167, с. 281].

Автор применяет разные интермедиальные приемы: при помощи визуальных приемов подчеркивается восприятие детьми незнакомого человека, зрительно воспринимаемого как *чужого*, *не своего.* Дети находятся во власти культурного стереотипа, боятся, впадают в панику. Их действия вызывают смех. Прием комического подчеркивает комизм ситуации.

Следующий сюжетный эпизод представлен жанровой сценкой, в которой писатель использует несколько интермедиальных приемов: «Но человек с бородой вдруг побежал за нами и закричал вслед:

– Ей, балалар! Тоқтаңдар! Мұртаза қайда тұрады?

И мы остановились как вкопанные. Человек с рыжими волосами говорил как свой» [167, с. 281].

Во-первых, напряжение ситуации снимается голосом: незнакомый детям человек, не похожий на казаха, окликает детей по-казахски: «Ей, балалар!» и сразу разрушает страх, убирает источник ужаса. Знание им казахского языка становится открытием для детей и устанавливает связь между ними. Этот момент можно считать кульминацией сюжета художественного произведения.

Аудиальный код данного эпизода выполняет несколько функций:

– дети, услышав голос *чужого*, избавляются от страха перед опасностью в лице страшного орыса;

– нарратор намеренно меняет тональность ситуации, в которой дети осознают, что ничего ужасного не случилось и преодолевают свое паническое состояние, хаос.

Можно констатировать, что звук, выражающий аудиовизуальный код, разрушает страх. В итоге дети принимают большого, рыжеволосого и рыжебородого в *свой* круг. Они избавляются от мифа о страшном орысе. Услышав его мягкий и вежливый голос, ощутив тепло, с которым он обращается к ним, не видят в нем угрозу. Он обращается к ним мягко, по-домашнему, спрашивает на казахском языке о том, где живет Муртаза, то есть нарушает границы между казахом и русским в детских представлениях.

Визуальный код – звучащий голос на казахском меняет смысл мира, поэтому столь значима развязка сюжета рассказа:

«И один из нас, самый смелый, выступил вперед и сказал:

– Ана-а жерде.

И показал рукой.

– Жүр. Көрсет маған, – сказал этот рыжий с бородой и улыбнулся. Совсем как обычный человек.

И мы пошли провожать его всей гурьбой.

Оказалось, что русские не такие уж и страшные. Тем более, когда говорят по-нашему» [167, с. 282]. Важен мотив дружбы, совместного действия: «И мы пошли провожать его *всей* гурьбой».

Незнакомец, в котором дети видят опасность, мягким голосом, звучащим уверенно, на казахском языке избавляет от страха, долгое время сопровождающего их. Сцена построена при помощи интермедиальных приемов:

– в ее начале возникает конфликт: дети видят незнакомца (детали его внешности и одежды переданы при помощи визуального приема);

– столкнувшись с неизвестным, дети бросились *врассыпную* (действие – театральный прием);

– услышав обращение на родном для них языке, они остановились *как вкопанные*, признали в нем *своего* (аудиальный прием). Звук меняет ситуацию, конфликт исчерпан. Возникают доверие и дружба. Разрушен культурный стереотип о взаимоотношениях людей разных национальностей.

Завершение истории напоминает притчу: «Оказалось, что русские не такие уж и страшные. Тем более, когда говорят по-нашему».

Притчевость как способ мышления и явление стиля – одна из характерных черт творческой манеры Е. Турсунова.

Ранее мы уже сравнивали рассказы Е. Турсунова с рассказами В.М. Шукшина. В «Печках – лавочках» Иван Расторгуев должен «привести себя в соответствие с тем образом, который предусмотрен топографической точкой, совпасть с готовым стереотипом в определенном месте» [168, с. 148]. То же происходит с героем рассказа Е. Турсунова «Страшный орыс», который в казахском ауле становится *своим*.

Студентам при выполнении творческих заданий рекомендовано активно применять цифровые технологии:

– создать таблицы о функциях различных интермедиальных кодов в рассказе, привести примеры их использования;

– выделить визуальный, монтажный, аудиальный, театральный, документальный и другие коды;

– дать определение каждому виду кода (монтаж, звуки, жесты и т.д.);

– найти в тексте эти элементы (яблоки, тихо падающие с деревьев под тяжестью плода, голоса птиц и т.п.);

– описать, как «работает» в сюжете конкретный прием (яблоки создают кадр в общем плане);

– определить функцию кода в общем авторском замысле: яблоки как визуальный код служат при создании общей картины аула – «обетованной земли» для вспоминающего о детстве автора и других «не совсем еще повзрослевших взрослых».

Таблица должна отразить понимание студентом интермедиальности выбранного им для анализа рассказа, показать, что интермедиальные коды определяют характер поэтики рассказа.

Для завершения эксперимента нами были заслушаны результаты мини-проектов, выполненных студентами по анализу интермедиальной поэтики

выбранного ими рассказа, обсуждены перспективы дальнейшей работы с прозой Е. Турсунова. Проведение педагогического эксперимента, посвященного технологиям изучения творчества казахстанского режиссера и писателя, показало новые возможности исследования казахстанской художественной прозы XXI века.

Анализ заключительных анкет, результатов исследовательских проектов, мнений и точек зрения об интермедиальности художественного текста позволяет сделать следующие выводы:

– Е. Турсунов – художник новой формации и мышления. Отношение к художественному произведению уникально, он создает его из синтеза кино, документа, фотографии и устной речи, что приводит к смешению жанровых элементов разных видов искусства в литературном тексте;

– в ходе проведения эксперимента нами было отмечено развитие исследовательского интереса студентов к русской и русскоязычной литературе Казахстана, к молодым писателям и их литературным дебютам, в которых текст создается на стыке разных видов медиа.

На первом, предтекстовом, этапе знакомства с творчеством казахстанского писателя уделено внимание обстоятельному знакомству студентов с личностью писателя. Обратная связь по освоению основополагающих этапов его творчества, интересных фактов творческой биографии осуществлена с помощью технологий критического мышления, уместных, с нашей точки зрения, на первом курсе обучения азам выбранной профессии. Отталкиваясь от изучаемых дисциплин «Теория кино и медиа», «История кино» и «Кинодраматургия», мы провели несколько бесед-презентаций о личности и творчестве Е. Турсунова и предложили «тонкие» и «толстые» вопросы для диагностики полученных знаний студентов о кинорежиссере.

Первый вариант вопросов, предложенных студентам («тонкие вопросы»):

– Е. Турсунов начал свою творческую карьеру с создания киносценария или литературного текста?

– Назовите сборники прозы Е. Турсунова.

– Назовите полнометражные фильмы Е. Турсунова.

– Тема его литературных произведений: городская, историческая или степная?

– Первые литературные тексты Е. Турсунова?

– Какая связка характерна для его творчества: кино → сценарий → проза или наоборот?

– Какие образы природы наиболее часто встречаются в его произведениях?

– Какая форма повествования встречается чаще: диалогическая или описательная?

Второй вариант вопросов («толстые вопросы»):

– Как, на ваш взгляд, кинематографическое мышление Е. Турсунова влияет на структуру его литературного текста?

– Какие элементы текста можно интерпретировать как «кадры» или «монтажные сцены»? Приведите примеры.

– Как автор сочетает словесное описание и визуальные образы?

– Какие кинематографические приемы (крупный план, ракурс, монтаж) вы можете обнаружить в его рассказах?

– Почему визуальные образы степи и природы играют ключевую роль в создании художественного мира писателя?

– Как тюркская мифология влияет на характеры и мотивы поступков его героев?

– Какова роль жеста, движения, телесности в формировании характера персонажей?

– Почему проза Е. Турсунова может восприниматься как «раскадровка» будущего фильма?

– Можно ли считать прозу Е. Турсунова примером гибридного жанра между литературой и кино? Аргументируйте свою точку зрения.

В качестве эвристического задания можно предложить студентам-журналистам составить Диаграмму Венна, в которой каждый выскажет свое мнение о медиамышлении писателя и режиссера.

На следующем этапе работы над интермедиальной поэтикой прозы Е. Турсунова будущим журналистам было предложено сделать акмеологический анализ рассказа «Про Кумис-апа» с целью выявить кинематографические элементы и объяснить их функции в сюжете рассказа.

«В 1989 году при Обществе психологов АН СССР была создана Всесоюзная акмеологическая ассоциация, – уточняет С.Б. Бегалиева. – Как отмечают Н.В. Кузьмина и А.А. Реан, создание акмеологии как новой науки в системе наук о человеке, стало возможным благодаря стремлению преодолеть противоречие между выдающимися достижениями в области человекознания и разительным отставанием педагогической практики» [169].

Для студентов, собирающихся заниматься режиссурой, важно определение анализируемого литературного текста «Про Кумис-апа» как серии фрагментов-кадров, в которых реализуется сюжет истории о женщине преклонного возраста, потерявшей на войне сыновей, о памяти и любви, не теряющей своей силы и не исчезающей и после смерти.

Необходимо обратить внимание на интонацию повествования: рассказчик хранит в памяти детский страх, связанный с добрейшей Кумис-апа. Строит свое повествование как драму, в которой играют роль не действия, а звук, жест, тишина, интонация голоса Кумис-апа, беседующей со своим сыном.

Студенты «раскладывают» сюжет рассказа на фрагменты, заключенные в том или ином кадре. Каждый из участников беседы объясняет «язык», звучащий в детали, в которых показана Кумис-апа: «Жила у нас в ауле такая старушка. Чудная. Она разговаривала стихами. Тягучим таким, размеренным речитативом.

Жила она себе тихо, скромно. Незаметно. Всех ее троих сыновей и мужа убило на войне…».

В первом кадре студенты предлагают при помощи деталей показать ее одиночество на фоне четырех портретов.

Во втором эпизоде общим планом показан ее двор: «Из всего хозяйства у ней было – коза тощая с поломанным рогом да три курицы с петухом. Да, и собака» [170, с. 283].

Кумис-апа воспринимается визуально, крупным планом: руки со вздутыми венами, на запястьях старые серебряные браслеты, лицо сплошь в морщинах, задумчивое и спокойное.

Студенты вносят в свою интерпретацию аудиальный элемент. В кадре звучит голос героини: *разговаривала* стихами. *Тягучим* таким, *размеренным речитативом.* Показывают героиню постоянно в движении: *возилась* у себя в огороде; *копошилась* во дворе; хлеб *умела печь* вкусный*; пекла* сразу семь лепешек…

Интерпретаторы подчеркивают, что в их восприятии Кумис-апа – символ всех матерей, потерявших на войне сыновей. Она величава в каждом кадре:

– героиня в огороде (общий план): солнце, тишина, рядом ее собака, «не по-псиному *добрая…. Лохматая, колченогая,* с белым пятном посреди лба. *Смешная»* [170, с. 283];

– она занята тестом: крупным планом показаны руки в позвякивающих браслетах (звук), общим планом весь процесс приготовления хлеба и вновь крупный план. «Лицо Кумис-апа сплошь в мелких морщинках», задумчивое и спокойное.

Важным является следующий эпизод, который передан отдельным кадром, длительном по времени: «Потом она брала плоский чугунок и смазывала его днище маслом. Потом укладывала туда лепешку. Придавала ей форму и накрывала такой же плоской крышкой.

Потом она разводила огонь во дворе и, когда дрова прогорали, пристраивала тяжелую посудину в самую середку. В самый жар. Брала маленькими щипцами угольки и обкладывала ими чугунок со всех сторон.

И всё.

И вскоре по двору потихоньку начинал распространяться тонкий аромат горячего хлеба» [170, с. 284].

В данном кадре значимыми являются обычные предметы: чугунок на огне, лепешки внутри него. Движения героини ритуальны. Материальные предметы и будничные действия обретают символический смысл. Писатель словно замедляет действие, ритмизирует повествование, подчеркивает внутреннюю силу героини, которую рассказчик в свои детские годы считал чудной.

В следующем эпизоде на первом замедленном плане – руки Кумис-апа, раздающие семь лепешек, и радующиеся дети: «…выходила на улицу и раздавала их детям. А мы и рады. И мы не очень понимали, что это поминальные

лепешки. А какая нам разница? Всё одно они были такими же вкусными [170, с. 284]. В признании рассказчика звучат и раскаяние, и боль.

Дальнейшие события переданы перечислительной интонацией и способом монтажа отдельных событий, сохранившихся в памяти рассказчика:

– В другом ритме показано празднование в ауле Дня Победы (оркестр, марши, алые кумачи, смех, буфет, нестерпимая жара, яркий свет). Отдельно – ветераны. Нарядные. С орденами и медалями на лацканах своих пиджаков.

– Смена кадра и общего настроения восприятия дальнейших событий: мальчик заходит к Кумис-апа попить воды. Использован аудиальный прием, переводящий повествование на другой уровень восприятия. Мальчик слышит голос героини, говорящей с сыновьями:

«Заглянул в комнату.

А там...

Там посреди гостиной стоял дастархан, накрытый белой скатертью. По столу были щедро рассыпаны свежие баурсаки и шелпеки. А еще конфеты с пряниками. И еще много, много других разных вкусностей.

Стояли по краям пиалушки. От них поднимался еле заметный пар. А чай был темно-коричневый, со сливками, наваристый, густой.

Кумис-апа сидела рядом с самоваром. Счастливая!

Но я испугался...

Потому что она сидела – одна. За столом никого не было.

А Кумис-апа сидела и ... разговаривала.

Она обращалась к своим сыновьям, называла каждого по имени и о чем-то с ними говорила.

Она даже временами смеялась! Да еще так заливисто! Прям закатывалась!

Она рассказывала им про свою козу, которая залезла намедни в чужой огород и поела там капусту, дурочка. И соседи из-за этого сильно ругались. И что ей пришлось заглаживать потом свою вину молоком, которое она сдоила с той же самой козы, и отнесла крынку соседям» [170, с. 285].

Проанализированная сцена является доминантной в общем движении сюжета об одиночестве матери и памяти об ушедших сыновьях, поэтому основное внимание было уделено структурно-семиотическому анализу подтекста рассказа. Он построен на контрасте: шум, веселье снаружи – тишина внутри дома Кумис-апа на фоне ее голоса. Е. Турсунов передает содержание происходящего через звуки (аудиальный прием): смех ее заливистый, искренний, теплый, голос – мягкий и речитативный, она слышит своих сыновей, рассказывает им самые простые истории.

Сыновья невидимо присутствуют в пустой комнате.

Студенты, изучающие историю кино, могут вспомнить подобные приемы А. Тарковского. В кадре – пустая комната с нарядно накрытым дастарханом, мягкий свет, Кумис-апа – в центре стола рядом с видимыми только ей сыновьями

(на столе пиалушки с дымящимся чаем). Ее голос звучит мягко, она называет сыновей по именам, смеется и радуется.

Эпизод, безусловно, ключевой, потому что реальность трансформируется в духовную, погибшие сыновья живут в сознании матери, она помнит их живыми. У казахов души умерших – аруахи всегда рядом с живыми не только в памяти, но и в жизни, поэтому общение героини с сыновьями можно считать формой контакта с ними.

Увиденное мальчиком в доме Кумис-апа показано Е. Турсуновым как киносъемка и полно символики. Белая скатерть является символом сакральности, памяти о душах, ушедших в мир иной. Баурсаки – маркеры поминальной пищи. Пар от чая – знак присутствия сыновей за столом. Особыми функциями наделен голос Кумис-апа, которая смеется, рассказывает, вспоминает, разговаривает с сыновьями как с живыми.

Таким образом, писатель при помощи голоса (звука) создает то, что в тексте отсутствует. Повествование кинематографично. Е. Турсунов словно следует завету кинорежиссера Д. Вертова, акцентирующего внимание на том, что художник должен показать всю красоту и своеобразие героя, героини и одновременно обнаружить в них характерные признаки народа, эпохи, жизни.

Кульминацией трагической истории являются эпизоды, когда Кумис-апа заболела и попросила позвать одного из сыновей – Жанибека: «Взрослые заметались. Запаниковали. Что делать? Как быть?

И тогда Ашим, аульный зоотехник, полез к ней тихонько в сундук и вытащил оттуда фуфайку. Старую такую застиранную телогрейку. В ней когда-то Жанибек ходил в школу. Ашим надел ее кое-как, благо сам был маленький, тщедушный, и подсел к Кумис-апа.

Та уже плохо видела и слепой рукой потянулась к силуэту. Пошарилась, коснулась рукава и вдруг вцепилась в него, сжала до белизны в пальцах.

– Жәнібек, – позвала она чуть слышно. – Жәнібек, қайда жүрсің, балам-ау?..

И до-олго потом она с ним разговаривала. С Жанибеком. О чем-то всё шутила и смеялась. Она любила его. Он был у нее младшим.

И пока Кумис-апа так “разговаривала”, Ашим сидел смирно и не двигался. Боялся шевельнуться. А по жестким усам его предательски потекла одна-единственная слеза и упала на пол.

Потом Кумис-апа устала и отпустила руку.

– Жарайды, – сказала она довольная. – Мен болдым. Бара бер.

И Ашим поднялся. Тихо выскользнул во двор» [170, с. 288].

Данная сцена является одной из сильных, наполненных глубоким психологическим подтекстом в цикле «Ау, аул!». В ней синтезированы интермедиальные приемы автора рассказа, который при помощи обычных предметов (сундук, фуфайка Жанибека, рукав), жестов и действий (*надел;* она *прикоснулась; схватила; сидел неподвижно* в тишине*; потекла*

одна-единственная слеза), исполнения ритуалов ухода показал, как связаны жизнь и смерть через символы и маркеры.

Подводя итоги изучения технологий интермедиального анализа «малой» прозы Е. Турсунова, совмещающего в художественном методе элементы разных сфер искусства, мы исходим из медиагибридного мышления прозаика. Автор, будучи в одном лице и писателем, и сценаристом – режиссером, создает художественные произведения на стыке киноискусства и литературы, что позволяет нам считать его прозу интермедиальной.

Кинокритики и литературные критики, обращающиеся к его текстам, отмечают, что часто источником прозы являются киносценарии. Подтверждением этой гипотезы является проведенный нами анализ технологий интерпретации рассказов Е. Турсунова, вошедших в сборник «Жили – были».

3.2 Технологии визуального анализа поэтики повести «Келин»

Современные исследователи и критики убеждены, что характер и содержание художественного мира повести «Келин» определяют образы древнетюркской мифологии. Повествование насыщено тюркскими архетипами, мифологическими образами и сюжетами.

Действительно, разные типы мифологических образов (антропоморфные, зооморфные и космические) играют важную роль в литературном тексте Е. Турсунова. Антропоморфные образы выступают основой художественной антропологии повести, отражают мировоззренческие установки писателя, способствуют выражению представлений автора о назначении человека, о его месте в мироустройстве. Герои размещены в мифологически осмысленном пространстве. Отношение Е. Турсунова к мифу как источнику вечных смыслов продиктовано поиском путей преодоления духовного кризиса как его самого, так и современного писателю общества.

Представления об устройстве мира четко структурированы: зооморфные и космические образы имитируют сюжеты и эпизоды древнетюркской мифологии, земной мир и инобытие образуют единство. Зооморфные и космические образы воплощают определенные стороны мироустройства. Продукты, предметы и вещи также заключают в себе определенные мифологические смыслы. Проблематика киноповести обращена к истокам бытия тюркских народов. Среди мифологически осмысленных зооморфных образов выделяется образ тотемного животного (волчицы), которая фигурирует в генеалогическом мифе в качестве праматери тюркских народов.

Режиссер Е. Турсунов в 2008 году в процессе работы над кинокартиной «Келин» испытывал трудности с монтажом «странного фильма». Эпизоды фильма были сняты, но ему не удавалось смонтировать произведение. Е. Турсунов решил «переложить сценарий на язык прозы», обозначив жанр литературного произведения как притча.

Фильм завершен на киностудии «Казахфильм», вышел в прокат в 2009 году. «Бумажный» вариант книги «Келин» увидел свет в том же году. Книга состоит из двух частей: повесть «Келин» с подзаголовком притча и киносценарий одноименного фильма с подзаголовком этно – фэнтези. Предисловие автора определяет его намерение и поисковую цель как писателя и сценариста – режиссера: проследить путь, который проходит Слово на пути к большому экрану. Писатель намеренно включает в книгу фотоснимки процесса съемки фильма, титры с обозначением исполнителей ролей в фильме, авторов сценария, включив в их число Актана Арыма Кубата, Марата Сарулу и длинный список фамилий людей, входящих в съемочную группу и оказавших реальную помощь во время работы над фильмом.

Фильм вызвал противоречивые отклики. Интерес молодежи до сих пор высок. Этим объясняется наше обращение к сюжету киноповести как объекту изучения в студенческой аудитории с целью выявить ее визуальные коды. Экспериментальная группа состояла из магистрантов и докторантов специальности «Русский язык и литература», изучающих и изучивших инновационные методики обучения русской литературе (дисциплины в магистратуре «Семиотика художественного текста», «Технологии литературоведческого исследования» и в докторантуре «Инновационные методики обучения русской литературе в высшей школе», «Методология подготовки научной статьи»).

Для участников эксперимента обращение к подобной проблеме является, с нашей точки зрения, перспективой расширения познаний научных парадигм в литературоведении и осмысления мультикультурной современной казахстанской культуры, в которой все чаще появляются гибридные жанры, стирающие границы между литературой и другими сферами искусств. Тем более, в современной филологии давно утвердилось мнение, что художественное произведение перестало быть только словесной структурой, оно стало системой взаимопроникающих культурных кодов.

На первом этапе анализа повести был предложен комплекс эвристических заданий, который позволит магистрантам выбрать необходимые приемы инновационных технологий, которыми они овладели в процессе обучения:

– рассмотреть вербальный уровень, характеризующийся малым количеством слов, чаще их отсутствием;

– дать интерпретацию архетипических мотивов и образов в повести;

– определить семиотические функции визуальных и аудиальных образов.

Участники эксперимента должны рассмотреть действие того или иного приема в сюжете. На первом этапе сфокусироваться на событийной основе художественного мира, где фабула раскрывает характеры немногочисленных героев повести. Максимальная экономия средств, привлеченных для воссоздания художественной антропологии, позволила нарисовать концептуально осмысленные образы действующих лиц.

Е. Турсунов ориентирует интерпретаторов на определение жанра, данного в подзаголовке – притча. Притче как жанру присущи постоянные признаки, прежде всего аллегоричность и условность. Но писатель позволяет себе переосмыслить содержание указанного жанра, лишает поучительности, расширяет смысл. Герои – носители архаических представлений о человеческом предназначении, поэтому показаны в ярко выраженной условной форме. По сути – это мифологические персонажи, олицетворяющие базовые для ранней цивилизации функции. Келин – продолжательница рода, неслучайно она не имеет своего имени. Турсунов четко обозначает ее брачный статус и называет ее Келін. Она пришла в семью Ене как жена Бакташи. Можно предложить магистрантам обратиться к трактовке тувинскими исследователями И.Ю. Варламовой и другими наименований тюркской женщины по брачному статусу: «Келін, келіншек – “молодая жена”, “недавно вышедшая замуж”» [121, с. 48]. Обращение «Ене», как устанавливают исследователи, широко распространено в тюркских языках. Обмен «творческими кровями» (Н. Ровенский) обогащает образы и литературы. Более того, «у пограничной культуры значительно больше шансов, чем у культуры непограничной, избежать ограниченности» [171, с. 228]. Данный тезис В. Багно будет для магистрантов определяющим.

Для анализа и интерпретации функций Ене в повести Е. Турсунова можно порекомендовать студентам статью Р.Б. Сабдалиевой и Г.А. Орынхановой «Образ Ене в киноповести Е. Турсунова «Келін» [14], посвященную приемам создания образа героини в повести. Авторы публикации выдвигают версию о гибридной форме текста, называют его синтезом классических признаков жанра повести и элементов постмодернистской поэтики. Е. Турсунов использует интермедиальные приемы, что, с одной стороны, затрудняет анализ поэтики, но, с другой стороны, дает возможность выявить «двойное» семиотическое декодирование. По мнению исследователей, сюжет основан на любовном треугольнике, но выходит за пределы бытового конфликта. Интерпретаторы, опираясь на этот тезис, выделяют в образе Ене архетипические функции. Мать Бакташи и Кайни, свекровь Келин, является прежде всего хранительницей семьи и ее очага, поэтому она наделена мужскими чертами, силой духа, мужеством и логикой.

Во фрагментах текста, связанных с ней, много глагольных конструкций, как в сцене ожидания и встречи нового человека в семье – Келин: «Ене вязала в хижине шапочку для младенца и крошечные варежки. Услышав шум, она быстро спрятала рукоделие в сундук и засуетилась: поправила у очага глиняные статуэтки божков, подбросила кизяка. Затем сняла с перекладины три кольца ячьей колбасы – шужика. Бросила в кипящий котел. Вытащила широкий расписной половик-текемет. Расстелила у входа [105, с. 20]. В этом эпизоде преобладают глаголы и наречия (из 40 слов – их 11). То же самое в описании совершаемого ею обряда принятия в семью: *держала* чашу с расплавленным

жиром; *зачерпнула* рукой жир, *плеснула*; *забормотала* наговоры; *коснулась* пальцами лба Келин, *улыбнулась*; *показала*; *одернула*, одобряюще *закивала*.

Далее, заметив разорванный ворот, синяк на груди Келин, выражает недовольство сыном: «…*покачала* головой и злобно *взглянула* на Бакташи», а невестке подвигает сочную нарезку мяса: «Ал ісігті, терк. Сәне айдым*».

«И добавила уже глуше, как бы себе. – Көз йаш келсер, көңілте сыгат келсер*» (в сносках автор дает перевод: * – Пусть у тебя будет столько же детей. ** – Кушай, дочка, кушай. У тебя ведь зубы целый. Ничего. Все забудется)» [105, с. 21].

В тюркских мифах Алтай – точка схождения трех сфер мироздания: Көк – небеса, где обитает Тәңір, Жер – мир людей, подземный мир принадлежит Эрлику, это пространство духов. У Алтая в тюркской мифологии также много функций, поэтому эвристическое задание: выявить многоуровневую семиотику культа Алтая, предложенное магистрантам и докторантам – позволит сделать необходимый вывод о роли этой горы в жизни героев повести.



Рисунок 2. Мифопоэтические функции горы

Алтай показан как сакральное место: горы символизируют восхождение вверх, его присутствие люди познают через голоса стихий. Таким образом утверждается порядок в жизни людей. Алтай выступает как хранилище всего,

что происходит в мире людей и природы, судит каждого по его поступкам, «вписывает» человека в сакральное пространство.

Студенты обращают внимание на связь между образом Ене и архаичным божеством молока, принимая во внимание высказывание Б. Каирбекова о том, что в тюркской мифологии фигурирует Кемпир (старуха) – божество молока [124, с. 182]. Таким образом, Е. Турсунов относится к писателям, «сознательно ориентирующимся в своем творчестве на воссоздание завещанных прошлым сверхтипов, устойчивых мотивов, вечных тем» [171, с. 5].

Мифологическое существо сопровождает Ене до пределов земного мира. Это синяя волчица, которая бежала за старухой, но потом потеряла ее из вида: «Вдруг в какой-то момент следы оборвались. Исчезли. Волчица в недоумении остановилась. Стала озираться по сторонам. Она ясно слышала, как хрустит еще под ногами снег. Как проваливается под тяжестью шагов наст… Шаги удалялись все дальше и дальше, пока не стихли совсем. Волчица подняла глаза к небу и завыла. До-лго» [105, с. 76].

Прочтение и восприятие сюжета повести «Келин» настоятельно требует проведения дискуссии с целью определить уровень понимания авторского замысла. Для активизации исследовательского мышления можно построить их в виде «тонких» и «толстых» вопросов, которые помогут обучающимся выбрать правильную траекторию дальнейшей интерпретации повести.

1. При каких обстоятельствах героиня оказывается в горах? Кому она предназначена в жёны?
2. Какова роль отца невесты в начальном эпизоде?
3. Почему героиня оказывает сопротивление?
4. Как выглядит новый дом героини? Что символизирует юрта в её судьбе?
5. Как складываются первые дни жизни героини в чужом пространстве?
6. Какова роль Ене в сюжете, и почему её присутствие значимо?
7. При каких обстоятельствах возвращается возлюбленный героини из прошлого?
8. Как развивается конфликт между мужем героини и его соперником?
9. Какие события приводят к финальной трагической развязке?
10. Что происходит с героиней в финале? Как это связано с общей логикой сюжета?

Когнитивные вопросы построены таким образом, чтобы понять, что основные события воспроизведены полно, правильно выверена логика развития сюжета.

Следующий блок заданий в большинстве носит аналитический и эвристический характер:

– Почему героиня почти не говорит в повести? Как это связано с сюжетом?

– Какие признаки патриархального устройства рода проявляются в эпизодах?

– Как отсутствие вербального диалога влияет на развитие конфликта?

– Почему появление соперника нарушает хрупкое равновесие жизни в горах?

– Как меняется внутреннее состояние героини по мере развития сюжета?

– В какой момент становится ясно, что героиня совершает выбор?

– Как взаимодействуют личная судьба героини и воля рода?

Как видим, функции этого комплекса вопросов заключаются в возможности понять главные точки конфликта, кульминационные эпизоды, финальную развязку, необходимые для осмысления поступков героев.

Выявление когнитивных компетенций участников эксперимента позволяет определить степень восприятия ими подтекстового смысла происходящих событий и перейти к технологиям интермедиального анализа повести «Келин» как киноповести в жанре этно – фэнтези. Одним из действенных, с нашей точки зрения, приемов является составление интермедиальной карты киноповести, где необходимо обозначить важные для понимания интермедиальности коды.

Алгоритм создания карты прост:

– выбрать в тексте повести фрагменты сюжета, где можно увидеть действие конкретного медиа-кода:

а) визуальный

а) аудиальный

в) кинетический

г) ритуальный

д) этнографический

е) символический

– объяснить функции каждого культурного кода (инициация, ритуал, эротика, агрессия и т.п.)

– рассмотреть формы выражения интермедиальных кодов в повести «Келин»: кадр, ракурс, виды плана, монтаж, метафора, звук, музыка, цветообраз, фотография, ритуалы, обряды, жесты, мимика.

В основе интермедиальной технологии лежит представление о книге Е. Турсунова «Келин» как сложноорганизованном тексте. Художественные средства литературы, кинематографа, фотоискусства объединены автором для интерпретации судеб людей как носителей первобытного типа сознания.

Мифологическое начало выступает основой сюжета медиатекста. Диалог современного автора и читателя «становится, по выражению Перрона – Маузеса, “бесконечным полем игры письма”. Именно подобная игра кардинально меняет прежние достаточно отчетливые границы между художественным текстом и медиатекстом, создавая семиотическое пограничье, берущее на себя значительную долю смысла и культурного значения» [2, с. 84].

Интермедиальные отсылки к древнетюркской мифологии играют большую роль в киноповести «Келин». Применение мифопоэтического анализа позволит выявить архетипы и функции мифем в поэтике киноповести.

Предлагаем алгоритм анализа мифемы *жертва,* которая определяет судьбу Келин:

– Героиня находится в ситуации, когда предопределение свыше, необходимое для сохранения мирового порядка, для поддержания жизни рода, «диктует» ее судьбу.

– Ее жизнь предопределена: девушка – жена – мать – продолжательница рода – хранительница огня.

– Келин не произносит ни одного слова. Ее характер и поступки показаны через визуальные приемы: снег, кровь, ветер, огонь, жесты и телесная пластика.

– Дать интерпретацию последней сцены киноповести.

«Келин *плакала и пела* колыбельную:

Ребенок уже спал.
Әлди, әлди, әлди-ай.
Йабыздақ Теңірі
Сүчәг оғлан ағын арып
Едүгеге бөкпедім
Әлди, әлди, әлди-ай.
Бегенч Ене йашнады
Иерге йамғұр тамчурды
Оғланым ерде бол.
Әлди, әлди, әлди-ай...» [105, с. 77].

Фактически «ни один важный этап жизни ребенка не остается без внимания, – пишут современные исследователи. Каждый из них получает наименование и сопровождается определенными обрядовыми действиями, песнями. Поэзия пестования определена К. Матыжановым как эстетическая категория, влияющая на духовное формирование подрастающего поколения. Всесторонне изучены казахские семейные обычаи, традиции и их отражение в национальном фольклоре. Образцы казахского семейного фольклора, письменно зафиксированные в XX веке, отличаются лиричностью, демонстрируют отрыв от обрядовых основ, доминирование художественных характеристик. Например, «колыбельная песня, утратив непосредственную связь с обычаями и традициями, трансформировалась в лирическое произведение, выражающее материнские чувства. Исполняется она в любое время… <…> … Семейно-обрядовый фольклор пронизан нежностью и душевностью, духом свободы. Мать, убаюкивающая ребенка в люльке, выражает не только свою любовь и нежность к нему, но очень часто вкладывает в песню личную грусть и печаль, даже, бывает, поет о социальной несправедливости» [172, с. 18].

Автор монографии «Казахский семейный фольклор» Кенжехан Матыжанов предлагает новый термин – әлпештеу поэзиясы (поэзия пестования). Фольклор пестования – «чистое, как родник, наследие, занимающее особое место в казахском семейно-обрядовом фольклоре. В его природе можно увидеть следы народного традиционного мировидения, гармонирующего с древними народными верованиями… В фольклоре пестования налицо гармоническая цельность традиционной обрядности, древних представлений, символов и отголосков исторических событий на фоне поступательного развития форм общественного сознания» [173, с. 81].

Мифопоэтика киноповести Е. Турсунова «Келин» дает возможность магистрантам и докторантам на семинарах по дисциплинам «Семиотика художественного текста», «Технологии литературоведческого исследования», «Инновационные методики обучения русской литературе в высшей школе» и «Методология подготовки научной статьи» обратиться к интерпретации повести «Келин» с целью выявления семиотики мифопоэтических кодов:

– Какова мифопоэтическая функция первой сцены схватки матерых волков?

– Как в сюжете проявляется мотив инициации (введение в новую жизнь, испытания, переход)?

– Какие элементы архаического обряда встроены в сюжет?

– Как природные стихии (вода, ветер, огонь, снег) структурируют развитие сюжетного конфликта?

– В каких эпизодах сюжет пересекается с мифологическим мотивом жертвы женщины?

– Как в сюжете реализуется мотив судьбы, превосходящей волю человека?

– Почему появление соперника по своей структуре напоминает архетипическое испытание?

– Как мотив крови и огня участвует в «мифологизации» сюжетной развязки?

– Какие элементы шаманской традиции структурируют ключевые поворотные моменты сюжета?

Каждый из участников эксперимента выбирает ту или иную обозначенную выше проблему и предлагает свою версию ее решения.

В первой сцене, где происходит жестокая схватка двух матерых волков, есть своего рода мифологический пролог: волки – символы закона природы. Мифологические образы волков и голубой волчицы образуют иносказательный план повествования. В тюркских мифах волк – тотем (Бөрі – Көк бөрі).

Функция эпизодов мифологична: мир – инстинкт и борьба, в нем нет места слову. В природе волк – архетип, а в жизни люди повторяют ситуацию борьбы за место. Е. Турсунов показывает универсальную модель существования в доисторическом мире: природа рождает конфликт, основанный на

соперничестве, которое неизбежно из-за женщины. Символами-мифемами в этой сцене являются следующие детали: белый снег как маркер первозданной чистоты есть обозначение древнего мира, без цивилизации и культуры; холод как символ судьбы: в этом царстве нет места эмоциям. Основная функция схватки – природа совершает первичный ритуал, но действует жестоко. Этот обряд проецируется на поведение людей: волки – самцы борются за голубую волчицу.

Замысел автора киноповести – показать мир волков с человеческими телами, поэтому он выводит мифологическую матрицу жизни: поведение людей предопределено природой.

В сюжете реализуется мотив инициации женщины, который представлен как ритуал:

а) девушку уводят из родного дома, отделяют от старого мира;

б) меняется пространство: она уезжает из равнины (от людей) в горы (в мир духов);

в) она становится келин (уходит из своего рода), теряет прежнее имя и роль девушки;

г) героиня находится между мирами (старым и новым);

д) новое пространство – юрта среди гор, временное, пороговое пространство. Она помнит Мергена, который в отчаянной схватке убивает Бакташи. Ене не принимает Келин. Между Мергеном и Келин возникают близкие отношения. Кайни мстит Мергену за брата и за себя. Кайни в отчаянии от того, что Мерген уводит Келин. Юноша и Мерген гибнут. Келин рожает мальчика, выходить которого помогает Ене. Но природные силы Ене истощены. Умирая, она дает возможность жить Келин и ее сыну. Таким образом, несмотря на противоречия между героями повести, жизнь рода продолжается.

е) Сюжет киноповести развивается в условном мире, который лишен конкретных примет определенной исторической эпохи. Он мифологизирован, поэтому можно уделить внимание интермедиальным приемам, при помощи которых Е. Турсунов воссоздает дух доисторической эпохи. С помощью экфрасиса описывает вещи и предметы с точки зрения их бытового или сакрального назначения, восстанавливает визуальный код. Символично, что современный исследователь В. Шатин пишет об «оживших картинах: экфрасис, диегезис» [174, с. 159].

В этом плане показательна сцена, в которой «…женщины с плачем собирали Келин в дорогу»: «Кто-то укладывал в коржуны нехитрое приданое. Другие, раздев ее донага, обмахивали дымящими еловыми ветками…». Действия слепой старухи, матери хозяина, ритуальны: она готовит ее к новой жизни, к переходу из дома отца в семью мужа. Келин лишают памяти о старой жизни, делают ее уязвимой в новой жизни, готовой к возрождению.

Сакральную функцию представляет собой обряд подготовки к новой жизни:

«Невесту стали наряжать. До-олго. Застегнули на запястьях серебряные блезики-браслеты, повесили тяжелые шолпы, бронзовыми связками кольца. Волосы сплели в долгие косы и украсили пестрыми лентами-таспа» [105, с. 17]. Прием экфрасиса выполняет в эпизоде функции этнографического кода, показывает рождение новой женщины. Полны символической семантики детали украшения девушки: браслеты – маркеры оберега («круг» как защита), звенящие шолпы отпугивают духов, кольца – знак плодородия, ленты-таспа свидетельствуют о будущей жизни женщины в роли матери, продолжательницы рода. Можно отметить и вес украшений, своего рода напоминание о тяжести, бремени новой жизни в роли келин.

Мифологической символикой полна сцена, где Ене перед смертью дает Келин амулет: «На крепкой шелковой нити – золотая голова голубой волчицы» [105, с. 85]. Амулет призван охранять Келин и ее новорожденного сына. Данная сцена заключает в себе сакральное значение: состоялась передача силы рода и судьбы. Ене признает Келин как представительницу своего рода. Неслучайно изображение голубой волчицы Көк бөрі в тюркских мифах как кормилицы и спасительницы предков.

Келин становится матерью рода, выполняет защитные функции, поэтому необходимо обратить внимание и на цвет амулета: золото олицетворяет солнце и бессмертие. Ене, уходящая в иной мир, благословляет Келин, признает ее права и завершает ее инициацию. Теперь она – не келин, а мать. Голубая волчица выступает ее двойником, подчеркивает мифологическую связь с природой.

Дальнейшая работа над интермедиальными приемами, которые использует Е. Турсунов в киноповести, связана с созданием интермедиальной карты. Для этого нами разработана следующая схема:

1. Разбить сюжет повести на отдельные эпизоды (по количеству участвующих):

– схватка волков из-за голубой волчицы
– сцена выкупа девушки
– свидание нареченной с Мергеном
– проводы героини в другую жизнь
– путь в горы, в новую семью
– первая ночь с Бакташи
– новая жизнь в юрте
– любовный треугольник
– гибель мужчин в борьбе за героиню
– рождение ребенка
– уход из мира людей Ене

2. Создать интермедиальную карту выбранного фрагмента повести:

– выбрать ключевой образ в мини-сюжете

– определить тип плана подачи его Е. Турсуновым: крупный (детализированный) – общий (панорамный)

– раскрыть подтекстовый смысл природных явлений и предметов (вода – ветер – огонь)

– рассмотреть телесную пластику героев (жесты, мимику)

– «услышать» звуки (шум, тишину, ветер, удары)

– выявить символический смысл тех или иных обрядов

3 Раскрыть функции визуальных приемов в выбранном фрагменте сюжета:

– выявить повторяющиеся визуальные мотивы (гора, скала, волки, кровь, снег)

– выделить символы, к примеру, в первом фрагменте: «Посреди заснеженной поляны, проваливаясь местами по брюхо в рыхлые сугробы, грызлись в жестокой схватке матерые волки. Один – сивый, гривастый. Другой – черный, с рыжими подпалинами. Волки дрались не на жизнь, а на смерть» [105, с. 13].

Писатель показывает кадры в замедленном темпе, в которых горы, поляна, рыхлые сугробы. Воспроизводит на одном «полотне» фон и подчеркивает подтекстовый смысл происходящего: жизнь – борьба. Детали фрагмента психологичны, наделены глубоким смыслом. Пластика тела каждого дерущегося выступает маркером происходящего: *бились* с утробным рыком*; клацали* разинутые пасти*; катались*, высунув алые языки*;* как-то *сник; попятился; ощелкивался; поджал* хвост и *пустился* наутек*;* дугой *выгнула* спину*;* с урчанием *сделала* круг и *слизнула* с распаренной морды теплую еще кровь.

Пластика тела является семиотическим кодом в данном мини-сюжете: действия волков показаны в той или иной позе, которая есть знак естественного поведения одного из хищников, выживающих в борьбе за жизнь: *рык* – звук ярости, *клацали* зубам – знак угрозы врагу, спина *дугой* – готов к нападению, *поджатый* хвост – поражение, *слизывание* крови – очищение. Голубая волчица признает победу сивого гривастого. Определенный мифологический код проецируется писателем на поведение мужчин в борьбе за Келин.

В ходе эксперимента нами составлен тренажер для работы над поэтикой повести Е. Турсунова «Келин», основная цель которого – освоение алгоритма интермедиального анализа поэтики художественного текста.

Первый блок заданий:

1 задание. Выберите любую сцену и запишите её содержание (5–7 предложений):

_____

_____

_____

2 задание. Ответьте на вопросы:
Что является центральным действием сцены?
Какой объект или персонаж наиболее выделен визуально?
Какие эмоции вызывает эпизод?

_____
_____
_____

3 задание. Найдите в этом фрагменте мифемы:

_____
_____
_____

4 задание. Определите архетипы

_____
_____
_____

Вопросы для самопроверки:
– Какой мифологический сюжет скрыт за сценой?
– Какие природные элементы выполняют сакральную функцию?
– Кто в мини – сюжете жертва, кто – исполнитель ритуала?

Второй блок заданий.
Задание. Определите межмедийные связи в выбранном для анализа мини-сюжете:
– фотографичность
– документальность
– этнографический код
– музыкальность
– пластический код
– визуальная архаика

Третий блок заданий.
1 задание. Опишите ракурс и композицию:
– что в центре кадра?
– как распределён свет?
– где находятся герои?

_____
_____

2 задание.
– Какие доминируют цвета?
– Какой смысл они несут?

_____

_____

3 задание. Рассмотрите движение камеры
– Крупный план / средний / общий
– Статика или панорама?
– Зачем?

_____

Четвертый блок заданий.
1 задание. Определите символы и артефакты, опишите их функции:
– амулет
– коса
– кровь
– снег
– огонь
– ветер
– кольца и шолпы
– еловые ветви
– животные (волк, конь и другие)
Символ 1: _____
Смысл: _____

Символ 2: _____
Смысл: _____

Символ 3: _____
Смысл: _____

Символ 4: _____
Смысл: _____

– Как эти символы связаны с судьбой героини?

_____

Пятый блок заданий.
1 задание. Опишите жесты и их функции

_____
_____

Вопросы:

– Что тело героини говорит без слов?

– Что означает неподвижность тела или движение тела?

– Как меняется пластика героини?

2 задание. Опишите звуки в выбранном эпизоде: звуки ветра, дыхание, скрип снега, ритуальный шум, звон украшений:

– Как отсутствие музыки влияет на восприятие?

_____

Аналитический (обобщающий) блок заданий.

1 Определите главную мысль эпизода:

_____

Результаты анализа участниками эксперимента – студентами, магистрантами и докторантами филологического факультета и факультета журналистики Казахского национального университета имени аль-Фараби показали перспективность и актуальность такого типа научных исследований.

Проведенный нами опрос выявил профессиональный интерес будущих филологов и журналистов не только к неординарной личности Е. Турсунова как медийной личности, но и к его прозе, фильмам и сценариям, публицистике и издательской деятельности. Респонденты считают, что Е. Турсунов – одна из ключевых фигур литературы и культуры Казахстана, кто формирует новое национальное видение мира, соединяет этнокультурные архетипы с кинематографическим языком, создает новые типы текста, что отражено в таблице 3.

Таблица 3. Основные черты поэтики повести «Келин»

Черта поэтики	Краткая характеристика черты поэтики
Жанровое своеобразие повести	киноповесть с элементами притчи
Говорящие имена героев	Ене – мать, матерь Келин – невестка Бакташи – пастух Кайни – младший брат мужа Келин, Мерген – охотник

Сакральное место действия	Алтайские горы, прародина тюрков
Три уровня мироустройства	верхний, средний и нижний миры
Мифологические образы	антропоморфные, зооморфные, онтологические
Интермедиальность	интермедиальные связи кино, художественной литературы, изобразительного искусства, музыки
Творческий метод	магический реализм
Идея повести «Келин»	утверждается идея сохранения продолжения рода

Таким образом, книгу «Келин» как интермедиальное образование, включающее литературное произведение (киноповесть ««Келин»), сценарий кинокартины «Келин», серию фотографий и титры, объединяет художественный метаязык. В его основе находится визуальность, которая организует разные смыслы литературного произведения, кино и изобразительного искусства.

При создании киноповести Е. Турсунов синтезировал опыт сценариста и режиссера кино. Интермедиальная связь кинокартины «Келин» с художественной литературой выражается в наличии сценария фильма. Сценарий – своего конспект фильма. Сценарий кинокартины «Келин» – фактически лаконичное литературное произведение, лишенное развернутого повествовательного плана, традиционного для художественной прозы.

Не только сценарий объединяет литературное произведение и кинокартину. И в художественной литературе, и в кино авторы активно применяют различного рода метафоры. В киноповести «Келин» и кинокартине метафорой выступает образ синей волчицы. Это объемная метафора, основанная на аллегории. Метафорой выступает и образ неба. Это символ вечности. Метафорична смерть Ене, которая умирает не так, как умирают люди, а как божество. Душа Ене вознеслась в небо.

Метафора объединяет повесть и кинокартину как родственные творения. В этом состоит интермедиальная связь повести и фильма. Метафора как кинообраз и метафора как словесный образ – основа поэтики литературы и кино. Эти приемы по-своему создают визуальный образ, несущий заданную автором семантику.

Визуальный план создается с помощью цвета. Интермедиальная связь кинокартины «Келин» с живописью проявляется созданием цветообразов, изображением светотеневых эффектов и других. Семантике голубого цвета придается в кинокартине ключевое значение. Голубой и / или синий цвет – это символ языческого тюркского бога Тенгри. Е. Турсунов активно вводит в сюжет кинокартины кадры фильма с доминированием указанных цветов.

Синее небо, синие звезды, синяя волчица – сакральные образы в древнетюркской мифологии. Налицо интермедиальный синтез мифологии с живописью, в которой цвет содержит особую семантику.

В кинокартине «Келин» наблюдается интермедиальное включение средств и данных психологии. В поэтике кинокартины психология жеста и мимики занимает особое место. Актеры демонстрируют чувства с помощью выражения глаз, мимики, жестикуляции, телодвижений.

Интермедиальное пространство кинокартины органично дополняется поэтикой звука. Первая группа звуков (мычание яков, собачий лай, ржанье лошадей и другие) создает бытовой план. Перечисленные звуки являются яркой интермедиальной отсылкой к истории кочевых народов, которыми были тюрки.

Вторая группа звуков (звуки древних инструментов, например, бубна, горловое пение и другие) является интермедиальной связью кинокартины с музыкой и пением. Обе группы звуков в ансамбле создают особый этнографический колорит кинокартины, указывающий на то, что действие происходит в тюркском локусе. Кроме того, звук в кино необходим для создания объемного художественного мира.

Слово, звук, образ, цвет, пространство существенно обогащаются в результате плотного интермедиального взаимодействия разных видов искусства. Возникает убедительный эффект целостности анализируемого произведения. Поэтика литературного произведения носит многоплановый характер. Каждый план продуцирует многие смыслы и образы.

Таким образом, повесть Е. Турсунова «Келин» содержит разные интермедиальные связи, способствующие усилению эффекта от ее чтения. Автор повести успешно сформировал собственный метаязык благодаря интермедиальным связям повести с кинематографом и другими искусствами.

3.3 Современные методики акмеологического прочтения романа Ермека Турсунова о Бейбарсе

Интерес к легендарной личности султана Бейбарса активизировался в конце XX – начале XXI века. Е. Турсунов стал одним из серьезных исследователей жизни и деятельности султана Египта XIII века. В интервью порталу National Digital History он обстоятельно рассказал о проблемах, с которыми столкнулся в годы работы над книгой о Мамлюке [175]. Писатель с сожалением говорит об отсутствии в нашей стране бейбарсоведения, мамлюковедения. Эти «белые» пятна не изучаются казахстанскими историками.

Роман «Мамлюк» есть попытка восстановить «следы наших праотцов, они требуют своего изучения, может быть отображения в каких-то художественных материалах» [175, с. 89]. Первоначально задачи проведенных Е. Турсуновым исследований заключались в подготовке произведения, затем сценария. В перспективе: «может быть и снимать кино». «Так я написал сценарий, – рассказывает Е. Турсунов, – и в 2008 году мы с Сергеем Бодровым-старшим планировали его экранизировать, провели очень много работ, изучили локации, объездили очень много арабских стран, то есть намечался большой

международный проект» [175, с. 92], который, к сожалению, реализовать не удалось.

О Бейбарсе как герое повести М. Симашко пишет С.В. Ананьева в монографии «Морис Симашко. Опыт филологического прочтения» [137]. На Международных литературных чтениях 2022 года, посвященных творчеству Народного писателя М. Симашко, были заслушаны доклады Р. Алмухан «Образ султана Бейбарса в произведениях М. Симашко и Р. Отарбаева» [176], А. Калиевой «Геопоэтика исторического текста М. Симашко и Е. Турсунова» [177], М. Сабыржановой «Концепт *Родина* в художественных произведениях казахстанских авторов о султане Бейбарсе» [178].

Доктор филологических наук Р. Алмухан, анализируя «мотив полыни как связь с родиной» в повести С. Муратбекова «Жусан иісі», образ Бейбарса в художественных произведениях К. Саки «Юрта на вершине пирамиды», «Қыпшақ мәмлүктер», особо подчеркивает в контексте развития казахского литературного процесса вклад русского прозаика Казахстана: «М. Симашко именно в советский период сумел познакомить читателя с султаном Бейбарсом, установив духовную связь с историей» [176, с. 86]. Завершает научную статью вывод, важный для нас в плане интермедиальности: «Художественный фильм “Бейбарс”, снятый по повести М. Симашко “Емшан”, также сыграл огромную роль в установлении духовной связи между поколениями» [176, с. 86].

Кандидат филологических наук А. Калиева разрабатывает методику геопоэтического анализа, который «углубляет изучение поэтики, специфики образа героя, хронотопа произведения и направлен на формирование культурной идентичности» [177, с. 151]. Читатель романа Е. Турсунова «должен быть подготовленным к восприятию текста. Стилистически повествование состоит из коротких предложений, но географическое пространство меняется постоянно» [177, с. 151].

Проблема изображения Е. Турсуновым средневекового Востока в романе «Мамлюк» рассмотрена в статье М.С. Сабыржановой, С.В. Ананьевой и Л.Н. Демченко «Средневековый Восток в романе “Мамлюк” Е. Турсунова» [12].

В последнее время возрос интерес к методикам исследования романа Е. Турсунова «Мамлюк». Это исследования М.С. Сабыржановой и С.В. Ананьевой «Методы и приемы изучения романа Ермека Турсунова “Мамлюк” в вузе» [179], «Анализ интермедиальной поэтики прозы как средство совершенствования литературоведческих компетенций» [180], статьи М.С. Сабыржановой в материалах Международных научно-практических конференций («Интермедиальность романа Е. Турсунова “Мамлюк”» [181] – в Магнитогорске, «Проблематика романа Е. Турсунова “Мамлюк”» [182] – в Минске).

Современные историки относятся к Бейбарсу как реформатору, строителю новой геополитической карты Ближнего Востока. Исламоведы считают его защитником исламского мира. Военные историки видят в нем основателя новой

школы восточной стратегии. Культурологи и философы называют Бейбарса культурным героем тюркского мира, прослеживая его путь от сироты и изгнанника до созидателя мировой средневековой политики [183], [184].

Изучение романа Е. Турсунова важно для активизации исследовательского интереса молодого поколения в лице современных студентов к многогранной фигуре известного деятеля средневекового Востока, так как он создает «легендарную, символическую историю, которая отвечала бы лучше, чем настоящая, документированная, запросам читателей» [184, с. 194].

В рамках проводимого педагогического эксперимента с целью разработать и применить различные технологии для интерпретации исторической личности нами разработаны инновационные методики обучения студентов интермедиальному анализу поэтики романа «Мамлюк». В экспериментальную группу были приглашены желающие (студенты филологического факультета и факультета журналистики), интересующиеся современной казахстанской культурой и, в частности, личностью и творчеством Е. Турсунова. Общение осуществлялось в дистанционном формате согласно рабочей программе, утвержденной на кафедре русской филологии и мировой литературы Казахского национального университета аль-Фараби «Роман Ермека Турсунова “Мамлюк” как трансмедийный проект». Эксперимент проводится под руководством научного консультанта С.В. Ананьевой на базе Отдела мировой литературы и международных связей Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН МНВО РК.

На первом этапе работы с текстом было целесообразно провести с участниками эксперимента несколько лекций-бесед, построенных на основе информации, изложенной в третьем параграфе второй главы:

– Своеобразие творчества Турсунова-режиссера и писателя.

– Трактовка личности Бейбарса в повести М. Симашко «Емшан».

– Герой романа Е. Турсунова – номад, который покоряет мир.

– История создания «Мамлюка»: о поисках автором в течение шести лет пути героя, 18 вариантов текста романа, экспертиза ученых.

– Интермедиальность романа: полижанровый характер, гибридность архитектоники, киноязык, театральность, визуальность и аудиальность, мифологический текст, паратекст.

Следующий цикл занятий посвящен творческой истории романа:

– студентам рекомендовано ознакомиться с материалами, в которых подробно изложены сведения о том, что послужило толчком к обращению к истории средневекового Востока, истории Арабского халифата и личности султана Бейбарса.

1 Для понимания общественной позиции писателя и режиссера, составления его портрета как известного общественного и культурного деятеля интерпретаторам предложено восемь интервью журналистов с Е. Турсуновым:

– Танкаева Г. Ермек Турсунов: «Когда меня ругают, я говорю: да» [135]

– Ермек Турсунов: «Я так думаю» [185]
– Рахимжанов Е. Ермек Турсунов: «Мы можем!» [186]
– Храбрых О. Ермек Турсунов: «Телесериалы – это жвачка для глаз» [187]
– Лицов А. Ермек Турсунов. Мастер футбола, мастер кино [188]
– Храбрых О. Режиссёр Ермек Турсунов: «В лесу все ёлки зелёные» [189]
– Борейко В. В Казахстане ложь – форма жизни [190]
– Борейко В. Ермек Турсунов: «В хоре петь не получается» [78]

2 Список необходимой литературы по предложенной теме:

А) Рукнеддин Бейбарс Эльмансури Эльмысри. Сливки размышления. По части летописания хиждры. V. Из летописи Рукнеддина Бейбарса [191].

В) Симашко М. Емшан [136]

Г) Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса [192]

Д) Умеров Н. Бейбарс – султан Египта [193].

Приемы стратегии «мозгового штурма» могут быть применены при обсуждении проблемы создания образа легендарного героя средневекового Востока. Объектом дискуссии стала историческая повесть (авторское определение) М. Симашко «Емшан». Интерпретаторы, в первую очередь, обращают внимание на ведущие концепты-символы. В заглавии таковым символом является емшан – трава полынь, встречающаяся в древнерусских и тюркских текстах.

Высок нравственный потенциал, по мнению А. Жаксылыкова, повестей «Емшан» и «Искушение Фраги»: «… проза М. Симашко обладает значительным интеллектуальным, эстетическим и учебно-методическим потенциалом … <…> … Параметры произведений М. Симашко таковы, что они предоставляют прекрасную возможность проводить занимательное занятие – презентативный урок литературы на историческую тему, лекцию или практическое занятие с живописными иллюстрациями по теме, например, древнего Ирана или средневековой Туркмении, России XIX века и т.д. Текст М. Симашко предоставляет возможность организовать плодотворную словарную работу, в том числе и по лексике, стилистике, столько выразительных единиц сплетены в образной ткани его произведений, экзотизмов, экспрессем, поэтических фигур и тропов» [194, с. 56].

М. Симашко «тонко чувствовал национально-культурный код, который, возможно, сложен для понимания читателю другой культуры, но в этом и состоит особенность его творчества» [195, с. 66]. Горький запах «становится символом горького осознания и принятия себя и своего прошлого. … <…> … Запах передает саму жизнь, несет такие отдаленные ассоциации, которые помогают автору совершить прорыв от быта к бытию» [195, с. 69].

Емшан – символ многослойный, вобрал в себя значения степи, родины, родовой памяти. На наш взгляд, это метасимвол, знак возвращения к своим корням, возрождения этнической памяти.

Бейбарс – мамлюк, воин, стратег и политик. Его память хранит трагедию, связанную с утратой отца. Запах емшана пробуждает в нем голос родины, запах степи. Крик «куке» спасает его: он выбирает путь домой, обретает свободу через память, то есть прозрение меняет его судьбу.

Для интерпретации трактовок образа Бейбарса в повести М. Симашко и в романе Е. Турсунова можно предложить сделать сравнительно-сопоставительный анализ по нескольким параметрам:

1. В «Емшане» Бейбарс – трагический герой, изгнанник, лишившийся родины. В «Мамлюке» он проходит инициацию: пленник – раб – воин – правитель.

2. Главным мотивом в сюжете повести М. Симашко является ностальгия по прошлому, вечное скитальчество и изгнание. Мамлюк выбирает путь силы, выносливости и воли.

3. Родина в повести ассоциируется с емшаном (запах травы – метафора утраты). Детство – утраченный рай, к нему у героя нет дороги. Для героя романа Е. Турсунова родина – цель, на пути к которой ему выпадают испытания и битвы. Начало пути – детские годы, прервавшиеся после разорения кипчакского аула.

4. Бейбарс в изображении М. Симашко внутренне надломлен, трагически одинок. Мамлюк показан стратегом, лидером. Мотив судьбы в жизни героя Симашко носит фаталистический характер, он – носитель уже случившегося, прошлое для него боль и рана. Герой в «Емшане» осознает невозможность возврата, он достиг многого, «на вершине власти», но душевно опустошен, надломлен и одинок. Мамлюк выполняет то, что ему предназначено. Он на пути становления. Прошлое является источником силы, у него мудрый наставник и друзья. Он представляет собой архетип тюркского героя эпохи средневековья.

5. Конфликт в обоих произведениях решается по-разному. В «Емшане» конфликт между героем и утраченной им родиной. В «Мамлюке» герой преодолевает сопротивление внешнего мира в лице банды Баира, работорговцев, монголов, крестоносцев. Происходит борьба с внутренними врагами за власть.

Во время обсуждения мнений автора и его интервьюреров о романе студенты-интерпретаторы пришли к следующим выводам:

– Е.Турсунов считает, что он пишет и снимает только то, что чувствует, и делает это не ради славы.

– Истоки романа о Бейбарсе лежат в постоянных поисках Е. Турсуновым национального героя. Толчком послужила повесть «Емшан» М. Симашко, который «по-хорошему заинтриговал темой мамлюков», увидел национальным героем Бейбарса.

– Для Е. Турсунова важна память о личностях Аль-Фараби, Бейбарса, Мустафы Шокая.

– В интервью, данном журналисту Г. Танкаевой, Е. Турсунов объясняет личные мотивы обращения к Бейбарсу:

«”Мамлюк” – “Мы были рабами, но стали царями”.

– Не “мы”, а он? Бейбарс.

– Ну да. Вопрос о том, сможем ли мы следом за нашим национальным героем стать царями, до сих пор открыт. С рабским, плебейским сознанием очень трудно бороться» [135].

Для завершения диалога можно предложить заполнить на флип-чартах интеллект-карту, в которой отразится структура романа Е. Турсунова «Мамлюк» в сопоставлении с исторической повестью М. Симашко «Емшан»:

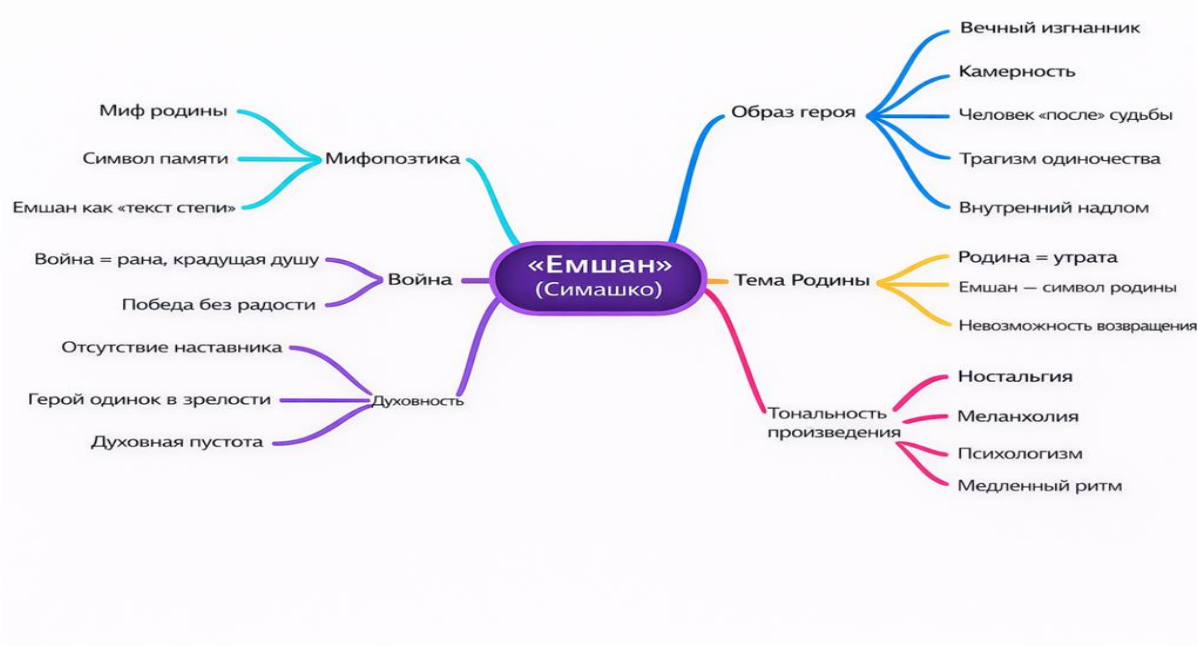


Рисунок 3. Интеллект-карта «Основные мотивы повести М. Симашко “Емшан”»

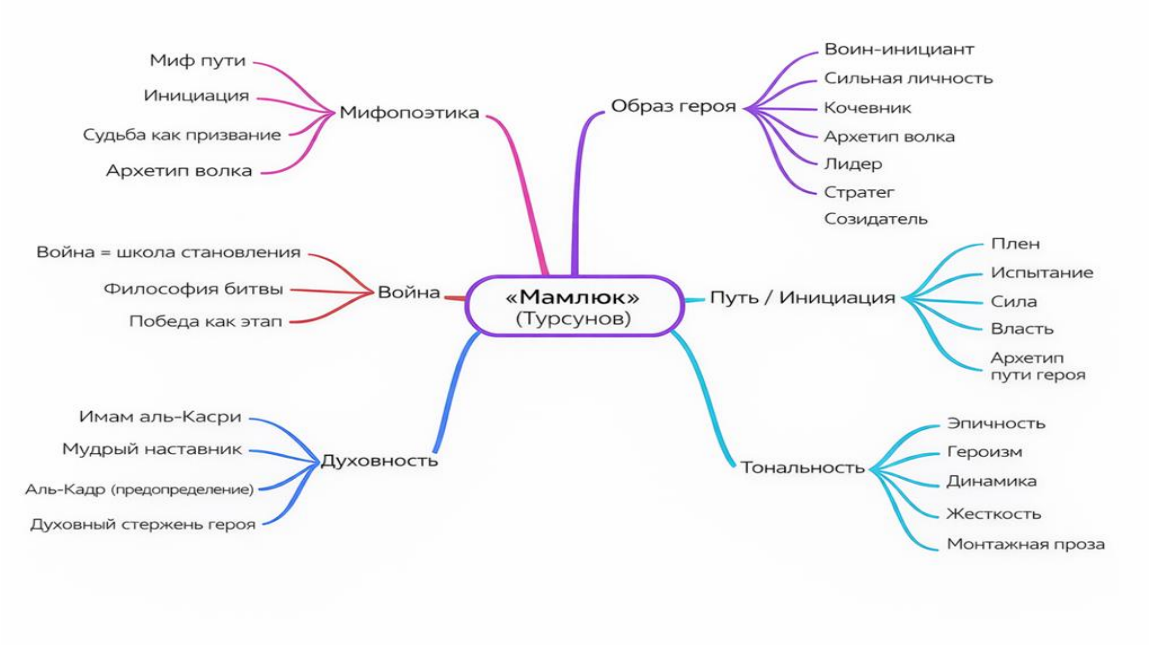


Рисунок 4. Интеллект-карта «Основные мотивы романа Е. Турсунова «Мамлюк»

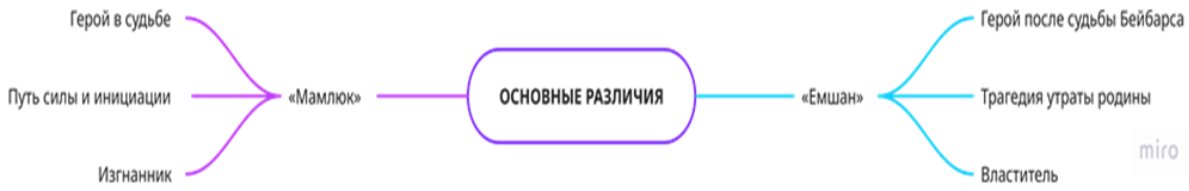


Рисунок 5. Интеллект-карта «Различия в трактовке мотивов

Е. Турсунов пропускает эту проблему через личный опыт жизни за границей, возвращение и жизнь в новых условиях:

– Студенты отмечают, что писатель и режиссер довольно объективно относится к критике, которая сопровождает выход из печати его книг и фильмов в прокат. Его обвиняют в предательстве, осквернении национальных святынь, оскорблении чувств. Требуют суда и наказания, особенно после появления фильма – этно-фэнтези «Келин».

Но, по мнению Е. Турсунова, религии, как и тенгрианская, возникли на основе мифов. Поэтому нельзя предавать забвению тюркскую мифологию, такую же древнюю, как библейская, античная, индийская. И его задача как кинорежиссера и писателя – возродить в памяти современных казахов подлинную тюркскую историю.

– Одним из главных открытий студентов стала информация о формах работы Е. Турсунова над поиском исторических сведений о национальном герое Бейбарсе, его многолетних попытках восстановить легендарный маршрут героя из рабов к престолу Царя царей, Спасителя веры.

В завершении было принято решение составить карту маршрута султана Бейбарса по землям Сирии, Египта, Иордании, Израиля и Италии (см. Приложение Г).

Как видим, целенаправленное знакомство с культурно-историческим контекстом романа «Мамлюк» через обращение к устным выступлениям автора романа, его критиков и читателей, зрителей, с их реакцией на устные выступления и публичные презентации произведения позволяет понять мотивы обращения Е. Турсунова как режиссера и писателя к истории, а не к проблемам современности или прогнозам будущего.

Ответы студентов (из анкеты):

1. Турсунов показывает нового культурного героя планетарного масштаба. Бейбарс в одном ряду с такими историческими личностями, как Александр Македонский, Чингисхан, Наполеон.
2. Он повлиял на ход мировой истории, на внешнюю политику государств.
3. Спас Европу от полного разорения.
4. И главное: он – Захр-ад-дин (Спаситель веры).
5. Трагедия нашего времени в том, что современные казахи знают о нем лишь фрагментарно. Не востребован на родине.

На флипчарте, на котором отражена основная проблема «Роман Ермека Турсунова “Мамлюк” как трансмедийный проект», каждый из участников высказывает свое мнение о творческом замысле автора.

Дальнейшая работа над романом «Мамлюк» построена на применении приемов акмеологического чтения фрагмента интервью, где Е. Рахимжанов, обозреватель газеты «Известий – Казахстан», в беседе с Е. Турсуновым задает ему вопрос, интересующий и наших студентов:

«Е.Р.: А почему такой интерес к истории, а не к современности? Почему вообще твой культурный гений направлен в прошлое, а не будущее или настоящее?

Е.Т.: Аль-Фараби, Султан Бейбарс и Мустафа Шокай похоронены на чужбине. Я считаю, что эти три имени в истории казахского этноса сыграли значительнейшую роль. Мы постоянно говорим про Аблай-хана, Абулхаир-хана, Толе-би, других. Я со всем этим согласен, но они – локального значения герои, локального масштаба. А первые трое – все-таки личности планетарного масштаба.

Вот, например, Султан Бейбарс – человек, который реально повлиял на ход истории человечества. Он спас Ислам! Его арабы так и называют – «Захр-ад-дин» – «Спаситель веры», потому что он остановил монголов, которые шли на Иерусалим. Если бы он не остановил монголов, арабы сегодня были бы буддистами. Если бы он не остановил крестоносцев, они сегодня были бы католиками, протестантами. Я не утверждаю, а лишь предполагаю. Но он остановил и тех, и других. Следовательно, он реально повлиял на ход

человеческой истории и стоит в одном ряду с такими людьми, как Чингисхан, Атилла, Наполеон, Ганнибал, Александр Македонский…

Что же до Мустафы Шокая – он духовный лидер тюркского мира. Он всю жизнь боролся за объединение тюркских народов, мотивируя это тем, что у нас один язык, один бог, одна вера и т.д. Он был против разрозненности, это человек, который знал несколько европейских языков, которого Сталин называл своим личным врагом, который в конце концов возглавлял Туркестанский легион. Он тоже планетарного масштаба человек.

Аль-Фараби – это Аристотель Востока. Дальше объяснять не надо… Но мы о нем ничего не знаем, хотя и называем его именем наши улицы и печатаем его портреты на своих деньгах.

Теперь смотри: первый – великий воин, второй – великий политик, философ, третий – великий ученый. Я был на их могилах, все лежат на чужбине. Какой символизм! Почему так? Даже Алихан Букейханов, если не ошибаюсь, в Питере лежит, а не в Казахстане. У нас так получается, что люди – маяки, люди – ориентиры у себя на родине привета не нашли. Почему так сложилось, не знаю. Но это – факт.

И в наши дни очень много выдающихся казахов живет за рубежом: математики, физики, гуманитарии разного рода – они все не востребованы на родине. Им плохо здесь, они уезжают. Я и сам когда-то уезжал, было такое. Но я вернулся. Здесь не то, чтобы тесно, но неуютно.

Потому что до сих пор какие-то игры идут, клановость какая-то, трайбализм, лицемерие, невежество, двуличие.

И бороться с этим бесполезно» [186].

Технология акмеологического чтения позволит студентам найти скрытые смыслы, поэтому необходимо четко определить этапы его осуществления:

1 выделить ключевые фразы, то есть создать герменевтический круг:

а) Аблай-хан, Абулхаир-хан, Толе-би – локального значения герои,

б) Аль-Фараби, Султан Бейбарс и Мустафа Шокай – личности планетарного масштаба.

в) Бейбарс спас Ислам.

г) Бейбарс реально повлиял на ход истории человечества.

д) Чингисхан, Атилла, Наполеон, Ганнибал, Александр Македонский и Бейбарс.

е) Мустафа Шокай – духовный лидер тюркского мира, планетарного масштаба человек.

ж) Аль-Фараби – Аристотель Востока, но о нем ничего не знаем.

з) Все лежат на чужбине.

и) Люди – маяки, люди – ориентиры на родине привета не нашли.

к) Почему? Клановость, трайбализм, лицемерие, невежество, двуличие.

л) Трагедия: невостребованность талантов.

Студенты в ходе дискуссии, опираясь на рассуждения Е. Турсунова, дают ответы на вопрос: «Что делать?»:

1 Почему Турсунов находит великих людей в прошлом?

2 Почему личности планетарного масштаба оказались в забвении?

3 Каковы психологические причины трайбализма?

4 Есть ли надежда на появление современных людей – маяков?

На следующем уровне работы над романом студенты-интерпретаторы читают роман. Рекомендовано использовать приемы «медленного чтения». Далее им предложен раунд с вопросами двух типов (стратегия критического мышления «тонкие» и «толстые» вопросы). Они позволяют выявить уровень знания студентами содержания романа.

Стратегия sloy reading требует особого внимания к тексту. Основное требование «Читать так, чтобы почувствовать написанное» – необходимо понять на уровне восприятия, уловить настроение смысла через ритм фразы, темп предложения. Анализ на этом этапе отсутствует.

Далее необходимо:

– выделить ключевое слово в каждой фразе, уделить внимание вербальным и невербальным средствам создания этой фразы;

– создать наглядную интерпретацию прочитанного, то есть представить словесный текст в виде картины или кинокадра;

– воспроизвести прочитанное в действии;

– передать визуально и аудиально звуки, шум, жесты.

Следующий этап стратегии медленного чтения направлен на анализ тех или иных художественных средств и приемов, используемых автором в поэтике текста, что позволит студенту-интерпретатору встроить текст в ближний и дальний контекст: биографический, социально-исторический, культурный, мифологический, философский.

Студент вступает в диалог с текстом, учится определять его границы, понятие о которых «несмотря на интересные исследования Ю.М. Лотмана, Е. Григорьевой, Н.Л. Абрамян и других, до сих пор содержит множество “белых” пятен» [174, с. 15]. Возникает рефлексия – самый важный этап медленного чтения: нужно вспомнить реакцию на то или иное восприятие и эмоции; ответить на вопросы, возникавшие у него при чтении текста. Что увидел? Услышал? Почувствовал? Не понял скрытое.

То есть основное назначение данной технологии – углубиться в подтексты, понять границы текста и скрытые смыслы текста.

В процессе изучения романа было решено апробировать указанную технологию при анализе каждым из участников эксперимента одного из мини-сюжетов романа. Для этого нами были разработаны следующие операции с текстом:

– сюжет был поделен на так называемые блоки с наводящими на размышления вопросами (примерными) о событиях, происходящих в том или ином фрагменте:

1. Эпизод с чёрной мамбой на острове Рауда в 626 году хиджры:

1 Где происходит действие в этом фрагменте?

2 Почему черная мамба не собиралась охотиться?

3 Как природа реагирует на появление «многорукого, многоногого нечто» в лесу?

4 Какие звуки и запахи воспринимает мамба, когда мимо пробегают полуголые дети?

5 Что произошло в лесу на ее глазах?

2. Быт кипчаков: Махутбек и его отец

1 Что происходит в кипчакском ауле? Как организовано кочевье?

2 Чему учит Жамак своего сына Махутбека? Цель его уроков?

3 Что требует отец от сына при стрельбе из лука «на звук»?

4 Как и почему отец наказывает сына?

5 В чем смысл его фразы: «Настоящий воин не говорит: у меня нет глаза. Он говорит: у меня есть глаз»?

6 Какова роль мотива «белого глаза» Махутбека?

3. Налёт банды Баира на аул

1 Как разбойники Баира готовятся к нападению на аул? Какие приёмы они используют?

2 Смысл замечания Жамака о крике корсаков

3 Опишите сцену первого удара разбойников

4 Как ведёт себя Жамак в бою? Как он погибает? Прокомментируйте его прощальные слова, обращенные к сыну.

5 Как он убивает разбойника?

4. Бегство, мазар и поимка

1 Опишите состояние мальчика после бегства

2 Прокомментируйте надпись на стене мазара: «Матери, матери, матери, а потом – отцу…».

3 Как Махутбек пытается защищаться в мазаре?

5 Как он использует приёмы, которым учил его отец?

5. Махутбек в плену у Баира

1 Как ведёт себя Махутбек на первом «допросе» у Баира?

2 Почему Баир отказывается «усыновлять» Махутбека, хотя тот сам просит об этом?

3 Опишите эпизод продажи Махутбека китайскому купцу Лю.

6. «Новая жизнь» Махутбека

1 Опишите клетку, в которой везут Махутбека. С кем и с чем его перевозят вместе?

2 Как мальчик-араб спасает Махутбека от голода и жажды?

3 Как Махутбек пытается выжить в пути?

7. Караван в каньоне. Голод и сделка с Лю

1 Как ведет себя Махутбек во время перехода по глинистому каньону?

2 Как Лю проверяет, «на что годится» Махутбек у водоёма?

3 Почему Лю пытается «подбодрить» Махутбека?

8. Учёба у Сяо Вэя.

1 Какие «органы» на черепе показывает Вэй и чему он начинает учить Махутбека с помощью черепа?

2 Какие приёмы воздействия на человека показывает Вэй с помощью гусиного пера?

3 Как Вэй формулирует идею «Дао» и «пути воина»?

4 Раскройте даоистскую символику «следа волны», «полета мотылька», «будь водой».

9 Генуя. Встреча с Каланом и подготовка к продаже

1 Опишите Геную глазами Махутбека.

2 Что рассказывает ему случайно встретившийся Калан?

3 Почему Калан считает, что им «нужно попасть к арабам из страны Миср»?

4 Опишите обряд мытья Махутбека перед продажей. В чем символика проводимого обряда?

5 Объясните политику Лю по отношению к Махутбеку.

6 Объясните смысл уроков Вэя: «Раб – самый храбрый воин», «Невесомое облегчит твою жизнь… Не обязательно носить за пазухой нож».

10. Невольничий рынок.

1 Дайте описание невольничьего рынка в порту Генуи.

2 Почему Вэй отговаривает перса от покупки Махутбека?

3 Кто такой эмир Алауддин Айдекин аль-Бундукдар, выбирающий «человеческий материал»?

4 Как Вэй и Лю объясняют эмиру «белый глаз» Махутбека?

5 Раскройте подтекст фразы Лю: «Он стоит несколько человеческих жизней»? Как это характеризует «цену» героя?

6 Объясните скрытый смысл снятия китайской цепи и надевания

арабского ошейника…

Анализ мини-сюжетов проводится во время первого часа обсуждения, становясь стартовой площадкой подведения итогов работы над романом «Мамлюк» в аспекте интермедиальности. Для завершения анализа его поэтики можно предложить участникам эксперимента составить Синквейн, что позволит выделить главное в тексте, разовьет у студентов образное и критическое мышления.

На первом этапе выполнения задания необходимо создать таблицу, во второй колонке которой написать ответ на вопрос: «О ком идет речь»?

а) любимый сын доблестного предводителя кыпчакского кочевого племени

б) безвольный раб, ждущий своей участи

в) послушный ученик, постигающий восточную мудрость

г) правоверный, пришедший к «новому Богу»

д) доблестный воин и защитник султана

е) правитель и завоеватель

ж) меценат и клерик, распространивший и укрепивший ислам на своей земле.

Следующее задание носит творческий характер и, несмотря на кажущуюся простоту, является одной из продуктивных стратегий критического мышления.

Каждый из участников эксперимента выбирает тему и составляет Синквейн. По мнению Т. Чатфилда, автора книги «Критическое мышление. Анализируй, сомневайся, формируй свое мнение» [196], этот прием развивает умение интерпретатора художественного текста критически оценивать любую информацию, развивать когнитивные навыки.

Синквейн как стих из пяти строк составляется по алгоритму, который наиболее кратко и точно выразит смысл фразы. Он выступает в роли логического тезиса, в котором будут осуществлены следующие операции: качество – процесс – отношение – итог.

Алгоритм создания синквейна разработан давно и активно применяется и в образовательном процессе, и при интерпретации художественного текста:

1 строка – тема (1 слово)

2 строка – 2 прилагательных

3 строка – 3 глагола

4 строка – фраза из 4-х слов

5 строка – резюме (1 слово).

Основная функция синквейна в нашем эксперименте – кратко и образно дать интерпретацию образа героя через признаки и действия, выразить отношение автора и интерпретатора к герою и сделать вывод. Но нужно отметить, что синквейн первоначально выполнял другие роли. В начале XX века поэтесса А. Креэпси использовала этот прием как оригинальную форму своих

стихов. Позже были разработаны разные виды синквейна: зеркальный, обратный, синквейн-бабочка, корона синквейнов, гирлянда синквейнов.

Студентам-филологам и журналистам, участвовавшим, по желанию, в педагогическом эксперименте, были предложены задания по составлению синквейнов на выбранную тему. На интерактивной доске в качестве примере был продемонстрирован и прокомментирован синквейн на тему о Бейбарсе:

Бейбарс
Кыпчакский, отважный
Сражается, ведёт, побеждает
Сквозь плен и рабство к власти
Султан.

Интерпретации студентами содержания синквейна:

– Бейбарс – уникальная историческая личность, сыгравшая великую роль в средневековом исламском мире, хорошо узнаваемая благодаря роману Е. Турсунова;

– *Кыпчакский* – своеобразный маркер этноидентичности Бейбарса; эпитет *отважный* подчеркивает готовность к подвигу;

– Глаголы действия обозначают действия героя как лидера;

– В лаконичной фразе, близкой к афоризму, обозначен его трудный и драматичный путь к трону;

– В выводе содержится характеристика человека – легенды.

Далее студенты-интерпретаторы за строго определенное время (от 5-ти до 7-ми минут) предложили свои варианты разных видов синквейна на выбранные ими темы и комментарии содержания своих сочинений:

1. обратный синквейн с обратной последовательностью стихов на тему «Любимый сын доблестного предводителя кыпчакского кочевого племени» (1 – 4 – 3 – 2 – 1)

Наследник
Любимый сын доблестного предводителя
Растёт, учится, крепнет
Свободный, степной
Кыпчак

Интерпретации содержания синквейна:

а) названа функция героя, подчеркнута его роль в будущем

б) дана родовая характеристика: его место в семье, в обществе. В этой фразе подчеркнуто главное в герое

в) в трех глаголах отражен процесс его взросления, подготовки к выполнению миссии лидера

г) прилагательные являются маркерами ментальности героя

д) в итоговом слове подчеркнута его принадлежность роду.

2. зеркальный синквейн на тему «послушный ученик, постигающий восточную мудрость» согласно схеме 2 – 4 – 6 – 8 – 2 – 8 – 6 – 4 – 2

Послушный ученик
Тихий, усердный
Слушает, размышляет, применяет
Читает древние тексты, видит суть
Восточная мудрость
Читает древние тексты, видит суть
Слушает, размышляет, применяет
Тихий, усердный
Послушный ученик

Интерпретации содержания синквейна:

Студенты считают, что синквейн построен как симметричная арка: первые стихи движутся к смысловому центру, 6 – 9 стихи совершают движение обратно. Семантической осью является 5-й стих – восточная мудрость: путь ученика к мудрости и закрепление этих знаний. Повтор выполняет особую функцию: получение знаний – путь к мудрости безграничен.

Как видим, в ходе решения предложенных заданий студенты выполнили несколько задач: определили функции составленного ими синквейна, трансформировав всю полученную информацию о герое романа Е. Турсунова в пятистрочную форму синквейна.

Выводы по третьему разделу

Книгу Е. Турсунова «Жили – были», изданную в 2020 году, можно рассматривать как медиагибридный проект, составленный из отдельных публикаций, объединенных общим авторским замыслом и сквозным мотивом – воспоминания о детстве в ауле, о разных событиях в жизни самого автора, сохранившихся в его памяти. Один из основных центров воспоминаний – родной аул его детства, явившийся объектом нашей интерпретации интермедиальной поэтики «Ау, аул!». Аул показан как особое пространство, обладающее сакральной памятью, заставляющей взрослого, но не потерявшего в себе по-детски подлинное восприятие, помнить свои истоки.

Е. Турсунов успешно применяет в повествовании кинематографические приемы, отказавшись от линейного принципа изложения событий, дробит сюжет каждого рассказа на аудиально-визуальные кадры, обращает внимание на те или иные детали, начиная с заглавия, на семиотику восклицания «Ау, аул!»: «Там – все», что возвращает всех, кто родом оттуда.

Интермедиальность рассматриваемых рассказов доказывается через раскрытие функций визуальных, аудиальных кодов, монтажа, а также выявление функций артефактов как элементов non-fiction, объяснение смысла того или

иного действия, жестов героя и устно-речевой, сказовой интонации повествователя.

Педагогический эксперимент, проведенный нами для изучения рассказов анализируемого цикла в аспекте интермедиальности, подтвердил интерес студентов к новейшей русскоязычной прозе Казахстана, выявил их готовность работать с художественным текстом как медиагибридным образованием. На примере интерпретации рассказов «Дед», «Страшный орыс» и «Про Кумис-апа» продемонстрированы особенности работы интермедиального механизма анализа.

В рассказе «Дед» уделено внимание элементам реального и подлинного (non-fiction) и философских рассуждений о добре (притча). В рассказе «Страшный орыс» выявлены следующие интермедиальные элементы: в заглавии – код смешения языков и культур, прием обманутого ожидания ведет к «снятию» конфликта, визуальный и аудиальный коды – к разрушению границы между *своим* и *чужим*.

При проведении акмеологического чтения рассказа «Про Кумис-апа» основное внимание уделено интермедиальным приемам, раскрывающим травму памяти о войне и одиночество человека. Интермедиальные аудиальные и визуальные коды в сцене Девятого мая с накрытым, но безлюдным дастарханом и звучащим голосом Кумис-апа, в сцене с фуфайкой давно погибшего ее сына Жанибека, которую надел на себя молодой зоотехник, видимые предметы (пиала, пар чая, баурсаки – в первом эпизоде, жест Кумис-апа, вдыхающей запах фуфайки сына и разговаривающей с ним как с живым, единственная слеза, скатившаяся по щеке зоотехника, сидящего перед Кумис-апа в фуфайке ее сына) превращаются в символы памяти, усиливают эмоциональный подтекст сюжета.

Повесть «Келин» рассмотрена нами как визуально-мифологический медиатекст, в котором поэтика формируется на стыке вербального текста, киноязыка, фотографии и сценарной организации материала. Но словесный текст предельно лаконичен, поэтому при анализе поэтики киноповести нами выбран интермедиальный анализ, который позволяет «расшифровать» семиотику визуальных и аудиальных кодов, организацию сюжета через смену кадров (как в кино), определить скрытый подтекст телесных движений героев, семиотику ритуальных действ.

«Келин» как киноповесть имеет сложную интермедиальную структуру: Е. Турсунов уделил внимание ее внешней архитектонике, назвав литературный текст притчей, киносценарий обозначив как этно – фэнтези, включив в бумажное издание фото, титры, то есть он показал механизм превращения слова в фильм и обратный процесс – фильма в словесный текст.

Для проведения эксперимента нами был разработан поэтапный алгоритм анализа интермедиальной поэтики повести Е. Турсунова.

На первом этапе проведены

а) анализ событийной основы повести;

б) интерпретация жанра повести как притчи;

в) выявлены семиотические функции персонажей повести как мифологических архетипов.

На втором этапе разработана

г) стратегия «толстых» и «тонких» вопросов;

г) создана интермедиальная карта выбранного фрагмента каждым из участников эксперимента;

д) проведена апробация тренажера заданий по поэтике повести.

Интерес казахстанцев к личности султана Бейбарса обусловлен дефицитом подлинной правды об исторической фигуре XIII века. Е. Турсунов считает своей прямой обязанностью вернуть память о нем как о личности мирового масштаба. Предложенные нами интерпретационные методики анализа поэтики романа «Мамлюк» позволяют осмыслить его образ как стратега и военачальника, защитника исламского мира, героя тюркского мира.

На первом этапе проведения эксперимента участникам предложены лекции – беседы о режиссере и писателе, творческой истории романа, о признаках интермедиальности словесного текста. Дискуссии об интермедиальном мышлении писателя через обращение к интервью с ним имели целью извлечь «подтексты» в романе.

Не менее важно обращение к другим сюжетам о Бейбарсе, в частности, к повести М. Симашко «Емшан». Герой художественного произведения М. Симашко – изгнанник, переживающий внутренний надлом. Бейбарс Е. Турсунова проходит путь к власти через рабство, испытания, победы.

В основе технологии акмеологического чтения романа «Мамлюк» лежит герменевтический метод, приемы которого помогают студентам понять личность Бейбарса в историко-культурном плане. Уместно применение стратегии критического мышления при ответе на «тонкие» и «толстые» вопросы. Алгоритм стратегии sloy reading способствует определению смысла сюжета через ритм фразы и темп предложения.

Следующий этап направлен на то, чтобы помочь интерпретатору встроить текст в ближний и дальний контекст, визуализировать словесный текст как кинокадр, представить сюжет в движении с помощью шума, звуков, жестов, колористики.

Далее этап анализа поэтики романа как интермедиального текста предполагает осмысление смысловых сюжетных узлов, поэтому деление романа на блоки с ключевыми вопросами направлено не только на выявление понимания фабулы романа, но и на интерпретацию сюжета и его подтекста. Вопросы построены так, чтобы извлечь сенсорные детали и символические элементы, позволяющие понять характер и поступки Бейбарса.

Завершающий этап эксперимента по изучению интермедиальной поэтики романа «Мамлюк», рассматриваемый нами как трансмедийный проект, посвящен составлению виртуальной экскурсии по следам султана Бейбарса и

представляет собой синтез словесного материала с историко-географическим контекстом и визуализацией данных.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современное литературоведение активно применяет новые коммуникативные стратегии, расширяющие границы культурного поля. Вслед за Ю. Шатиным мы уверены в том, что «искусство задавать вопросы гораздо плодотворнее искусства готовых ответов» [174, с. 8].

Дегуманизация искусства обуславливает перекодировку культурно-медиальных аспектов современной литературы. Взаимодействие интермедиальных кодов в прозе приводит к интересным результатам, технологическим решениям, своеобразию поэтики художественных произведений, выработке индивидуального авторского стиля. Границы между искусствами проницаемы, что мы видим на примере анализа рассказов и публицистических текстов в книге Е. Турсунова «Мелочи жизни», о которой сам автор пишет: «Эта книжка ни в коем случае не мемуары. Скорее всего, эта книжка – художественное осмысление жизни» [82, с. 14].

Просветительство как традиция отечественной культуры, продолжение диалога культур, творческого взаимодействия писателей, художников, кинематографистов, архитекторов остаются в современных условиях доминирующими, что подтверждает творчество Е. Турсунова, активная жизненная позиция которого находит отражение в интервью, открытых письмах, выступлениях в СМИ. Это «работает» на усиление внимания читательской и зрительской аудиторий к его литературному и кинематографическому творчеству.

Прозаик, кинорежиссер, сценарист, публицист, деятель культуры Е. Турсунов – автор креативных экспериментов в прозе и кино. Продуцируя новые идеи и новые знания, учит превращать мысли в сильные и глубокие сюжеты, ибо убежден, что история каждого из нас «заслуживает того, чтобы быть услышанной». Заслуженный деятель культуры Республики Казахстан, ученик мастерской Э. Рязанова и В. Фрида, мастер публичных лекций, выступлений, владеющий техниками установления эмоционального контакта с аудиторией и залом, организует workshop («Искусство истории» и другие), разрабатывает storytelling, призывая слушателя к действию, выявляя идентичность с героем истории, визуализируя ситуацию или проблему. Storytelling – путь к человеческому в себе, приоритет эмоционального воздействия на читателя.

Перу Е. Турсунова принадлежат художественные произведения разных литературных жанров, киноповесть и киносценарии, ведущая тенденция которых – интермедиальность. Разностороннее и разноплановое творчество нашего современника вызывает научный интерес литературоведов, культурологов и киноведов, философов и мифологов, что убедительно доказано в проведенном научном исследовании.

Исследование интермедиальной поэтики прозы Е. Турсунова опирается на научно разработанную академическую базу интермедиальности. Нами рассмотрены разные рабочие определения интермедиальности и межмедийных механизмов, определены их функции, выявлен инструментарий анализа прозы как интермедиального текста, в котором происходит взаимодействие вербальной, визуальной, аудиальной, кинематографической, мифологической систем.

Интермедиальный анализ есть новая научная парадигма, исследующая литературное произведение в его взаимодействии с иными медиальными формами. Интермедиальные приемы способствуют появлению новых семиотических смыслов текста, «дешифровка» которых происходит через медиальные коды. Областью изучения интермедиальной поэтики чаще всего являются литература и кинематограф, литература и живопись, литература и театр, проблемы синтеза в мировой художественной культуре. В современной прозе взаимодействие литературы и визуальных искусств (живопись, кинематограф, архитектура) выполняют креативную функцию.

Анализ художественного мышления Е. Турсунова – кинорежиссера, журналиста и писателя позволил нам определить его художественный метод как медиагибридный, вобравший традиции казахской культуры, истории и философии, отражающий национальную идентичность. Своеобразие художественного мышления Е. Турсунова способствует приданию структуре автобиографической книги «Мелочи жизни» интермедиальности.

Деятельность Е. Турсунова как журналиста, публициста и кинорежиссера способствовала появлению полижанровой прозы на стыке литературы, журналистики, кинематографии и театра. Об этом свидетельствуют рассказы, миниатюры, эссе сборников «Мелочи жизни», «Жили – были», киноповесть «Келин», роман «Мамлюк», появившиеся в ходе осуществления писателем серьезных кинематографических замыслов.

Думается, что современный киносценарист Нариман Туребаев на странице ФБ «Независимая ассоциация кинематографистов Казахстана» (23 января 2026 года) высказывает общее мнение: «В кино молчание почти всегда говорит больше». Почти завершенный сценарий «полезно оставить в покое на неделю – две. А потом вернуться с одной простой задачей – почистить диалоги. Сократить. Убрать лишнее. Сделать фразы короче и емче, не превращая их при этом в афоризмы. Иногда в этом процессе начинают меняться логические предпосылки, сцены, а порой и сама история. Бывает, что сюжет разворачивается совсем иначе – только потому, что диалоги стали точнее».

Исходной гипотезой является заявление Е. Турсунова о том, что любой его рассказ в первый момент представляет собой замысел будущего микро-фильма, возникшего в его замыслах, поэтому, с нашей точки зрения, оправдано обращение к жанру рассказа как «житейской истории». Книга «Мелочи жизни» представляет собой микст: воспоминания, миниатюры, притчи, эссе, портретные

очерки, autofiction, что определяет, с одной стороны, нелинейную структуру повествования, с другой – выявляет интермедиальность.

Выявлена склонность автора к кинематографическому построению, начиная с названия подзаголовка. Термин prequel (приквел, предыстория) взят из сферы кино. Жизненные «мелочи» есть источник сюжетов будущих фильмов.

Восприятие «Мелочей жизни» как будущего «фильма», состоящего из отдельных кадров, подчеркивается не только нелинейной композицией, представляющей монтаж кадров, но и визуальным элементом P.S., который предлагаем интерпретировать как титры к фильму. Интермедиальные приемы: визуальные и звуковые коды, ориентация на устный сказ, скрытые аллегорические смыслы бытовых деталей являются прямым свидетельством интермедиальности сборника рассказов «Мелочи жизни».

Проза Е. Турсунова является уникальным пространством, где вербальный текст вбирает в себя другие синкретичные возможности изображения жизни. Мы видим приемы режиссеров А. Довженко, Д. Ветрова и А. Тарковского. Картины Е. Турсунова строятся как авторское философское размышление, раздвигающее рамки киноповествования.

«Келин» Е. Турсунова построена по канонам и законам кинематографического жанра. Исходным моментом замысла произведения стала история, рассказанная продюсером А.А. Кубатом. Затем появилась идея создания сценария и съемок фильма. Е. Турсунов сознательно отошел от съемочного процесса и занялся созданием словесного текста. Культурный трансфер от съемок к работе над литературным текстом привел к завершению киноповести «Келин» с подзаголовком этно – фэнтези.

Долгий творческий перерыв, приведший к написанию повести в жанре притчи, завершился выходом фильма и изданием книги «Келин», состоящей из предисловия «В поисках восьмой ноты», киноповести – притчи «Келин», киносценария, фотографий съёмок и титров к фильму. Притчевое слово принципиально фабульное. Притча наглядна, «картинна», отвлеченна. Притча – генетический код культуры.

Е. Турсунов намеренно превратил литературное произведение в единый интермедиальный объект, в котором представлены интермедиальные элементы, в первую очередь, визуальные, кинематографические, этнографические и мифологические. В сюжете киноповести дана авторская интерпретация древних тюркских и тенгрианских мифов. Персонажи произведения архетипичны.

Алтай играет сакральную роль трёхъярусной модели мира. Древнетюркский язык выступает мифологическим кодом интерпретации Е. Турсуновым мифа о роде и его продолжении на земле.

Перспективность дальнейших исследований мы видим в сравнительно-сопоставительном анализе текста киноповести-притчи Е. Турсунова «Келин» и поэмы Е. Ананьевой «Тайна старой кузницы», имеющей жанровое уточнение «авторская поэтическая интерпретация по мифическим

сюжетам. Фантастическо-сюрреалистическая поэма. Мюзикл», размещенной на сайте Международного литературного журнала «9 муз» (24 января 2026 года), в аспекте интермедиальности.

Роман «Мамлюк» также можно рассматривать как новый миф о Бейбарсе, пути героя от раба до султана Египта, защитника ислама. Е. Турсунов показал возможности появления неомифа о сильной личности планетарного масштаба, используя интермедиальные приемы для создания многоуровневого повествования об инициации Махутбека в контексте истории средневекового арабского мира: линейный сюжет исторического романа с элементами приключенческого романа, включение в историческую хронику текстов из Корана, хадисов, Библии, из Книги мёртвых, из арабской летописи о султане ас-Захре Бейбарсе, что подчеркивает сакральный характер деяний мамлюка Бейбарса.

Об интермедиальности романа Е. Турсунова свидетельствует и внешнее построение книги о Бейбарсе, начиная с ее оформления художницей Ассоль Сас. Паратекстом можно считать вступительное слово мамлюковеда Мухаммада Мухаффеля, который раскрывает истинный смысл влияния Бейбарса на мировую историю. Такую же функцию выполняют орнаментальные узоры, обрамляющие сакральные сюжеты в романе.

Интерпретация прозы Е. Турсунова современными студентами в вузе необходима, с нашей точки зрения, прежде всего, потому что автор предлагает новые подходы к решению вечных вопросов бытия, изначально создает интермедиальный текст, его проза – визуальна и аудиальна, а миф не реконструируется, а воссоздается в новой форме. Е. Турсунов возвращает словесный текст к его сакральному началу. Такой подход к художественному произведению может помочь студенту как интерпретатору сформировать культурные компетенции и практические навыки анализа интермедиального текста, ставшего ведущим трендом современной русскоязычной прозы Казахстана. Характерны для отечественного литературного процесса поэтика перехода, реорганизации, мотив пути, преодоления временных и пространственных границ, поэтика компромисса и поиски идеала [197].

Применение инновационных технологий при изучении интермедиальной поэтики рассказов Е. Турсунова было направлено на выявление тех или иных функций кинематографических кодов медиагибридных сюжетов сборника «Жили – были». В эволюции жанров «малой прозы» наблюдаются размывание границы между текстом и компонентом цикла, сближение художественных и публицистических миниатюр, включение в «малую прозу» драматических фрагментов, юморесок, эссеистских и дневниковых констукций. Перспективными будут дальнейшие сопоставления и сравнения проанализированных текстов современного казахстанского автора с прозой М. Симашко, В.М. Шукшина, Г. Бельгера, С. Довлатова. Например, тема

маленького человека; Алтай как пространство «малой родины» в прозе Е. Турсунова и В.М. Шукшина; опыт встречи с *чужим* / *иным* миром.

Выявлены общие мотивы и концепты с творчеством Б. Кенжеева, Ю. Серебрянского (мотив возвращения домой, концепты *память*, *недосказанность*), что может быть продолжено в дальнейших исследованиях.

В ходе проведения педагогического эксперимента по изучению интермедиальных кодов прозы современного автора осуществлена работа со студентами факультета журналистики по выявлению ими своеобразия поэтики писателя, которого многие воспринимают более кинорежиссером и сценаристом. Предметом бесед и дискуссий стали кинематографические элементы в рассказах сборника «Жили – были».

Студенты-журналисты, в силу выбранной профессии, отдают предпочтение киноязыку Е. Турсунова, так как сами являются носителями медиального мышления. Поэтому нами была поставлена цель – преодолеть их клиповое мышление и выработать навыки интерпретации словесного текста с точки зрения кинематографа.

Задания, предложенные участникам педагогического эксперимента, были направлены на определение студентами функций того или иного ключевого концепта и его роли в понимании скрытого смысла.

С применением структурно-семиотического анализа раскрыт концепт *аул* как сакральное пространство и смысловой центр цикла «Ах, аул!». Рассказ «Дед» о добре, которое вернулось через поколения, предлагается рассматривать как полижанровый медиагибридный жанр, в котором есть признаки non-fiction и философской притчи. Студенты приходят к пониманию культурного кода степной этики казахов.

Исследование структуры рассказа «Страшный орыс» при помощи технологий герменевтического метода показывает работу приемов интермедиального анализа: в заглавии заключен код смешения русского и казахского языков и его разрешение при помощи приема обманутого ожидания. Орыс, говорящий на казахском языке, разрушает миф (действие аудиального и визуального приема). В рассказе «Про Кумис-апа» интермедиальные приемы используются не ради игры, а для раскрытия темы памяти, одиночества, сакрального опыта. Стратегии и технологии критического мышления («тонкие» и «толстые» вопросы, дискуссии, диаграмма Венна) способствуют интерпретации интермедиальности сюжетов проанализированных художественных произведений.

Для рассмотрения интермедиальной природы повести Е. Турсунова «Келин» разработаны задания с учетом владения аудиторией приемами интермедиального чтения. Внимательное, вдумчивое чтение текстов, новое прочтение и перечитывание приводит к интересным результатам. Предложен алгоритм выполнения. Создана интермедиальная карта, алгоритмы анализа мифем, раскадровка сюжета на эпизоды и тренажер заданий, что позволило

понять анализируемое произведение как мифологически организованный визуальный медиатекст.

Роман Е. Турсунова «Мамлюк» изучен нами в аспекте проблем этничности и национальной идентичности как философское осмысление судьбы сильной личности, волею обстоятельств, оказавшейся вне родины и рода на чужбине и выполнившей свой долг. Хронотоп пути важен для султана Бейбарса. Он наполняется разнообразной символикой.

Мотив пути важен и для автора анализируемых художественных произведений. Аудитории предложена методика акмеологического чтения литературного текста, в ходе которого основное внимание обращается не только на биографию исторической личности Бейбарса, но и на то, как строится модель становления, путь инициации: пленник – раб – ученик – воин – лидер – правитель. Интерпретатор извлекает скрытые авторские смыслы, предлагает свою трактовку на основе знания и понимания текста.

Студенты экспериментальной группы показали, что способны анализировать сложные произведения как медиатекст, умеют определять их жанрово-родовую природу. Это важно для становления профессиональных компетенций студентов, которые должны уметь анализировать полижанровые произведения, какими являются литературные тексты и киноповесть Е. Турсунова.

Е. Турсунов удачно синтезирует интермедиальные коды в контексте транслингвального дискурса. Сквозь его русскоязычный текст транслируются константы иной этнопоэтической реальности, передается имагологический дискурс (*свой – чужой – иной – другой*). В этом плане интересны параллели с творчеством М. Симашко, А. Арцишевского (философия драматургического действия), М. Пака, Ст. Ли, сочетающих театральность, музыкальность текстов и акварельные наброски и пейзажи, строгую графику.

Тема нашего исследования характеризуется перспективностью. Новые переводы произведений Е. Турсунова на иностранные языки, издание его текстов в разных странах раздвигают границы изучения его творчества в рамках казахско-американского и других видов культурного трансфера.

Магический реализм как творческий метод расширяет оптику восприятия мира и границы культурного поля. Авторская точка зрения движется, трансформируется. К ней присоединяются точки зрения персонажей. Нарратор в повествовании опирается на мифы, легенды, предания. Текст воспринимается как самоописание жанра. Магический реализм придает художественным текстам неповторимое своеобразие. Архаические формы, мифологические коннотации имен и сюжетов входят в актуальное поле современной поэтики. Е. Турсунов, следуя философии экзистенциализма, избирает модель поведения: уйти в творчество, чтобы выстоять.

В диссертации разграничены понятия *интертекстуальность* и *интермедиальность*. Слово, музыка, живопись возникли вместе с

человечеством и существуют параллельно. Словесно-изобразительный и зрительный (визуальный) ряды в прозе создают эффект синестезии.

Таким образом, интермедиальная техника Е. Турсунова способствует выявлению специфики его художественного текста, раскрытию своеобразия стиля и поэтики произведений в контексте ведущих закономерностей развития художественной литературы.

Рекомендуем в дальнейшем изучать русскоязычную прозу Казахстана с применением новейших методических разработок и комплексно решать проблемы методического освоения художественных произведений отечественных авторов в высшей и средней школе, применяя новые коммуникативные стратегии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Борецкий О. Творчество Ермека Турсунова // Литературный портал. – 13.12.2018. URL: https://adebiportal.kz/ru/news/view/tvorcestvo-ermeka.tursunova_21054 (дата обращения: 29.12.2025).

2 Шатин Ю.В. Медиатекст vs художественный текст: семиотическое пограничье // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. – 2014. – Т.13. – Выпуск 6: Журналистика. – С. 81–85.

3 Гиздатов Г.Г. Интермедиальные миры Павла Зальцмана – художника и литератора // https://wiedergeburt-kasachstan.de/wp-content/uploads/2018/11 (дата обращения: 12.12.2025).

4 Гиздатов Г.Г. Интермедиальные эксперименты в современном литературном и арт-пространстве Казахстана // Хабаршысы. Филология ғылымдары сериясы. – 2023. – Т. 69. – № 2 // https://bulletin-philology.ablaikhan.kz/index.php/j (дата обращения: 24.12.2025).

5 Бахтикереева У.М. Художественный билингвизм и особенности русского художественного текста писателя-билингва: дис. ... доктора филолог. наук. – Москва, 2005. – 387 с.

6 Логинова М.А. Этнокультурный хронотоп малой русскоязычной прозы писателей Казахстана конца XX – начала XXI вв.: дис. … канд. филолог. наук. – Москва, 2021. – 200 с.

7 Овчеренко У. Современная проза Казахстана на русском языке: основные тенденции развития: дис. … канд. филолог. наук. – Москва, 2021. – 148 с.

8 Ананьева С.В. Билингвизм и транслингвизм в новейшей литературе // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2022. – Том 19. – № 4. – С. 675–684.

9 Валикова О.А., Демченко А.С. Транслингвальный художественный текст: проблемы восприятия // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2020. – Том 17. – № 3. – С. 352–362.

10 Ананьина О.А. Новые книги об интер и трансмедиальности // Практики и интерпретации. – 2016. – Том 1 (4). – С. 286–295.

11 Савельева В.В. Архетип «душа» в поэтической антропологии казахстанских поэтов // Художественный мир литературы Казахстана: Компендиум. – Алматы, КазНПУ им. Абая, 2009. – С. 72–95.

12 Сабыржанова М.С., Ананьева С.В., Демченко Л.Н. Средневековый Восток в романе «Мамлюк» Е. Турсунова // Keruen. – 2023. – № 1 (78). – С. 48–57 // https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.1-0

13 Султанова М.Э., Михайлова Н.А. Волк в шаманской натурфилософии кочевников Центральной Азии // Вестник Ленинградского университета имени А.С. Пушкина. – 2013. – Т. 2. – № 3. – С. 135–143.

14 Сабдалиева Р.Б., Орынханова Г.А. Образ Ене в киноповести Ермека Турсунова «Келін» // Keruen. – 2023. – № 2 (79). – С. 238–252.

15 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: ИМЛИ, 2006. – 409 с.

16 Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38–45. DOI: 10.17223/15617793/389/5

17 Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаев. – М.: Жуковский; «Канон-пресс – Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.

18 Луман Никлас. Реальность массмедиа / Пер. с нем. А.Ю. Антоновского. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.

19 Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – 503 с.

20 Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. Intermediality. – 2005. – № 6. – P. 43–64.

21 Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.

22 Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Выпуск 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 года. Санкт-Петербург. – СПб., 2001. – С.149–153.

23 Киричук Е.В., Спесивцева О.Б. Поэтика интермедиальности в сказочной прозе и живописи Н. Рериха // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2024. – Т. 18. – № 4. – С.14–27.

24 Галлямова Т.А. Русь как «интертекст» в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2015. – Т. 1. – № 1(1). – С. 109–115.

25 Галечко-Лопатина В.Д. Интермедиальность в путевых заметках Т. Готье (на примере «Путешествия в Россию») // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. – 2024. – №2 (55). – С. 9–22. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ intermedialnost-v-putevyh- zametkah -t- gotie-na-primere-puteshestviya-v-rossiyu (дата обращения: 27.11.2025).

26 Петрова С.А. Интермедиальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1 (17). – С. 116–122.

27 Данилина Г.И. Интермедиальность литературы в свете исторической поэтики // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Ажур, 2014. – Вып. 2. – С. 7–15.

28 Чернец Л.В. Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 62–75.

29 Волков В.В. Интермедиальность как атрибут художественности (лингвогерменевтика термина) // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2014. – № 2. – С. 135–142.

30 Доманский В.А. Интермедиальность произведений русской классики (на материале творчества И.С. Тургенева) // Мир русского слова. – 2020. – № 2. – С. 84–90.

31 Прали Г.Ж., Кунаев Д.А. Мухтар Ауэзов и Иван Тургенев // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2025. – Том 30. – № 4. – С. 802–812.

32 Исаев С.Г. Неклассические аспекты интермедиальной поэтики // Вестник Новгородского государственного университета. – 2015. – № 87. – Ч. 1. – С. 65–68.

33 Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка. Автореферат дис. … канд. филолог. наук. – Барнаул: Типография Алтайского государственного университета, 2006. – 24 с.

34 Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – 496 с.

35 Чернец Л.В. Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 153–177.

36 Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 108. – С. 140–145 URL: https://cyberleninka.ru/ article/n/ intermedialnyy-analiz-v-sisteme-issledovaniya-hudozhestvennyh-tekstov-preimuschestva-i-nedostatki (дата обращения 12.09.2025)

37 Проблемы современного сравнительного литературоведения / Под редакцией Н.А. Вишневской, А.Д. Михайлова. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 96 с.

38 Словарь литературоведческих терминов / Отв. редактор З. Ахметов. – Алматы: Ана тілі, 1996.

39 Сатпаева Ш.К. Во Франции // Сатпаева Ш.К. Из разных лет. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002. – С. 262–288.

40 Сатпаева Ш.К. Послесловие // Сатпаева Ш.К. Из разных лет. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002. – С. 288–289.

41 Елеукенов Ш. Перечитывая и переосмысливая // Казахстанская правда. 22 февраля 2013 года. – С. 4–8.

42 Мамраев Б.Б. Казахская тематика в творчестве Д.Н. Мамина – Сибиряка, М.М. Пришвина, Г.Д. Гребенщикова // Казахская тема в русской

литературе: имагологический дискурс / Отв. редактор С.В. Ананьева. – Алматы: Evo press, 2024. – С. 48–77.

43 Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М.: Издательство Московского государственного областного университета, 2003. – 268 с.

44 Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1998. – 704 с.

45 Каскабасов С.А. Золотая жила. Очерки о фольклоре и духовной культуре Казахстана. – М.: Художественная литература, 2010. – 688 с.

46 Жаксылыков А.Ж. Развитие современной казахстанской литературы. Поиски, нарративы, архетипы, концепции, текст. – Алматы: Қазақ университеті, 2023. – 282 с.

47 Жаксылыков А.Ж. Художественный перевод и литературный процесс (избранные лекции, исследования и методические рекомендации). – Алматы: Таңбалы, 2013. – 312 с.

48 Хаминова А.А. Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: диссерт. …канд. филолог. наук. – Томск, 2011. – 224 с.

49 Коврижина Я.С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект: дис. … канд. филол. наук. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 2016. – 219 с.

50 Большой психологический словарь / Под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. – М.: АСТ; АСТ Москва. СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 811 с.

51 Разножанровый Мариво: Тело, речь, интрига (Обзор журнала «Малис») // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. – 2016. – № 2. – С. 101–111.

52 Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.

53 Покасова Е.В. Соотношение этнического и национального: современные парадигмы // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2015. – Т. 3. – Вып. 3. – С. 81–87.

54 Сарсекеева Н.К. Проблема писательской самоидентификации и авторефлексивный текст // Художественный текст в диалоге культур: Материалы Международной научной конференции, посвященной Году Пушкина в Казахстане (4–6 октября 2006 г.). Ч. 2. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – С. 89–98.

55 Султанов К.К. От Дома – к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог. – М.: Наука, 2007. – 302 с.

56 Султанов К.К. Национальная картина мира в эпоху глобализма // Культура в глобальном мире / Под редакцией С. Ананьевой. – Алматы: Print express. – 2020. – С. 276–292.

57 Майтанов Б. Психологизм в художественной литературе. Учебное пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2004. – 253 с.

58 Абишева У.К. Интертекстуальность в поэзии В. Муратовского // Национальный космос в контексте современной литературы Казахстана / А.Б. Абдуллина, К.К. Ахмедьяров, Н.М. Могилевская, Х.С. Мухамадиев. Под общей редакцией У.К. Абишевой. – Алматы: Қазақ университеті, 2009. – С. 170–182.

59 Калиева А.К., Матыжанов К.С., Нухулы А. Вопросы фольклора и культурной памяти в наследии К.И. Сатпаева: от эпоса «Ер Едыге» до сакральной географии Улытау // Keruen. – 2025. – № 3 (88). – С. 17–34.

60 Серебрянский Ю. Книга о вкусной и здоровой казахстанской литературе. Дәмді де пайдалы қазақстандық әдебиет жайлы. – Алматы: ИП Волкова Е.В., 2020. – 256 с.

61 Кувшинникова О.А. Фрагменты художественной картины мира Е.В. Курдакова в контексте русской поэтической культуры // Художественный текст в диалоге культур: Материалы Международной научной конференции, посвященной Году Пушкина в Казахстане (4–6 октября 2006 г.). Ч. 2. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – С. 67–71.

62 Абашин С.Н. Советский кишлак. Между колониализмом и модернизацией. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 848 с.

63 Новкович В. Необычная мозаика духовности // Литература Казахстана в зарубежных источниках / Шетел дереккөздеріндегі Қазақстан әдебиеті / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Press Co, 2021 – С. 86–88.

64 Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX – XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствовед. наук. – Санкт-Петербург, 2012. – 23 с.

65 Ауэзов М.М. Одолевший инобытие // Культура в глобальном мире / Под редакцией С. Ананьевой. – Алматы: Print express, 2020. – С. 38–70.

66 Турсунов Е.К. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – 480 с.

67 Ковалев Ф. Ценности Ермека Турсунова // Наша Жизнь. 24 марта 2018 года.

68 Турсунов Е.К. Американская комедия // Турсунов Е.К. Жили – были. – Алматы, 2020. – С. 27–90.

69 Танкаева Г. Е. Турсунов (режиссер): «Я даже прочел их Библию... Но мормоном я все-таки не стал» // https://centrasia.org/ newsA. php?st=1261704900

70 Цветкова О.Л. Сторителлинг как инструмент бренд-коммуникации // Верхневолжский филологический вестник. – 2021. – № 4 (27). – С. 66–74 URL: https://cyberleninka.ru/article/n/storitelling-kak-instrument-brend-kommunikatsii (дата обращения 15.10.2025)

71 Викулова Е. Визуальный сторителлинг. Основные элементы // http:// visualstorytelling.ru /2016/07/29/ vizual-ny-j-storitelling-osnovny-elementy (дата обращения 12.11.2025)

72 Турсунов Е.: Я люблю эту страну не меньше министров // https:// exclu

sive.kz/ermek-tursunov-ya-lyublyu-etu-strane-ne-menshe-ministrov/» (дата обращения 12.09.2025)

73 Турсунов Е. Марш «протестантов» // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 161–168.

74 Турсунов Е. Орган движения // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 155–160.

75 Турсунов Е.: Раньше я предлагал спасать страну. Теперь надо спасаться от нее // https://exclusive.kz/ ermek-tursunov-ranshe-ya-predlagal-spasat-stranu-teper-nado-spasatsya-ot-nee/ (дата обращения 19.11.2025)

76 Ровенский Н. С публицистики спрос особый // Ровенский Н. Читая и перечитывая... Статьи, литературные портреты. – Алма-Ата: Жазушы, 1976. – С. 43–52.

77 Сатпаев Д. «Старый Казахстан» живёт и процветает в упаковке «Нового Казахстана» // https://ulysmedia.kz/news/51798-staryi- kazakhstan- zhiviot -i-protsvetaet- v-upakovke-novogo-kazakhstana-dosym-satpaev/ (дата обращения 05.09.2025)

78 Борейко В. Ермек Турсунов: «В хоре петь не получается» // Портал «Республика». 23 апреля 2012 года.

79 Пиксанов Н.К. Два века русской литературы. Пособие для высшей школы, преподавателей словесности и самообразования. 2-е изд., перераб. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 279 с.

80 Турсунов Е.: Мой неравный брак с государством // Forbes. 14 февраля 2014. URL: https://forbes.kz/articles/ermek_tursunov _moy_ neravnyiy_ brak_ s_ gosudarstvom (дата обращения 24.09.2025)

81 «Страна живёт в состоянии культурного вырождения». Зачем Ермек Турсунов покинул Казахстан? // Азаттык Азия. 22 мая 2025 года. URL: https://rus.azattyq.org/a/ermek-tursunov-interview/33420984.html (дата обращения 12.07.2025)

82 Турсунов Е. От автора // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 14–18.

83 Абишева У.К. Предисловие // Национальный космос в контексте современной литературы Казахстана / А.Б. Абдуллина, К.К. Ахмедьяров, Н.М. Могилевская, Х.С. Мухамадиев. Под общей редакцией У.К. Абишевой. – Алматы: Қазақ университеті, 2009. – С. 5–7.

84 Савельева В.В. Рассказы в современной прозе Казахстана: критика и актуализация жанра // Нева. – 2015. – № 12 //https://magazines.gorky. media/ neva /2015/12/rasskazy-v-sovremennoj-proze-kazahstana-kritika-i-aktualizacziya-zhanra. Html (дата обращения 18.06.2025)

85 Борейко В. Как полюбить живого барана // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 8–14.

86 Абишева С., Смаилова Ж. Современная наука об интермедиальности как форме расширения литературного поля // Вестник КазНПУ имени Абая.

Филологические науки. – 2023. – Т. 84. – № 2. – С. 27–32. DOI: https://doi.org/10.51889/2959-5657.2023.84.2.004

87 Халабузарь Н. Ермек Турсунов: «Тех, кто сидит во власти и читает книги, я знаю» // https://365info.kz/2021/02/ ermek-tursunov-teh-kto-sidit -vo-vlasti -i-chitaet-knigi-ya-znayu-2 (дата обращения 02.05.2025)

88 Ананьева С.В. Казахско-американские литературные контакты в контексте сравнительного литературоведения // Казахско-американские литературные связи: современное состояние и перспективы / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Әдебиет Әлемі, 2016. – С. 36–81.

89 Турсунов Е. Кошкар // The New Review. – 2016. – № 283. – С. 179–185.

90 Турсунов Е. Кошкар // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 16–23.

91 Ананьева С. О повести «Серый Лютый» // Ауэзов М. Көксерек. Серый Лютый. – Алматы: Алматы кітап, 2023. – С. 85–86.

92 Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учебник для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

93 Турсунов Е. Коротыши // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016.

94 Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб.: Искусство – СПБ, 1997. – 628 с.

95 Шестакова И.В. Особенности геопоэтики фильма «Печки – лавочки» В. Шукшина // Геопоэтика писателей Сибири и Алтая / Отв. редактор А.И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – С. 156–165.

96 Турсунов Е. Мамбет // Великий немец Великой степи. О Герольде Бельгере. – Алматы: ИД «Библиотека Олжаса», 2014. – С. 117–124.

97 Сафронова Л.В., Абиден А.Н. Абсурдное смешение красок и асимметрия перспектив (модернистско-постмодернистский роман Х. Адибаева и М. Адибаева «Созвездие близнецов» // Keruen. – 2025. – Т.89. – №4. – С. 46–66.

98 Гиренок Ф.И. Клиповое сознание: клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое. – М.: Проспект, 2016. – 256 с.

99 Турсунов Е. Муссолини – пчеловод // Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. – С. 34–53.

100 Шукшин В.М. Чудик // Шукшин В.М. Рассказы. – М.: Правда, 1976. – С. 11–18.

101 Турсунов Е. Предисловие. В поисках восьмой ноты // Турсунов Е. Келин (Киносценарий). – Алматы, 2009. – С. 9–15.

102 Турсунов Е.: «”Келін” – рассказанная мной общечеловеческая история» // http://m.meloman.kz/news/9712/52896/ (дата обращения 12.10.2025)

103 Турсунов Е.: «Все, созданное мной – это собственность Казахстана» // Exclusive. 10 апреля 2025 года. //https://exclusive.kz/ermek-tursunov-vse-sozdannoe-mnoj-eto-sobstvennost-kazahstana (дата обращения 02.12.2025)

104 Рыскожа Б. «Казахфильм» критикует Ермека Турсунова и фильм «Келин» // Радио Азаттык. – 20 февраля 2009 года.

105 Турсунов Е. Келин (Киносценарий). – Алматы, 2009. – 164 с.

106 Сулейменов О. Красная полынь: киноповесть о Махамбете Утемисове. Сценарий игрового двухсерийного фильма / Отв. ред. С. Абдулло. – Алматы: Библиотека Олжаса Сулейменова, 2012. – 184 с.

107 Муканова Г. Яблоки из сада Александра Довженко // Мысль. – 2017. – 19 июня // https://mysl.kazgazeta.kz/news/10001 (дата обращения 12.09.2025)

108 Ками Нурлан. Хан Моде (в переводе с казахского Романа Токбергенова) // Простор. – 2024. – № 12. – С. 147–172.

109 Асемкулов Т., Наурзбаева З. Полдень. Соперница. – Алматы, 2020. – 368 с.

110 Наурзбаева З. Таласбек во многом был человеком не нашего времени // Литературный портал. 2017. 13.02 // https://adebiportal.kz/ru/news/view/zira-nauryzbaeva-talasbek-vo-mnogom-byl-celovekom-ne-nasego-vremeni__2925 (дата обращения 25.10.2025)

111 Турсунов Е. Құрақ көрпе. – Алматы: Meloman Publishing, 2020. – 180 с.

112 Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая Литературная Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1972 // https://feb-web.ru/feb/kle/ Kle-abc/ke7/ke7-8872.htm (дата обращения 22.09.2025)

113 Фэнтези // Литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 730 с.

114 Головачева В.И. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. – СПб.: Петрополис, 2013. – 412 с.

115 Vorozhbitova A.A., Issina G.I. Systemness of Terminological Triads «Mentality – Mindset – Mental Space», «Concept – Text Concept – Discourse Concept»: Linguo-rhetoric Aspect // European Researcher. – 2013. – № 4–3 (47). – P. 1014–1018.

116 Ананьева С.В., Кенесбекова А.Ш. Хроноповесть Л. Лазаревой «Посох Байбосына» как текст фэнтези: имагологический аспект изучения // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2023. – № 27 – 2. – С. 54–57.

117 Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя Колец» Дж. Р.Р. Толкина // Жанровое своеобразие литературы Англии и США XX века: сборник статей. – Челябинск: ЧГПИ, 1985. – С. 39–58.

118 Кабаков Р.И. «Повелитель колец» Дж. Р.Р. Толкина и проблема современного мифотворчества. Автореферат дис… канд. филол. наук. – Ленинград, ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. – 24 с.

119 Темиргазина З.К., Николаенко С.В., Шахарам А.П., Апаева С.Х. Наименования женщин по брачному статусу: компонентный анализ (на материале тувинского и казахского языков) // Новые исследования Тувы. – 2023. – № 4. – С. 124–138.

120 Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.

121 Варламова И.Ю., Будильцева М.Б., Пугачев И.А., Куулар Е.М. Образ женщины в языковой картине мира тувинцев и русских (на материале фразеологии в паремиях) // Новые исследования Тувы. – 2023. – № 4. – С. 44–60.

122 Наурзбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы, 2021. – 720 с.

123 Сейдимбек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление. – Астана: Фолиант, 2012. – 560 с.

124 Каирбеков Б. Мир Кочевья. Мифы Великой Степи. Казахский этикет. – Астана: Казахский научно-исследовательский институт культуры, 2014. – 256 с.

125 Бисенбаев А. Мифы древних тюрок. – Алматы: Мектеп, 2018. – 176 с.

126 Душенкова Т.Р. Пищевой код: Названия молочных и кисломолочных напитков в удмуртском языке и культуре // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. – 2019. – № 1 (6). – С. 67–75.

127 Журакузиев Н.И. Модель мироустройства в литературе и фольклоре древних тюркских народов // Вестник Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилева. Серия Филология. – 2021. – № 1 (134). – С. 23–36.

128 Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Тюркская мифология в повести Е. Турсунова «Келин» // Новые исследования Тувы. – 2024. – №3 – С. 289–301.

129 Алексеев Н.А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири. – Новосибирск: Наука, 1992. – 242 с.

130 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.

131 Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.

132 Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.

133 Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 326 с.

134 Сувандии Н.Д. Чер «земля» в паремиях тувинцев // Новые исследования Тувы. – 2023. – № 1. – С. 26–37.

135 Танкаева Г. Ермек Турсунов: «Когда меня ругают, я говорю: да» // Экспресс К. – 2009. – № 240 (16871).

136 Симашко М. Емшан // Симашко М. Повести Черных и Красных Песков. – Алма-Ата: Жазушы, 1974. – С. 22–260

137 Ананьева С. Морис Симашко. Опыт филологического прочтения. – Караганда: ЖК, 2014. – 220 с.

138 Турсунов Е. Мамлюк. – Алматы, 2017. – 319 с.

139 Курпякова Н., Аманова Р. Султан Бейбарс: невольник, ставший властелином // Литературная Алма-Ата. – 2009. – 22 декабря // https:// almaty-lit.ucoz.ru/news 2009-12-22-543 (дата обращения 23.11.2025)

140 Карашин Б.М. Бейбарс: эпоха и личность. – Алматы: Өлке, 2001. – 168 с.

141 Мухаффель Мухаммад. Вступительное слово // Турсунов Е. Мамлюк. – Алматы, 2017. – С. 3–5.

142 Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2-х т. – М.: Издательство Сабашниковых, 1998. – Т.2. – 470 с.

143 Ананьева С.В. Концепт недосказанности как приглашение к размышлениям в современном художественном тексте // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2023. – № 27. – С. 50–53.

144 Ананьева С., Савельева В. Русская литература // Современная литература народа Казахстана / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Evo Press, 2014. – С. 70–158.

145 Шатравский К. Пересечение границ. О стихах Юрия Серебрянского // Серебрянский Ю. Проза, CheBooksary. – Almaty: Free poetry, 2021. – С. 4–5.

146 Сатпаев Д. От издателя // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы, 2020. – С. 7 – 8.

147 Сейсенбаев М. Предисловие к переизданию // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 5 – 8.

148 Борейко В. Предисловие. Родом из детства // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 9–16.

149 Турсунов Е. Ау, аул! // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 253 – 389.

150 Турсунов Е. Дед // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 277–288.

151 Джолдасбекова Б.У. Русская литература Казахстана. – Алматы: Қазақ университеті, 2008. – 358 с.

152 Мынбаева А.К., Садвакасова З.М. Инновационные методы обучения, или, как интересно преподавать. – Алматы: Қазақ университеті, 2019. – 462 с.

153 Брякова И.Е. Готовность студентов к развитию творческих способностей учеников как аспект формирования креативной компетентности будущих учителей-словесников. – Оренбург: Изд-во ОПТУ, 2008. – 200 с.

154 Каторова А.М. Теоретико-литературное образование студентов -филологов национальных отделений вузов. – Саранск: Издательство Мордовского ун-та, 2004. – 300 с.

155 Плигин А.А. Личностно ориентированное образование: история и практика. – М.: КСП+, 2003. – 432 с.

156 Кларин М.В. Инновации в мировой педагогике: обучение на основе исследования, игры и дискуссии. – Рига: Эксперимент, 1995. – 176 с.

157 Таубаева Ш.Т., Лактионова С.Н. Педагогическая инноватика как теория и практика нововведений в системе образования: науч. фонд и перспективы развития. Кн. 1. – Алматы: Ғылым, 2001. – 296 с.

158 Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2003. – 384 с.

159 Мухина Т.Г. Активные и интерактивные образовательные технологии (формы проведения занятий) в высшей школе. – Нижний Новгород, 2013. – 97 с.

160 Никифорова О.И. Психология восприятия художественной литературы. – М.: Книга, 1972. – 206 с.

161 Жабицкая Л.Г. Восприятие художественной литературы и личность. Литературное развитие в юности. – Кишинев, 1974. – 134 с.

162 Кудина Г.Н. Диагностика читательской деятельности школьников. – М.: Междунар. образоват. и психол. колледж: Психол. ин-т, 1996. – 117 с.

163 Иоффе Г.А. Диагностика филологических знаний старшеклассников // Литература в школе. – 1998. – № 3. – С. 115–123.

164 Бельгер Г. «Твоя душа должна откликаться на российско-немецкую боль…». Интервью // Бельгер Г. Земля моей чести. – Алматы: Дайк-пресс, 2004. – С. 255–261.

165 Бельгер Г. Аул // Бельгер Г. Земля моей чести. – Алматы: Дайк-пресс, 2004. – С. 134–152.

166 Темирболат А.Б. Инновационные технологии изучения литературы // Keruen. – 2025. – Т.87. – №2. – С. 49–66 // https://doi.org/ 10.53871/2078-8134.2025.2-03

167 Турсунов Е. Страшный орыс // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 278–282.

168 Скубач О.А. Советская культурная география середины XX века в прозе В.М. Шукшина // Геопоэтика писателей Сибири и Алтая: сборник научных статей / Отв. редактор А.И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – С. 141–150.

169 Бегалиева С.Б. Акмеологический подход – новая парадигма в совершенствовании подготовки будущих специалистов // Успехи современного естествознания. – 2013. – № 7. – С. 123–126; URL: https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=32603 (дата обращения: 24.03.2026).

170 Турсунов Е. Про Кумис-апа // Турсунов Е. Жили – были. – Алматы: RUAN, 2024. – С. 283–288.

171 Багно В.Е. Миф – образ – мотив (Русская литература в контексте мировой). – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», – 2014. – 480 с.

172 Ананьева С., Карлюкевич А. Казахская проза на белорусском языке: проблема перевода и границы непереводимого // Казахская литература в международных контекстах / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Evo Press, 2024. – С. 6–44.

173 Матыжанов К.С. Казахский семейный фольклор. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 374 с.

174 Шатин Ю.В. Русская литература в зеркале семиотики. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 344 с.

175 Мурсалимова М. Ермек Турсунов: мамлюки к нам имеют прямое отношение // https://e-history.kz/ru/news/show/6803 (дата обращения 18.12.2025)

176 Алмухан Р. Образ султана Бейбарса в произведениях М. Симашко и Р. Отарбаева // Морис Шамис (Симашко). Вторые Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Vesta, 2022. – С. 82–86.

177 Калиева А. Геопоэтика исторического текста М. Симашко и Е. Турсунова // Морис Шамис (Симашко). Вторые Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Vesta, 2022. – С. 145–151.

178 Сабыржанова М. Концепт Родина в художественных произведениях казахстанских авторов о султане Бейбарсе // Морис Шамис (Симашко). Четвертые Международные литературные чтения, посвященные творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы, 2024 г. – С. 209–213.

179 Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Методы и приемы изучения романа Ермека Турсунова «Мамлюк» в вузе // Вестник НАН РК. – 2023. – № 3 (403). – С.187–202.

180 Сабыржанова М.С., Ананьева С.В. Анализ интермедиальной поэтики прозы как средство совершенствования литературоведческих компетенций // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2024. – № 2 (194). – С. 177–186.

181 Сабыржанова М.С. Интермедиальность романа Е. Турсунова «Мамлюк» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха [Электронный ресурс]: сборник материалов X Международной молодежной научно-практической конференции. – Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2024. – С. 325–328.

182 Сабыржанова М.С. Проблематика романа Е. Турсунова «Мамлюк» // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы. XIV Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. – Мінск: БДУ, 2024. – С. 182–186.

183 Калиева А. Қазақстан әдебиетіндегі Бейбарыс Сұлтан бейнесі (салыстырмалы талдау) // Морис Шамис (Симашко). Третьи Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Vesta, 2023. – С. 119–123.

184 Хамраев А. Образ Султана Бейбарса в повести «Емшан» М. Симашко и романе «Мамлюк» Е. Турсунова в контексте современного художественного дискурса // Морис Шамис (Симашко). Третьи Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Vesta, 2023. – С. 190–195.

185 Турсунов Е.: «Я так думаю» // Қазақ әдебиеті. 15 января 2010 года.

186 Рахимжанов Е. Ермек Турсунов: «Мы можем!» // Известия – Казахстан. 19 февраля 2010 года.

187 Храбрых О. Ермек Турсунов: «Телесериалы – это жвачка для глаз» // Экспресс К. – № 117 (17232). 1 июля 2011 года.

188 Лицов А. Ермек Турсунов. Мастер футбола, мастер кино // Футбольные вести. – № 20 (70). 21 октября 2011 года.

189 Храбрых О. Режиссёр Ермек Турсунов: «В лесу все ёлки зелёные» // Московский комсомолец в Казахстане. 3 января 2012 года.

190 Борейко В. В Казахстане ложь – форма жизни // Голос Республики. – № 14 (236). 13 апреля 2012 года.

191 Рукнеддин Бейбарс Эльмансури Эльмысри. Сливки размышления. По части летописания хиждры. V. Из летописи Рукнеддина Бейбарса. https://www.vostlit.info/Texts/rus17/Baibars_al_mansuri/text1 (дата обращения 20.12.2025)

192 Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса // https://litlife.club/ books/ 184701/read?page=1 (дата обращения 18.10.2025)

193 Умеров Н. Бейбарс – султан Египта. – Симферополь, 2015. – 496 с.

194 Жаксылыков А. Потенциал творчества М. Симашко с точки зрения методических интерпретаций // Морис Шамис (Симашко). Первые Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Мицва, 2021. – С. 54–57.

195 Галай К. Слова – символы как отражение бытия в повести Мориса Симашко «Емшан» (взгляд французского читателя) // Морис Шамис (Симашко). Третьи Международные литературные чтения, посвящённые творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы: Vesta, 2023. – С. 65–71.

196 Чатфилд Т. Критическое мышление. Анализируй, сомневайся, формируй свое мнение – М.: Альпина Паблишер, 2018. – 328 с.

197 Сафронова Л.В. Постмодернистская литература и современное литературоведение Казахстана. – Алматы: КазНПУ имени Абая, 2006. – 96 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Акт о внедрении научно-исследовательской работы в учебный процесс

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени АЛЬ-ФАРАБИ

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой русской филологии и мировой литературы, доктор PhD
Таттимбетова К.О. _____
«9» 01 2024 г.

УТВЕРЖДАЮ
Декан филологического факультета
д.ф.н. профессор
Джолдасбекова Б.У.
«12» 01 2024 г.

АКТ
о внедрении в учебный процесс результатов диссертационного исследования Сабыржановой М.С. на тему «Интермедиальная поэтика прозы Ермека Турсунова: технологии изучения языковых и визуальных кодов»

Настоящий акт о том, что в 2023/2024 уч. гг. на занятиях по дисциплинам «История литературы народов Казахстана и Средней Азии» (специальность «Русский язык и литература», 3 курс, лектор – д.ф.н. профессор Жаксылыков А.Ж.), «Основы изучения поэтики текста» (специальность «Русский язык и литература», 3 курс, лектор – к.ф.н., доцент Какильбаева Э.Т.), в 2024-2025 уч.г. на занятиях по дисциплинам «Семиотика художественного текста» (магистратура, специальность «Русская филология», 1 курс, лектор – к.ф.н., доцент Ананьева С.В.), а также во внеаудиторное время в формате СРОП внедрены результаты научно-исследовательской работы докторанта ОП «8D01704 – Русский язык и литература» Сабыржановой М.С. на тему «Интермедиальная поэтика прозы Ермека Турсунова: технологии изучения языковых и визуальных кодов».

Сабыржанова М.С. для апробации полученных результатов научного исследования разработала сценарий педагогического эксперимента по выявлению умений и навыков анализа и интерпретации студентами и магистрантами интермедиальной поэтики прозы Е. Турсунова. В эксперименте приняли участие 122 обучающихся: студенты 1-го курса факультета журналистики, 3 и 4 курсов специальностей «5В020524 – Филология: русская филология», «5В011800 – Русский язык и литература», магистранты и докторанты КазНУ им. аль-Фараби.

В ходе исследования были разработаны и апробированы:
- методика структурно-семиотического анализа интермедиальных кодов художественного текста;
- алгоритм выявления визуальных, аудиальных, монтажных кодов в прозе Е.Турсунова;

- комплекс диагностических материалов (анкеты, тесты, констатирующий срез);
- система заданий по анализу сборника «Жили-были» и повести «Кедин»;
- модель поэтапного интермедиального анализа художественного текста;
- комплекс творческих проектных заданий (эссе, таблицы интермедиальных кодов, мини-проекты, диаграммы Венна, тренажер, интерактивная историко-литературная карта по роману «Мамлюк»).

Использование разработанных технологий позволило сформировать у обучающихся навыки интермедиального анализа прозы Ермека Турсунова; повысить исследовательский интерес к современной русскоязычной литературе Казахстана; интегрировать медиа- и литературоведческие подходы в рамках междисциплинарного обучения; активизировать проектную и аналитическую деятельность студентов.

Апробация методик проходила в формате семинаров-дискуссий, исследовательских мини-проектов, тестирования и итоговых эссе. Результаты анализа заключительных анкет и творческих работ подтвердили эффективность внедрённых технологий и их соответствие современным требованиям литературоведческого образования.

Настоящий акт составлен для подтверждения факта внедрения результатов диссертационного исследования Сабыржановой М.С. на тему «Интермедиальная поэтика прозы Ермека Турсунова: технологии изучения языковых и визуальных кодов»в образовательный процесс.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Анкета для проведения констатирующего среза

БЛОК А

1. Что собой представляет интермедиальность в художественной литературе?

2. Знакомы ли вы с понятиями «медиальный код», «визуальный код», «аудиальный код»? Если да – что они означают?

3. Знаете ли вы термины «киноязык» или «кинематографический приём»?

4. Какие виды искусства, по вашему мнению, могут взаимодействовать внутри литературного текста?

5. Как вы понимаете выражение «кинематографическое мышление писателя»?

6. Что такое «кадр» и «ракурс» в кино, и можно ли говорить о «кадровости» в литературе?

7. Что такое монтаж в кино? Можно ли обнаружить аналог монтажа в прозе?

8. Может ли художественная литература развиваться изолированно, без связи с другими видами духовной деятельности человечества?

9. Когда вы читаете художественный текст, часто ли у вас возникает «визуальная картинка»?

10. Пробовали ли вы сравнивать прочитанное с фильмом или иллюстрацией?

11. Читали ли вы когда-либо рассказы Е. Турсунова? Какие именно?

12. Знакомы ли вы с фильмами Е. Турсунова? Какие впечатления остались после просмотра?

БЛОК Б

1 Интермедиальность – это (можно выбрать до 2):

- *взаимодействие разных искусств внутри одного произведения*
- *сравнение литературы с кино/живописью на уровне тем*
- *использование цитат и аллюзий (интертекст)*
- *наличие иллюстраций/фото в книге*
- *затрудняюсь ответить*

2 Наиболее частый способ анализа художественного произведения:

- *пересказываю сюжет и формулирую тему/идею*
- *описываю героев и проблематику*
- *анализирую композицию и стиль (приёмы, детали)*
- *использую теоретические понятия (поэтика/нарратология /семиотика)*
- *затрудняюсь ответить*

3 «Текст написан кинематографично» – это (выберите до 2):

– *много действий и динамики*
– *видно «кадр», «план», «монтаж»*
– *много диалогов, как в сценарии*
– *яркие зрительные детали (цвет, свет, предметность)*
– *это просто метафора, научно не фиксируется*
– *затрудняюсь ответить*

4 В тексте много коротких эпизодов и резких переходов – это:

– *монтажная композиция*
– *фрагментарный стиль*
– *слабая связность текста*
– *затрудняюсь ответить*

5 «Функция кода» – это:

– *роль приёма в построении смысла*
– *просто наличие приёма*
– *«красота» выразительности*
– *затрудняюсь ответить*

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Результаты констатирующего эксперимента

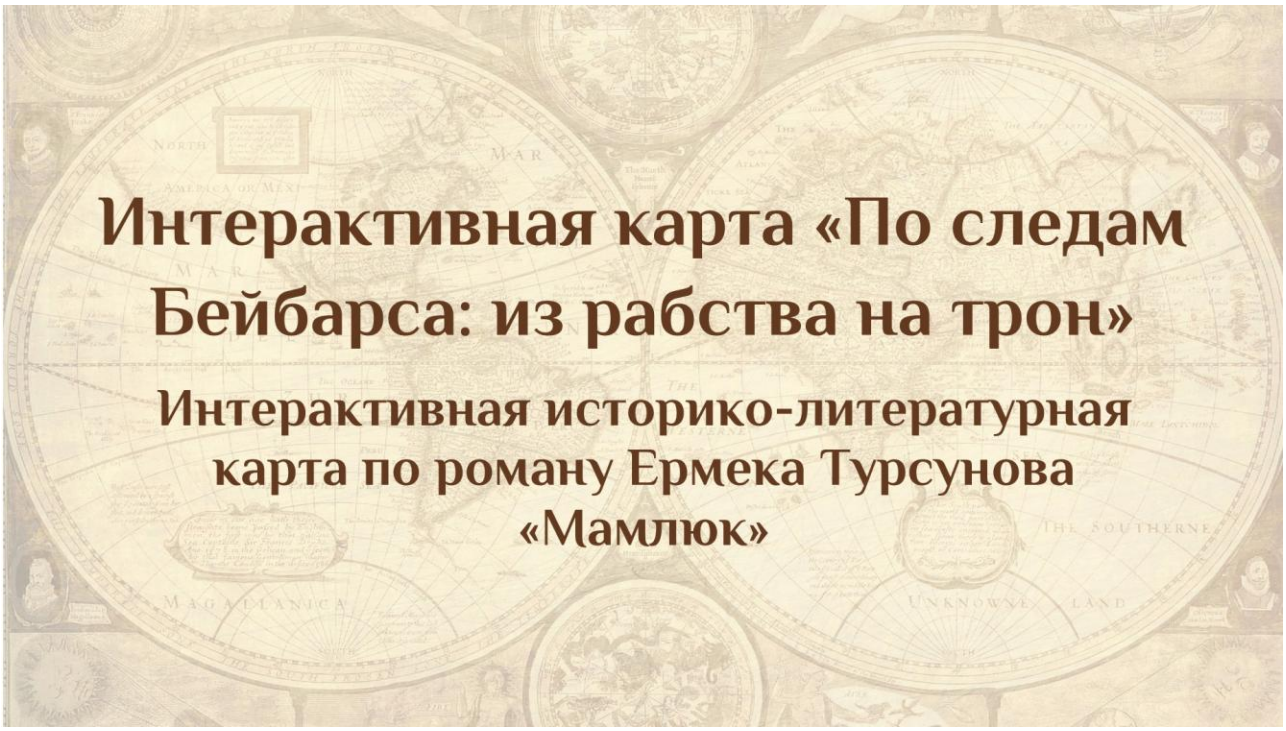
Критерий	**Что диагностировалось**	**Низкий уровень**	**Средний уровень**	**Высокий уровень**
Понимание интермедиальности как научного понятия	Знание терминов «интермедиальность», «визуальный код», «киноязык», «монтаж», умение объяснить их своими словами	68% не владеют терминологией или дают бытовые, неточные определения	24% знают отдельные термины, но не видят их как систему	8% дают научно корректные определения и связывают их с анализом текста
Умение выявлять визуальные и киноязыко-вые элементы в тексте	Способность находить в фрагменте признаки кадра, смены планов, сценичности, световых и звуковых эффектов	72% воспринима-ют текст только как словесное повествова-ние	20% отмечают отдельные «киношные элементы интуитивно	8% системно фиксируют визуальные и кинематографические маркеры
Умение соотносить форму и смысл	Способность объяснить, как визуальные и композиционные приемы работают на идею и образную систему произведения	70% – анализ сводится к пересказу сюжета и характерис-тике героев	22% – частично связывают форму с содержани-ем	8% – аргументированно раскрывают функцию формы
Навыки интерпретации художественного текста	Уровень аргументированности, глубины выводов, наличие собственных аналитических суждений	65% – репродук-тивное, описатель-ное мышление	27% – попытки интерпретации без устойчивой методоло-гии	8% – развитая аналитическая и интерпретацион-ная рефлексия

Критерий	Что диагностировалось	Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень
Владение методами анализа современного текста	Использование понятийного аппарата, элементов нарратологии и поэтики при анализе	69% – опора на школьные или интуитивные представле-ния	23% – фрагментарное владение методами	8% – осознанное применение литературоведческих методов
Способность к межмедийному мышлению	Готовность рассматривать текст в контексте кино, театра, визуальной культуры	74% – воспринимают литературу изолирован-но	18% – признают межвидовые связи, но не умеют их анализировать	

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

По следам Бейбарса: из рабства на трон

Интерактивная историко-литературная карта по роману Е. Турсунова «Мамлюк»





Родной аул в степи Дешт-и-Кипчак



Сары-Арка — мир свободы, кочевой культуры и воинских традиций.

Сары-Арка





Сары-Арка – пространство детства героя.

Степь – не просто географический фон, а первичная матрица идентичности.

Отрыв героя Махутбека от степи – экзистенциальный разрыв, а не только пространственное перемещение.

Степь – точка отсчёта культурной самости.

Солхат – Старый Крым





Солхат – культурный узел, где пересекаются степная традиция, ордынская государственность и исламская цивилизация.

Солхат – пространство перехода от кочевой модели мира к оседлой городской организации, от родовой структуры к имперской.

Солхат – пограничный центр ордынской эпохи, где степная традиция вступает в диалог с городской исламской цивилизацией. Это пространство исторической перекодировки идентичности.

Работорговля



Работорговля – точка насильственного разрыва биографии, где человек превращается в товар, а личная судьба становится частью государственной машины.

Личность утрачивает имя, происхождение и статус, превращается в объект обмена и расчёта. Пространство рынка – символ отчуждения: человеческая жизнь оценивается как ресурс.

Мамлюки-бахриты



Мамлюки-бахриты – военная элита, возникшая из рабов и создавшая собственную династию. Парадокс истории: из насилия рождается государственная мощь.

Александрия



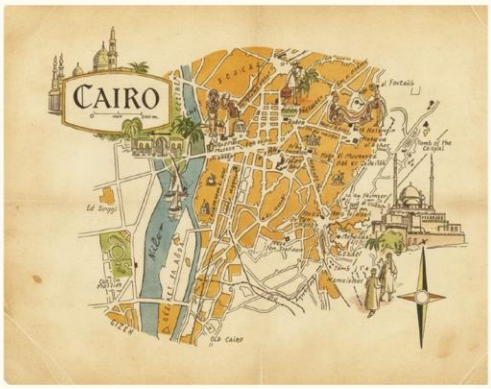
Александрийский маяк



Александрия – пространство встречи морской и сухопутной цивилизаций, Востока и Средиземноморья, торговли и военной стратегии.

Александрийский маяк – один из символов античного мира, знак утраченной древней целостности и метафора ориентира.

Каир на картах XIII века



Каирская цитадель



Каирская цитадель





Каир



Каир – центр мамлюкской державы; цитадель символизирует вершину власти и завершённую трансформацию личности в элемент государственной иерархии.

Каир – центр политической концентрации власти и военной дисциплины.

Каирская цитадель – символ государственности и контроля.

Каир – образ вертикали власти, где решаются судьбы людей и государств.

Цитадель – высшая точка социальной трансформации: путь от пленника к воину и участнику политической истории.

Мамлюки





Мамлюки – воины, прошедшие путь от пленения к власти; символ исторической трансформации личности в условиях имперской системы.

Мамлюк Бейбарс – человек как носитель памяти внутри механизма власти.

Айн-Джалут – поле битвы с монголами





Айн-Джалут – место решающего сражения 3 сентября 1260 года, где войска мамлюков Египта под командованием султана Кутуз и эмира Бейбарс нанесли поражение армии монгольского полководца Китбуга. Эта победа остановила продвижение монголов в Сирию и Египет и стала переломным моментом в истории Ближнего Востока.

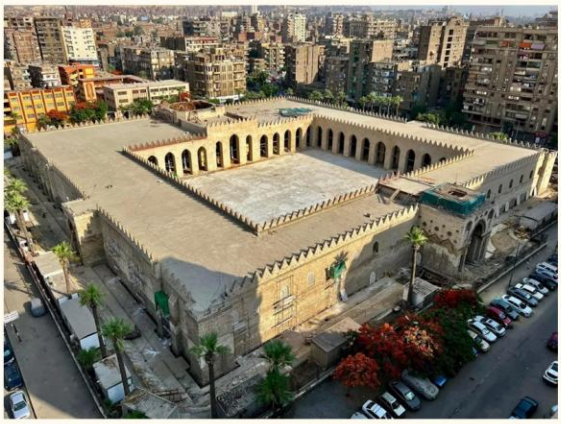
Китбука



Китбука – монгольский военачальник, чьё поражение при Айн-Джалуте стало пределом монгольского продвижения в регионе и точкой самоутверждения мамлюкской державы.

Мечеть Бейбарса – символ власти мамлюков





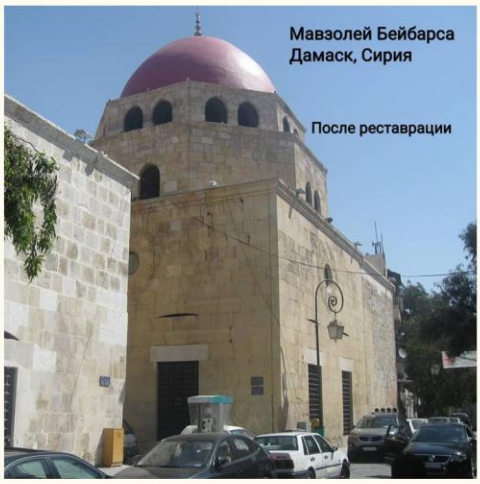
Мечеть Бейбарса – символ закрепления мамлюкской власти в Каире; архитектурное свидетельство превращения военной силы в государственную легитимность.

Бейбарс (аз-Захир Бейбарс), султан мамлюков (правил в 1260–1277 гг.), инициировал строительство своей мечети в Каире в 1266–1269 гг.



Путешествие по следам Бейбарса — фотографии из личного архива Ермека Турсунова










Надгробия Бейбарса и
его сына Аль-Барака
До реставрации

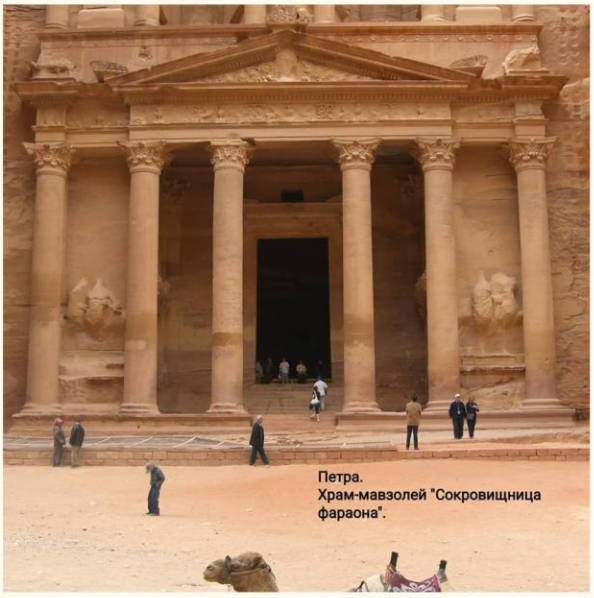

Надгробия Бейбарса и
его сына Аль-Барака
После реставрации
05/08/2010


Внутри комплекса
До реставрации


Внутри комплекса
После реставрации


С профессором
Мухаффелем

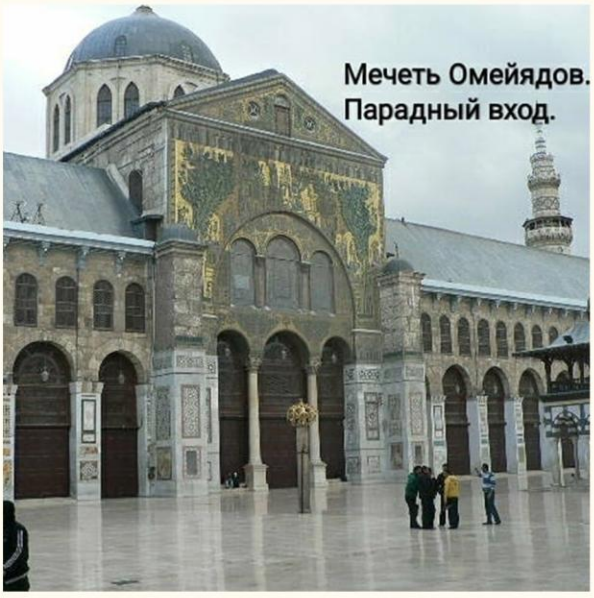

Петра
(прим. столица царства
набатеев)


Петра.
Храм-мавзолей "Сокровищница
фараона".


Руины крепостей мамлюков в пустынях между Иорданией и Сирией


Руины крепостей мамлюков в пустынях между Иорданией и Сирией

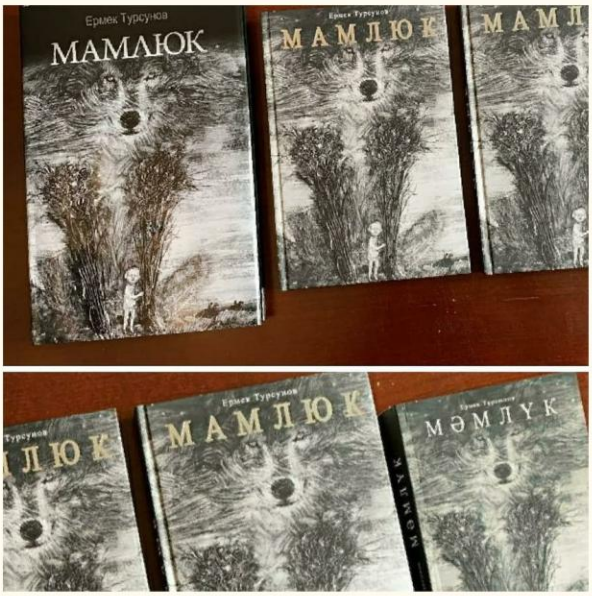

Мечеть Омейядов


Мечеть Омейядов.
Парадный вход.


Иордания, гора "Нево"
Посох Моисея


Мечеть Бейбарса. Каир.


Каир. С Самиром Дерех,
почетным консулом Сирии в РК.


Ермек Турсунов
МАМЛЮК
МАМЛЮК
МАМЛЮК
МӘМЛҰК