

по отношению к миру традиционной культуры, юродство в различных контекстах принимает различный облик. *Цель настоящей статьи* – проследить, каким образом реализуется феномен юродства в фильме Тарковского «Сталкер», и выявить его сущностные характеристики.

В данной киноленте герои Тарковского раскрываются, прежде всего, в их отношении к тому специфически организованному виду сакрального пространства, которое здесь именуется «Зоной». Ранее мне уже приходилось писать о том, что Зона на самом деле никакая не зона в смысле определенного местоположения во времени и пространстве. Это *самая настоящая действительность*, сам действительно существующий мир в его актуализированном состоянии, где человек должен себя впервые обнаружить, то есть осознать своё по отношению к миру должествование и свою по отношению к нему «ответную участность». Не мир внешним способом от нас отгорожен, а мы сами внутренним способом отгорожены от мира. Это не мертвое, однородное пространство, каким оно на первый взгляд представляется. Здесь нет «пропусков», нет незаполненных мест, здесь всё своего рода центр. От поведения героев в Зоне, от их внутренней настроенности зависит и «поведение» самой Зоны. Она каждый раз такая, какой её делают люди. Именно в соответствии с данным положением вещей тут избирается и воплощается особый тип юродства.

Сталкер, без сомнения, юродивый, или блаженный. Он – «смертник», «вечный арестант», негодный обществу. Об этом знает его жена, знает вся округа, потешавшаяся над ним из-за его неприспособленности к обыденной жизни; знают и те, кого он ведет в Зону. Однако это далеко не активная форма юродства, не исступленная, проявляющаяся в качестве своеобразного типа дидактического антиповедения, когда выказывается яркое сознательное противостояние всем узаконенным формам поведения, в том числе и церковным (см.: [10]). Сталкер отнюдь не навязывает себя миру, не вовлекает насильно в свое пространство окружающих, не нападает, не провоцирует, не насмехается над обыденностью, не иронизирует, не унижает каким бы то ни было способом ни себя, ни окружающих, как то принято в среде юродствующих. Он также не является и юродивым по природе. Никакими явными признаками телесного убожества он не отмечен. Никакого слабоумия, никакой ограниченности умственными способностями в его поведении не обнаруживается. Напротив, все его поступки – очевидное свидетельство внутренней сосредоточенности ума и предельно серьезного, вдумчивого отношения к происходящему. Это некая срединная, сознательно «пассивная» форма юродства, которая, с моей точки зрения, явственно тяготеет к типу христианского подвижничества,

как он представлен в размышлениях С. Булгакова о природе русской интеллигенции. «Христианское подвижничество,– пишет философ,– есть непрерывный самоконтроль, борьба с низшими, греховными сторонами своего я, аскеза духа» [1, с. 54]. Выделяя в качестве основополагающей черты подвижничества *смирение*, Булгаков понимает его как *внутренний, незримый подвиг борьбы с самостью, со своеволием, с самообожением*, что может быть, однако, истолковано как внешняя пассивность, бездействие и даже примирение со злом (см.: [1, с. 53]). И, в общем, на протяжении всего фильма мы не слышим из уст Сталкера привычного человеческого «Я» и не замечаем, чтобы он совершал какие-либо спонтанные, самопроизвольные поступки. Он не герой в том смысле, что он ничего насильственным путем не ломает, не перестраивает, не переделывает, не осуществляет никаких внешне великих деяний. Он – смиренный слуга Зоны. *Он всегда поступает, учитывая возможную со стороны Зоны реакцию*. Его «Я» есть лишь постольку, поскольку оно сдерживает своеволие и устраняет явный произвол тех, кто сюда пожаловал. Вся активность Сталкера состоит в неустанном аскетическом трезвении и в последовательных попытках *отрезвить и принудить к духовному бодрствованию* своих подопечных, которые всё ещё не понимают, как следует себя вести перед лицом действительности, таинственной и непредсказуемой.

Смиренный образ бытия Сталкера выражен в фильме не только посредством его поступков. Тарковский подчеркивает смиренность своего героя всеми возможными способами кинематографического искусства: скудное убранство его жилья, простая одежда, неторопливая походка, сдержанная, практически отсутствующая жестикуляция, аскетический тип лица и, соответственно, спокойная мимика, и, конечно же, немногословие<sup>1</sup>. «Многословным» Сталкер становится только лишь в минуты смертельной угрозы.

Говоря о юродстве Сталкера, следует принять во внимание ещё один далеко не маловажный момент, а именно – само имя «Сталкер» и связанную с ним цепочку ассоциаций. Как известно, это имя не является нововведением Тарковского. Оно фигурировало ещё в повести Стругацких. Правда, там оно выступало в качестве имени нарицательного, которое обозначало название целого класса людей, занимавшихся особым рода преступной деятельностью. Будучи преступниками с точки зрения социума, сталкеры у Стругацких отнюдь не являются юродивыми. Это совершенно нормальные люди, опытные и практичные, ведущие *охоту* за находящимися в Зоне артефактами с целью их продажи за вполне определенную сумму денег и ничего более<sup>2</sup>. В произведении же

Тарковского нарицательное имя «сталкер» обретает статус не только имени собственного, но и явный более глубокий символический смысл. Данный смысл обычно эксплицируется как *проводник по лабиринту человеческих душ* (см.: [9; 8, с. 135, 137]), тогда как смысл охотничьего ореола, окружающего имя «сталкер», остается в тени. Однако Тарковский, представляя особого, из ряда вон выходящего Сталкера, всё же не лишает своего героя охотничьей квалификации. Наоборот, охотничья сноровка Сталкера постоянно подчеркивается. И мы, соответственно, должны *отыскать, отследить, выследить* ту точку, где смысловые линии данных терминов – *проводника душ и охотника* – тесно переплетаются. В противном случае, *проводник душ* – всего лишь поверхность, толика основополагающего символического образа.

Сталкер и на самом деле – *охотник*, или *ловчий*, то есть тот, кто руководит охотой. Он совершенно естественным образом использует привычную для него охотничью терминологию. Обладая своеобразной, только ему известной техникой *умного вслушивания, всматривания* в окружающую действительность (включая и тех, кого он сюда приводит), он нащупывает безопасную тропу, указывает направление и настойчиво понуждает своих спутников вести себя крайне осмотрительно, идти только след в след и не нарушать спокойствия таинственной местности. Но, при всей своей виртуозной охотничьей сноровке, немалом опыте и обостренном чутье, Сталкер всё же является *охотником юродивым*. И вот почему. Казалось бы, будучи проводником, не единожды посещавшим Зону, Сталкер должен знать тропы, ведущие к заветной цели. Но, оказавшись в Зоне, он сознательно не полагается на предшествующий опыт, поскольку весь его предшествующий опыт, как и настоящий, свидетельствует лишь о том, что всё, совершающееся в Зоне, *каждый раз совершается только сейчас*. И в этом «сейчас» можно обрести только одно – опыт *знающего незнания*: он *знает только то, что он ничего не знает*, в том числе и самого себя. Именно в акте *осознания своего незнания* открывается перспектива нравственного совершенствования. Вероятнее всего, исключительно за обретением этого особого глубинного опыта он сюда и ходит и охотится за ним, как *охотится за добычей охотник*, даруя возможность идущим с ним в одной связке также данному опыту причаститься. Но, конечно же, те, кто оказывается в Зоне впервые, не могут данный им в возможности опыт распознать в качестве опыта бесценного и основополагающего, в качестве опыта, на котором должна выстраиваться и внутренняя, и внешняя жизнь человека. Получается, что Сталкер, направляя своих спутников к *знающему незнанию*, ведет их в сторону прямо противоположную их намерениям. Они-то ведь идут в

Зону, будучи уверенными в своем знании: и окружающая их действительность ничего особенного собой не представляет, и себя они уже давно открыли, и в желаниях своих заранее определились. Им только бы попасть в комнату. Далее. Единственная снасть, которую использует Сталкер, – это гайки с бинтиками. Посредством их забрасывания он якобы проверяет тропу. И неудивительно, что вся эта незамысловатая процедура забрасывания снасти вызывает у Писателя, как у человека совершенно нормального, лишь явное недоумение и насмешку. Ни Писателю, выказывающему своё неприятие вслух в связи с таким странным, да к тому же ещё окольным продвижением к известной цели, ни Ученому, старательно и безропотно завязывающему на гайках бинтики, опять-таки невдомек, что главная «гайка» в данной охоте – это их проводник, сам Сталкер<sup>3</sup>. И именно на его поведение и указания следует здесь, прежде всего, полагаться. Ловушки, о которых Сталкер своих подопечных неоднократно предупреждает и в которых они всё же оказываются, тоже представляются этим неопитам «идиотской выдумкой». Они просто не распознаются ни Писателем, ни Профессором (ни зрителями) в качестве ловушек, и тем более в качестве ловушек *смертельных и подвижных*, тогда как именно таковыми они, по словам Сталкера, являются: «Зона – это... очень сложная система... ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям, – поясняет он, – как все здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми, и путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности» [5]. В довершение же всего, из этой каждый раз заново осваиваемой местности ещё и не возвращаются той дорогой, какой сюда приходят. Путь назад означает «ловушку». Вроде бы и с трудом найденная дорога остается, и вернуться вроде бы можно (возвращается же, в конце концов, Профессор за своим рюкзаком), однако прежний путь как бы зарастает по следам идущих. А ведь он и на самом деле зарастает: и прошлое, и будущее – это *смертельно опасные ловушки разума и, соответственно, наших поступков*. Человек, всё время живущий в прошлом и не применяющий опыт прошлого по отношению к *сейчас совершающемуся настоящему*, находится в ловушке. Человек, который всё время собирается жить, жить по истине когда-то в будущем, тоже находится в ловушке, не менее опасной. Это очевидно для юродивого Сталкера, но отнюдь не очевидно для его нормальных спутников. Ведь всякий обычный человек, желающий покинуть мало знакомую, неудобную и тем более явно непредсказуемую территорию, пойдет назад исключительно по проторенной им ранее тропе, наивно полагая, что это

всё же меньшее из зол. Ближе к концу пути у спутников Сталкера складывается совершенно естественное мнение, что «здесь всё кем-то выдуманно», что Сталкер намеренно их запутывает и на словах (Зона «наказывает», Зона «карает», «отсюда не возвращаются»), и на деле (заманивает в «сухой» туннель, сталкивает в «мясорубку»). Создавая искусственные трудности, он таким образом деньги зарабатывает. И отчасти они оказываются правы. Сталкер и на самом деле *выслеживает, запутывает, толкает, сталкивает*. Но выслеживает он саму Зону, сам ход её жизни, непредсказуемый, изворотливый, бесконечно многогранный. Он *сталкивает, толкает, вплотную приближает* других к таинственной, неустанно меняющейся действительности и понуждает своих спутников *осознать своё незнание* и увидеть обыденный мир (и себя в том числе) в его особом, *остраненном* обличье. Он-то ведь прекрасно понимает, что если его спутники не будут выведены из состояния обыденного догматического сна и не узрят вещи невидимые, то и цель их охоты – заветная комната – окажется для каждого из них последней, необратимой ловушкой, каковой она прежде оказалась для его учителя Дикобраза.

Именно таким, своего рода *юродивым охотником* представлен в диалогах Платона Сократ, обладающий особым охотничьим *мастерством преследования сущностей* (или *идей*). Таким же юродивым охотником в свою очередь является и сам Платон как *повествователь*, неустанно охотящийся за тем, чтобы *уловить* и *удержать* такой диалогово-антиномический принцип организации текста, какой явственно отражал бы структуру познаваемой им действительности. Как показывает в своем скрупулезном исследовании А. Лосев, Платон использует образы охоты в отношении самых высоких предметностей. Вот лишь несколько из множества примеров, которые он приводит: «преследовать» приятное или удовольствие (Gorg. 501 e; Phaedr. 239 c; Phileb. 47 b); «охота» за добрым и за приятным (Gorg. 500 d); добродетель «преследуется» (492 c); «преследовать» благо (468 b); «преследовать» благое и прекрасное (480 c); «преследовать» истину (482 e, 492 c); «окружить кругом», в смысле «победить на словах» или «припереть к стене» (Phileb. 19 a); «порядочный ловчий должен преследовать добычу,.. а не оставлять ее» <...>, и далее: Познание прекрасного «ускользает» при неправильном его «преследовании» (Hipp. Mai. 294 e). Доказательство «ускользает» (Phaed. 89 c), как и истина (Parm. 135 d). Ищущие истину в непроходимых и темных местах могут «нападать на след» искомого (R. P. IV 432 d) и т. д. (см.: [2]). Ученый также приходит к выводу, что охотничья символика используется Платоном и тогда, когда

он говорит о взаимоотношении мира идей и мира чувственного. «Чувственность,– поясняет Лосев,– охотится за идеями, чтобы быть чем-то определенным; а идея охотится за чувственностью, чтобы реально осуществиться» [2]. Но в том-то и дело, что эта действительность, которую хочет изловить мыслью Сократ и текстуально запечатлеть Платон, постоянно *ускользает, убегает, скрывается* и в итоге остается непознаваемой и темной в своих глубинах. Её нельзя поймать «голыми» руками. Ею нельзя обладать, как обладают добычей охотники. Её нельзя продать. Нельзя продать и сам способ её ловли, как то делают изворотливые, практичные, хитрые, одним словом,– нормальные, не юродивые охотники-софисты, пускающиеся на поиски истины с корыстной целью. Они-то как раз и ведут своих подопечных по проторенным тропам прямо к заветной «комнате» за вполне реальной добычей. Но они и представить себе не могут, что, заполучив эту вовсе *нереальную реальность*, они оказываются в ловушке. Тогда как умудренный ученым неведением Сократ каждый раз ведет своих собеседников тропами неизвестными, непредсказуемыми, трудно проходимыми, он намеренно сбивает их с толку, и в итоге никакой явно осязаемой добычи они с собой не уносят, разве что – опыт *знающего незнания*. Однако он и является *реальнейшей реальностью*. Именно этот опыт выводит человека из состояния всезнающей повседневности, именно в этом опыте рождается *удивление* и начинается *философское бодрствование*.

О юродстве Сталкера, как и о юродстве Сократа, можно лишь догадываться, поскольку оно не подходит под известные мерки юродства. Мы точно не знаем, с чем имеем дело: то ли с безумством, то ли с особой, таинственной, неведомой дольнему миру мудростью.

Наши усмотрения, по-видимому, были бы поверхностными, если бы в свете представленных выше положений мы не обратили внимания на одного из «второстепенных» героев фильма Тарковского – дочь Сталкера, которая и в буквальном, и в духовном смысле слова является продолжением своего родителя. Как правило, исследователи творчества Тарковского не упускают из виду «маленькую девочку» и считают своим долгом упомянуть о невинной, юродивой жертве Зоны, в просторечии именуемой Мартышкой. Однако все упоминания о ней практически и сводятся к перечисленным характеристикам. В отдельных же случаях исполняемая ею роль расценивается всего лишь в качестве «канала», посредством которого Тарковскому удается как бы ненарочито передать зрителю нечто сокровенное<sup>4</sup>.

Принимая к сведению имеющиеся интерпретации, сосредоточим внимание на том образе, который нам дан нам в визуальном плане. Ведь именно визуальный план в кинематографе и должен быть, прежде всего, «говорящим», каким бы по сравнению с ним ни был бы «говорящим» план вербальный. Если у Сталкера мы отмечаем только какую-то едва уловимую скованность в движении, то движения его дочери стеснены до крайности. Правда, на этот случай Тарковский вводит вполне однозначную мотивацию ещё в первой части фильма: «Дочка у него мутант, жертва Зоны, как говорится. Без ног она будто бы», – поясняет Профессор Писателю. Далее, наше знание о юродивом (по природе) ребенке от случая к случаю поддерживается. В эпилоге смысловая нагрузка этого феномена юродства наращивается ещё и абсолютной внешней немотой. Ни единого движения губ мы не узрим во время появления Мартышки в кадре: и тогда, когда она сидит на плечах отца, и тогда, когда в самом финале она читает стихотворение Тютчева. Телесное убожество и сочетающаяся с ним внешняя пассивность не позволяют, однако, говорить об убожестве умственного порядка. И причиной тому, в первую очередь, являются глаза этого ребенка. Глаза Мартышки со всей очевидностью свидетельствуют об отрешенности от чувственного, земного существования. В них отсутствует свойственная ребенку и, в общем, человеку «игра» и восторженность. В её взгляде просвечивает уверенное, почти что божественное спокойствие и глубинная духовная жизнь. Она вроде бы и смотрит на внешний мир, но зрит иное: силою внутреннего духовного сосредоточения проникает за внешнюю оболочку вещей и устремляется к *совершенной жизни, к единению с миром горним*. Нельзя так же не заметить цвета платка, каким обвязана голова Мартышки и который совершенно не случайно актуализируется, буквально-таки светится на фоне унылого черно-белого пейзажа местности, когда она в течение довольно длительного экранного времени неподвижно едет на плечах отца: насыщенный золотой цвет. Она (платок – форма головы – веснушчатое лицо – глаза) – всего лишь беззвучная часть пейзажа, но та часть, которая без единого звука умудряется говорить за самое себя. Золотой цвет, цвет яркого полуденного солнца, достигшего зенита, в древне-русской иконописи символизирует, как известно, средоточие божественной жизни и служит для «отделения неба запредельного от нашего, посюстороннего, здешнего плана существования» (см.: [7, с. 48]). Нигде в контексте этого художественного целого мы не найдем подобного цветового решения. Только лишь – равномошный цветовой резонанс: сочные, изумрудно-зеленые краски Зоны, символизирующие земной, посюсторонний (но, как мы помним, не обыденный) мир. Стихотворение

Тютчева Мартышка читает неподвижными, потупленными ниц глазами и неподвижными устами (голос звучит за кадром). Оно совершенно органично сливается с её обликом и в смысловом, и в визуальном планах. И, я полагаю, что эти непорочные уста юродивого ребенка более всего подходят для объективации того способа бытия, который зафиксирован в антитезе данного стихотворения и который противопоставлен обыденному, чувственному существованию, представленному в первоначально заявленной тезе. В свою очередь, финальные строки Тютчевского текста опять-таки совершенно органичным образом сочетаются с «Одой к Радости», запечатлевшей возможность преодоления временности, тленности и в определенном смысле юродивости земного существования через внутренний творческий подъем личности. Возлагая на образ дочери Сталкера такую глубокую смысловую нагрузку, Тарковский отказывается от каких-то чересчур очевидных намеков<sup>5</sup>. Но при этом всеми доступными средствами кинематографического искусства возводит своего зрителя от конкретного, чувственно реализованного образа к созерцанию первоистоков бытия; к созерцанию подлинного, горнего образа жизни, в соответствии с которым и должен выстраиваться способ бытия человека во времени и соответствие которому придает смысл нашему тутошнему, земному существованию.

В начале XX века, когда в отечественной культуре был заново открыт феномен древнерусской иконописи, Е. Трубецкой усмотрел в этом наследии духовидцев явственное разрешение первоочередного для человека вопроса – *вопроса о смысле жизни*. Вчитываясь в его поразительные по точности и полноте охвата описания произведений религиозного искусства, мы можем глубже постичь и по достоинству оценить финальный кинематографический образ, созданный Тарковским в «Сталкере». Вот, в частности, что пишет Е. Трубецкой о фреске Рублева в Успенском соборе во Владимире на тему «Радость праведных о Господе»: «Их шествие в рай выражается исключительно их глазами, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: *чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа*, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что *духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижного облика*, – символически выражается *необычайная сила и власть духа над телом*» [7, с. 16–17] (курсив мой – Е. С.). И не важно, что соответствующий данной позиции способ бытия



в миру расценивается как слабость, внешняя пассивность, примирение со злом – одним словом, как юродство. Важно, что в действительности он являет собой великую силу, внутреннюю активность и высокую степень духовного развития человека, ясно сознающего собственное несовершенство перед истинной реальностью и одновременно – необходимость и возможность самосовершенствования.

Этот особый способ бытия как раз и раскрывается в фильме Тарковского посредством феномена юродства. Не о силе и крепости просит Сталкер в своей молитве, но о слабости и гибкости, ибо именно они «выражают свежесть бытия» и возвращают нас к прежним, по-детски доверительным отношениям с миром. Его юродивые герои не мнят себя мудрыми, сильными и значащими. Они – *немудрое мира сего, немоющее и незнатное*. Но они срамят мнящих себя мудрыми, сильными, значащими и свидетельствуют о возможности преодоления временности и тленности в этой нашей единственной *сейчас* совершающейся жизни.

#### Примечания

<sup>1</sup> Подводя Сталкера под этот мировоззренческий тип, немаловажно учитывать, что в размышлениях С. Булгакова *христианское подвижничество* в качестве формы мировоззрения противопоставляется другому мировоззренческому типу – *интеллигентскому героизму*. Его основная характеристика – гордыня, зачастую возвышающаяся до самообожения. Героический интеллигент, по мысли Булгакова, не довольствуется ролью скромного работника, его мечта – быть непременно спасителем человечества. Однако это лишь внешнее спасение человечества, которое совершается насильственным образом только лишь посредством усилий человека, по его собственному плану и «во имя свое» (см.: [1]). Два других героя Тарковского – Писатель и особенно Профессор (или Ученый) – как раз в этот последний тип без всякой натяжки и вписываются.

<sup>2</sup> Как следует из интервью Бориса Стругацкого, понятие «сталкер» ничего экстраординарного для авторов повести не означало. «В черновых разработках, – сознается он, – понятия “сталкер” не было. Охотники за вземными чудесами в Зоне назывались у нас “трапперы” или просто “старатели”. И только в самый последний момент, может быть, на первой же странице черновика выскочило у кого-то из авторов это звонкое словечко, которое и было принято обоими на ура. Прямо скажем, словечко это неправильно образовано и не свидетельствует о высокой грамотности авторов. В английском языке есть слов to stalk, означающее (в частности) “идти крадучись”, “подкрадываться”. Но читается оно как “сток”, а значит,

должно быть не “сталкер”, а “стокер”. Но мы-то взяли это слово не из словаря, а из древнего (конца 40-х) перевода замечательной книги Киплинга “Stalky&Co”, который (перевод) АНС [Александр Николаевич Стругацкий] сделал еще будучи курсантом ВИИЯка» [6].

<sup>3</sup> Тарковский, конечно же, неслучайно обвязывает шею Сталкера бинтом. Это, на мой взгляд, очевидный, хотя и трудно уловимый намек на нужное восстановление связей между отдельными элементами целого.

<sup>4</sup> Так, в одной из статей Г. Померанца, в частности, оговариваться следующее: «Зрителю, видимо, приходится мириться со склонностью Тарковского вставлять захватившую его мысль в самые неподходящие уста: маленькой девочке – стихи об угрюмом огне желанья, а младшему школьнику – письмо Пушкина Чаадаеву. Быть может, Тарковскому иногда хочется и высказать что-то свое, исповедальное, и скрыть исповедь» [4]. Правда, в данной связи следует отдать должное М. Туровской, которая усматривает в роли, возложенной на дочь Сталкера, некий смысловой итог художественного целого: «В финале фильма <...> камера останавливается на личике больной девочки и детский тоненький голос старательно и убежденно читает недетские тютчевские строки. И тогда вдруг становится понятно, чего так не хватает во взорванном, развороченном и опустошенном пейзаже фильма: “... И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огонь желанья”. Да, – замечает исследовательница далее, – “огнь желанья” – пусть тусклый, пусть угрюмый даже. Но без этого огня никакой сталкер не выведет и никакая сила – нездешняя или здешняя – не сможет ответить на смутное вопрошание, которое немощно падает долу» [8, с. 141].

<sup>5</sup> Так, оставляя своих героев без имени собственного, Тарковский лишает имени и Мартышку, хотя, конечно же, на фоне общей безымянности он мог бы и оставить за ней многоговорящее имя *Мария*, которое вскользь упоминается в произведении Стругацких.

1. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции.– Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991.– С. 26–68.
2. Лосев А. Ф. Охота как символ платоновского учения об идеях // Лосев А. Ф. История античной эстетики.– Т. 3: Высокая классика.– М.: Искусство, 1974.– Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae3/index.htm>.
3. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984.– С. 72–153.
4. Померанец Г. У дверей замка (Встречи Тарковского с Достоевским) // Философско-культурологический семинар «РАБОТА ЛЮБВИ». Сезон 2000–

- 
- 2001 г. Встреча первая. 29 сентября 2000 года.– Режим доступа: <http://www.good.cnt.ru/pom1.htm>.
5. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер: Литературная запись кинофильма // <http://www.lib.ru/STRUGACKIE>.
  6. Стругацкий Б. Н. Интервью Б. Н. Стругацкого в еженедельнике «Секретные материалы» // [http://zhurnal.lib.ru/p/ra/el\\_g/interwxjubnstrugackogezhenedelxnikasekretnyematerialy.shtml](http://zhurnal.lib.ru/p/ra/el_g/interwxjubnstrugackogezhenedelxnikasekretnyematerialy.shtml).
  7. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе.– М.: ИнфоАрт, 1991.– 112 с.
  8. Туровская М. И. 7 S, или Фильмы Андрея Тарковского.– М.: Искусство, 1991.– 255 с.
  9. Тыркин С. В «Сталкере» Тарковский предсказал Чернобыль: [К 20-летию выхода на экран к/ф «Сталкер»] // Комсомольская правда.– М., 2001.– 23–30 марта (№ 52).– С. 26–27.
  10. Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.– М., 1994.– С. 320–332.
  11. Юрков С. Е. Православное юродство как антиповедение // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.).– СПб., 2003.– С. 52–69.

*Аннель Бактыбаева*

### КОМИЧЕСКОЕ В ПРОЗЕ О. АУБАКИРОВА

*Розглядається структура комічного у творах О. Аубакірова, що для нього гумор – це спосіб художнього дослідження світу. Важлива риса його оповідань – комічна ситуація в структурі сюжету. Комічне надає оповіданням динамічність, рухливість, мобільність.*

**Ключові слова:** комічне, гумор, оповідання, анекдот.

*Рассматривается структура комического в произведениях О. Аубакирова, для которого юмор – это способ художественного исследования мира. Важная черта его рассказов – комическая ситуация в структуре сюжета. Комическое придает рассказам динамичность, подвижность, мобильность.*

**Ключевые слова:** комическое, юмор, рассказ, анекдот.

*The comic structure in prose of O. Aubakirov is researched. Humour is a way of artistic investigation of the world by him. The important feature of his stories is a comic situation in the structure of narrative. The comic features give dynamism, liveliness, mobility to his prose.*

**Keywords:** comic features, humour, story, anecdote.

У Оспахана Аубакирова счастливая судьба писателя: его произведения нашли своего читателя уже в начале 70-х годов XX века. Писатель с добрым юмором рассказывает о своем времени, каким его видит, о людях, которые его окружают и которые так ему интересны.

Время, о котором идет речь в рассказах, отодвинулось от нас еще не так далеко, и нас по-прежнему волнуют те же проблемы. Но, в то же время, многие нравственные ценности, которые были непреложными для людей 60–80-х годов XX в., сегодня несколько пересмотрены – изменилась жизнь, изменились люди, изменились приоритеты.

Одна из основных тем в творчестве О. Аубакирова – поиск гармонии человеческого бытия. Писатель настойчиво ведет эстетический поиск, оказавшийся, как показало время, чрезвычайно плодотворным, – и не только для него одного. В центре внимания данной статьи – «смеховая палитра» прозы писателя, которая позволяет понять существенные особенности развития казахской литературы XX в.

Проза О. Аубакирова осваивает народно-смеховые традиции и использует все виды комического, все многообразие оттенков смеха. Вся богатая народная смеховая культура, накопленная за века, становится ее арсеналом. Народно-эстетические нормы – её ориентир.

Своеобразие бытования народно-смеховых традиций в казахской литературе заключается в сочетании комического с драматическим. В