

Ш5(5К23)5-4

П 913

К

ПУШКИН – АБАЙ
ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІ

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
М.О. ӘУЕЗОВ АТЫНДАҒЫ ӘДЕБИЕТ ЖӘНЕ ОҢЕР ИНСТИТУТЫ
РЕСЕЙ ҒЫЛЫМ АКАДЕМИЯСЫ
А.М. ГОРЬКИЙ АТЫНДАҒЫ ӘЛЕМ ӘДЕБИЕТІ ИНСТИТУТЫ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ М.О. АУЭЗОВА
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО

«ПУШКИН – АБАЙ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІ»

Халықаралық ғылыми конференцияның материалдары

«ПУШКИН – АБАЙ И КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Материалы Международной научной конференции

АЛМАТЫ
2006

ББК 83.3

П 91

Редакция алқасы:

Редакционная коллегия:

С.А. Қасқабасов, ҚР академигі

С.С. Қирабаев, ҚР академигі

Ш.Р. Елеукенов, ф.ғ.д.

Б.Б. Мамраев, ф.ғ.д.

С.В. Ананьева, ф.ғ.к. (жауапты редактор)

А.Қ. Машакова (жауапты шығарушы)

П91 Пушкин – Абай және қазақ әдебиеті: Халықаралық ғылыми конференцияның материалдары. – Алматы: Unique Service, 2006. - 592 бет.

ISBN 9965-9751-7-5

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым Министрлігі М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты мен Ресей ғылым академиясының А.М.Горький атындағы Әлем әдебиеті институты бірлесіп 2006 жылдың 27 қыркүйегінде өткізген халықаралық ғылыми конференция материалдары енді. Мұнда Қазақстан мен Ресейдің, Өзбекстанның жетекші ғалымдарының Қазақстан мен Ресейдің ұлы ақындары, әлемдік әдеби процестің ренессанстық тұлғалары – Абай мен Пушкиннің шығармашылығы, көркем аударма, стиль мәселелері, әдеби байланыстар мен өнер тақырыбына арналған баяндамалары жарияланып отыр.

ББК 83.3

Пушкин – Абай и казахская литература: Материалы Международной научной конференции. – Алматы: Unique Service, 2006. - 592с.

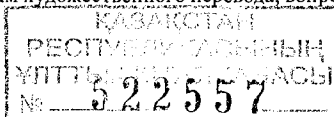
ISBN 9965-9751-7-5

В сборник вошли материалы Международной научной конференции, проведенной 27 сентября 2006 года Институтом литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК совместно с Институтом мировой литературы им. А.М.Горького РАН. В нем публикуются доклады ведущих ученых Казахстана, России, Узбекистана, посвященные анализу творчества великих поэтов Казахстана и России, Ренессансных фигур мирового литературного процесса – Абая и Пушкина, проблемам художественного перевода, вопросам стиля, взаимосвязям литературы и искусств.

4603020000

П-----

00(05)-06



ББК 83.3

ISBN 9965-9751-7-5

© Институт литературы и искусства
им.М.О.Ауэзова МОН РК, 2006



Кіріспе сөз Вступительное слово

Второй год подряд Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова проводит конференции совместно с Институтом мировой литературы им. А.М.Горького Российской Академии наук. Следует отметить представительный состав участников, среди которых - видные ученые России, Узбекистана и Казахстана: Палиевский П.В. – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН, Хамидова М.А. – доктор искусствоведения, профессор Ташкентского государственного института искусств имени М.Уйгура, Абдрахманов С.А. – Президент АО Республиканская газета «Егемен Казахстан», Бельгер Г.К. – писатель, переводчик, Кривошапова Т.В. – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русской литературы Евразийского национального университета им. Л.Гумилева. Среди почетных гостей нашей конференции - Консул Генерального консульства России в Алматы, Представитель Росзарубежцентра в г.Алматы Селиванов В.Т.

Абай и Пушкин – фигуры ренессансного типа, два гения, яркие представители евразийской культуры. Благодаря их творчеству, выступающему примером взаимопонимания и проникновения, русская и казахская литература стали широко известны мировому сообществу. Великий казахский поэт, гениальный мыслитель, талантливый композитор Абай – феноменальное явление не только казахской, но и мировой литературы. Просвещенный ум, тревожная ищущая мысль, удивительная цельность взгляда на мир отличали его поэзию, насыщенную философскими раздумьями о думах и чаяниях родного народа, о гуманистической сущности человеческого бытия. Идеи торжества разума, непреходящей значимости нравственности, неизмеримой ценности знания были определяющими в его многогранном творчестве, а благодаря переводам на русский язык, Абай стал достоянием всего человечества.




Поэт Ренессансного типа, степной побратим И.В. Гете и А.С. Пушкина, он был открыт восприятию культурных ценностей восточной и западной цивилизаций. Обогатив свой поэтический мир народным творчеством, казахский поэт связал прошлое с современностью, создав сплав из всего лучшего, что было в мировых культурах.

В работе Международной научной конференции принимают участие преподаватели ряда вузов (Барнаульский государственный педагогический университет, Казахский национальный университет им. аль-Фараби, Казахский национальный педагогический университет им. Абая, Казахский университет международных отношений и мировых языков им. Абылай хана, Казахский государственный женский педагогический институт, Казахская национальная академия искусств им. Т.Жургенова, Казахская Академия спорта и туризма, Павлодарский государственный педагогический институт, Семипалатинский государственный педагогический институт, Карагандинский государственный университет им. Е.А.Букетова, Кызылординский государственный университет им. Коркыт-ата, Петропавловский государственный педагогический университет им. М.Козыбаева).

Желаю всем участникам и гостям Международной научной конференции «Пушкин-Абай и казахская литература» успешной работы, новых научных открытий, плодотворного обмена мнениями.

Академик НАН РК,
директор Института литературы
и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Каскабасов С.А.



Құттықтау сөз Приветствие

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

За прошедшие после распада СССР 15 лет и России, и Казахстану пришлось напряженно и целенаправленно работать над тем, чтобы сгладить те диспропорции, которые возникли на начальном этапе в государственном строительстве, экономике, науке, образовании, производственной и социальной сферах.

Сегодня мы смогли выйти на те показатели, когда во всех этих областях можно решать задачи уже качественно иного уровня. Помимо решения сугубо внутренних задач, отмечается устойчивая положительная динамика по всем важнейшим направлениям российско-казахстанских отношений. Воссоздан, в том числе, необходимый геостратегический баланс нашей внешнеполитической деятельности. Важнейшими примерами укрепления доверия и взаимопонимания между нашими странами являются ратификация договора о российско-казахстанской государственной границе и официальная передача Президентом России Президенту Казахстана председательства в Совете глав Содружества Независимых Государств. Сегодня в шкале наших общих интересов продолжают оставаться ключевыми именно задачи укрепления взаимопонимания и дальнейшего развития интеграционных процессов на всем пространстве СНГ.

Поэтому не может не вызывать большого уважения и признательности то особое внимание, с которым Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова вновь и вновь обращается к столь важной теме, как роль и место в этих интеграционных процессах диалога культур, в том числе культур народов России и Казахстана.

В последнее время стало уже доброй традицией обозначать каждый этап нашего продвижения вперед понятными всем вехами. Совсем недавно мы встречали и провожали Год Казахстана в России и Год России в Казахстане. Нынешний же получил название



Года Абая в России и, соответственно, Года Пушкина в Казахстане. Ознаменовано событие было открытием памятника выдающемуся сыну казахского народа Абаю Кунанбаеву в центре Москвы, на Чистых прудах. А тот горячий отклик, который получила пушкинская тематика на земле Казахстана, позволяет констатировать, что инициатива наших президентов создала благоприятные условия для дальнейшего обогащения многообразной палитры российско-казахстанских культурных связей. И сегодняшняя конференция - еще один шаг на этом важном пути.

Позвольте еще раз выразить организаторам признательность за приглашение на столь важное мероприятие и от имени Генерального консульства России в Алма-Ате пожелать всем участникам плодотворной работы во благо дальнейшего укрепления и развития дружественных связей наших стран.

Консул Генерального консульства
России в г.Алматы
Представитель Росзарубежцентра в г.Алматы

Селиванов В.Т.



ПЛЕНАРЛЫК МӘЖІЛІС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Каскабасов С.А.

ПУШКИН И АБАЙ – ПОЭТЫ РЕНЕССАНСНОГО ТИПА

Общеизвестно, что французское слово «renaissance» означает возрождение. Принято также считать, что Возрождение имело место в Западной Европе, начиная с XIV века и продолжаясь до XVII века. Оно как политическое и культурное движение началось в Италии в XIV веке, когда в этой стране сложились предпосылки для возникновения капиталистических отношений, расцвета городов и новой, в отличие от прежней – феодальной, городской культуры. Зарождавшаяся буржуазия вела острую борьбу с феодализмом, с его католической идеологией и узкой схоластической наукой. Возрождение распространилось на всю Западную Европу и выработало общеевропейские, типологические признаки.

Так что же характерно для Возрождения в типологическом плане и в частном, специфическом отношении? Как показывает история, общей закономерностью оказывается тот факт, что ренессанс возникает в переломные моменты развития общества и государства. Таким моментом может быть переход от феодализма к капитализму, или возникновение нового государства, или наступление нового витка в истории развития государства и т.п. В подобной ситуации в обществе и государстве появляются люди величайших способностей, талантов и возможностей, которые своей деятельностью не только создают гениальные вещи, но и способствуют изменению ценностей в обществе, формированию нового мировоззрения, вырабатывают и утверждают новые принципы отношения к миру, к личности, к культуре, образованию и науке...

Если смотреть с позиции общих закономерностей, то обнаруживается, что и Пушкин, и Абай – фигуры ренессансные. Конечно, есть и специфические для стран обоих поэтов условия, которые в



известной мере составляют как бы основу признаков, отличающих их от деятелей европейского Возрождения. Тем не менее, нужно признать, что общетипологическое довлечет.

Вспомним эпоху Пушкина и время, предшествовавшее появлению Пушкина на исторической арене. Допушкинская Россия после Петровских реформ переживала большой подъем, она вошла в европейский мир и культуру, начала вбирать в себя все европейское, и это было началом переломного момента в истории русского государства. В этот период появляются такие гиганты как Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Кантемир, Карамзин, Державин и др. Они одновременно занимаются и наукой, и образованием, и литературой, и государственными делами. Своей деятельностью они повысили престиж России, сформировали новое отношение к науке и культуре, хотя оставались в рамках крепостного феодализма. И здесь проявляется их специфическое: они были радетелями монархии и поставили литературу на служение государю-императору. Они были еще далеки от подлинно гуманистического мировоззрения, проникнутого любовью к простому человеку, уважением к человеческому достоинству, заботой о рядовом члене общества. Поэтому их поэзия носила больше официальный, государственный характер, нежели гражданственный. «Развитие культуры и просвещения было подчинено главной задаче: разъяснять политику Петра, обличать защитников старых, реакционных порядков, развивать инициативу, сознательность и патриотизм, желание отличиться на поприще службы отечеству» [1, с.104].

Именно такая задача обусловила в послепетровской России литературу государственного служения, которая формировала новую идеологию, проводившую идею этатизма и ратовавшую за сильное государство и за сильного правителя. Поэты первой величины были нередко царедворцами, и они создавали оды, в которых воспевали императоров и все достижения, являвшиеся по сути результатами великих преобразований Петра, приписывали правителям своей эпохи. Вспомним оды Ломоносова «Ода блаженная памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года», «Ода на день восшествия



на Всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года» или оду А.Сумарокова «Ода всемилостивейшей государыне Елисавете Петровне, самодержице Всероссийской, в 25 день ноября 1743» и т.п. Даже в сатирах, в новом для русской литературы XVIII века жанре, речь шла о государственной политике и отношении к ней высших слоев общества. В них обличались противники петровских реформ и петровской политики европеизации России.

Традиция оды и воспевания современника-монарха, литературного служения государю-батюшке была нарушена Пушкиным, и он своим творчеством освободил литературу от роли служанки. Сделав главным героем своих произведений не исключительного, а рядового, простого человека, Пушкин, во-первых, вернул литературе ее изначальную, естественную, т.е. эстетическо-эмоциональную функцию, во-вторых, литературу поставил на служение человеку, а через него обществу. В творчестве Пушкина мы видим любовь и уважение к человеку, тревогу о нем, о его достоинстве и социальном положении. Большинство его произведений проникнуто заботой о человеке, о его благе. В качестве примера достаточно назвать «Повести Белкина», «Капитанскую дочку», «Историю Пугачева», «Дубровского» и т.п. И даже «Евгений Онегин» повествует о жизни обыкновенных людей: европеизированного Онегина, который не может найти свое место в обществе, и сохранившей «русскую душу» Татьяны, которая в нравственном отношении стоит выше Онегина. Все это говорит о том, что у Пушкина сформировалось подлинное гуманистическое мировоззрение, которое под стать гуманизму эпохи Возрождения в лучших его проявлениях. Ведь одной из характерных черт ренессансного гуманизма было открытие мира человека, прославление человеческой личности, возвеличение человека [2]. И в литературе периода Возрождения происходят изменения. Вот что пишут исследователи литературы эпохи Возрождения: «Литература Ренессанса отмечена появлением не только новой тематики, но и обновлением всех средств поэтической выразительности, созданием новой поэтики. Эта поэтика



характеризуется отчетливым поворотом писателей к реализму, который связан с постепенным отходом от присущего средневековой литературе аллегоризма...

Основным предметом изображения в литературе становится человек во всей его подвижности и изменчивости. Все писатели Ренессанса рисуют в своих произведениях борьбу человеческих страстей и тяготеют к созданию образов героев-индивидуалистов, наделенных сильными характерами, широко и полно воплощающими человеческие качества...

Новым элементом в литературе Ренессанса является также изображение природы, которая уже не символизирует (как это было у Данте) душевные переживания поэта, не свидетельствует о благодати Божьей, а мила поэту своей реальной прелестью. Писатели Ренессанса, подобно современным им художникам-живописцам, стремятся изобразить пейзаж во всей его чувственной наглядности и пластической выразительности...

Великие писатели Возрождения создали целую галерею образов положительных героев, часто являющихся представителями народа (например, в драмах Лопе де Веги и Роберта Грина) или отражающих в своей судьбе участь народных масс, страстно ищущих выход из противоречий эпохи (например, в трагедиях Шекспира)...» [2, с.154-156].

Все эти признаки в основных своих чертах присущи творчеству Пушкина. Не вдаваясь в подробный анализ, лишь укажем, что героями его прозы да и отдельных поэтических произведений являются «рядовые люди, живущие по нормам морали своей среды. Обстоятельства подавляли их своей тайной властью. Сюжетом повестей (в прозе и стихах) избиралась ситуация, подводившая человека к конфликту со средой, с обстоятельствами его жизни, с обидчиком, а идейным центром – бунт человека. В фокусе оказывался один, но главный момент жизни человека – момент прозрения, осознания своей силы, момент рождения личности, и раскрывалась высокая поэзия жизни» [1, с.225].

Как и в ренессансные времена Пушкин возвеличивает человека также путем обращения к античной культуре. Вообще, следует от-



метить, что в эллинистической литературе человек был возвышен до такой степени, что общался с богами, как с себе подобными, вступал с богами в семейно-брачные отношения, спорил и враждовал с ними. В противоположность этому в средневековье человек был низведен до изначального носителя грешности, он был признан как греховный раб. Борясь с католической идеологией, писатели Ренессанса восстановили человека в его правах, и в этом они проявили себя как подлинны гуманисты...

У Пушкина мы видим человека, осознающего свое величие, способного бросить вызов судьбе, и человека, который стремится играть активную роль в жизни и готов, если надобно, вести борьбу за свои идеалы. У него люди разные по судьбе, по характеру, социальному положению и нравственности, но все они полны личного достоинства и не терпят никакого унижения. Вот этот гуманизм пронизывает все творчество Пушкина, который именно этим повернул литературу в гуманистическое русло и стал по своей роли и миссии настоящим поэтом, равным великим деятелям-гуманистам эпохи Ренессанса. Впрочем, русская литература XVIII века уже находилась в объятиях классицизма, и как будто бы негоже говорить о поэте XIX века как о ренессансном, уже пройденном европейской культурой этапе развития. Но в данном случае речь идет о значимости фигуры Пушкина для «России молодой» в целом.

То же самое можно сказать и об Абае. Он жил и творил в тот период, когда вследствие колонизации Казахстана Россией казахское государство было уничтожено, и в казахских степях происходили большие социально-политические, культурно-экономические изменения. Иначе говоря, в истории казахского народа наступил переломный момент, и появление такого титана как Абай явилось как бы исторической необходимостью. И Абай стал зачинателем и средоточием всего того нового, что порождалось временем, духовно-культурными запросами общества. Конечно, Абай начинал не с пустого места, он был порожден всем ходом исторического и культурного развития казахского народа.



Казахская литература издревле творилась, жила и развивалась в двух формах: устной авторской и письменной. Письменная литература создавалась преимущественно в придворной среде профессиональными поэтами или писцами-хронистами, находившимися на государственной службе у правителей, как это было широко распространено на средневековом Востоке.

Основными же творцами авторской устной литературы были жырау и акыны. Жырау представляли собой тип поэта-импровизатора, который постоянно находился при правителе, был его советником и идеологом. Он выступал с импровизацией по важнейшим вопросам жизни общества и государства и адресовал свои слова непосредственно хану или султану. Благодаря этому литература выполняла роль идеологии, проповедовала идею этатизма, т.е. сильной государственности и сильного правителя. Так было при возникновении Тюркского Каганата, Золотой Орды и особенно при образовании Казахского ханства. Все выдающиеся жырау периода Казахского ханства Асан-Кайгы, Шалкииз, Казтуган, Доспамбет, Бухар свое назначение видели в служении хану и государству, воспевали сильную монархическую личность и государственность. Разумеется, это было оправданным. Почему? Да потому, что Казахское государство, возникшее на развалинах Золотой Орды, нуждалось в укреплении и развитии. Поэтому литература той эпохи видела свою задачу в воспевании правителя, связывая с его именем и деятельностью все события, имевшие государственное значение, особенно победы в сражениях с иноземными захватчиками.

Только Абаю удалось освободить литературу от государственного служения, повернуть ее к человеку, в гуманистическое русло и вернуть ей эстетическую функцию. Как было сказано выше, живя в переломный момент истории казахского общества, Абай проявил себя как великие писатели-гуманисты эпохи Возрождения. По существу, в творчестве Абая обнаруживаются почти все основные черты ренессансной литературы и культуры. Не ставя себе задачу широкого рассмотрения, ограничимся кратким изложением (или



перечислением) того, что составляет общее у Абая с Возрождением и Пушкиным.

Это - прежде всего стремление понять сущность человека, его внутренний мир, забота о рядовом члене общества, о его социальном положении. Одну из главных черт представляют резкое неприятие сложившейся атмосферы в феодально-патриархальном обществе, в котором имели место противоречия как социального, так и нравственного характера. Отсюда «глубокий художественно-критический пересмотр всех духовных ценностей народа и провозглашение своей программы преобразователя общества» [3, с.15]. Абая присуще желание критически разобраться в жизни и в человеке, видоизменить жизнь и «исправить» человека. Верно пишет М.О.Ауэзов: «Впервые в казахской литературе так отчетливо и на такой моральной высоте высказано новое отношение к семье, к родительскому долгу, к воспитанию молодого поколения и, главное, к женщине...»

В своей поэзии Абай раскрывает самую душу женщины, .. показывает, как трогательна и глубока любовь женщины, .. борется за равноправие женщины в обществе» [4, с.420]. Он ратует за свободную любовь, воспевае радость земной жизни, показывает открытую чувственность.

Одним из ренессансных признаков Абая является тяга к знаниям, призыв к светскому просвещению, к науке, стремление открыть мир и усвоить другие культуры. Как и гуманист Возрождения, и как Пушкин Абай обращается к античной культуре, к восточной поэзии, к русской и западноевропейской литературе, переводит и создает произведения на их сюжеты и мотивы. В то же время он не забывает фольклор своего народа, на который опирается и из которого также черпает сюжеты и образы.

Абай ввел в казахскую литературу образ природы, и пейзаж у него предстает как прекрасная среда обитания человека, в которой человек может найти счастье любви, успокоение души, упоение жизнью и трудом, может любоваться первозданной красотой и чувствовать свою органичность с природой. У Абая природа живая, чувственная и восхитительная.



Талант Абая, как и у гуманистов Ренессанса, многогранен, он поэт и мыслитель, музыкант, и это соединение создает целостность могучей фигуры Абая, сила мысли которого имеет вселенский, всечеловеческий характер.

Таково вкратце тезисное изложение заявленной нами идеи о ренессансном характере творчества Пушкина и Абая. Сходство двух великих поэтов в этом отношении, думается, надо понимать как типологическую закономерность развития человеческого общества. И надо помнить о том, что любовь к человеку исходит в своей первооснове из религии в правильном понимании: ведь Всевышний, создав человека, поставил его выше всех ангелов, и неслучайно, что в Священных книгах принесение в жертву человека, имевшее место в античном мире, заменено скотом, и это было началом всей нравственности и гуманности, отсюда и запрет брака между родными братьями и сестрами, допускаявшийся в античном политеистическом обществе. Надо полагать, что и это обстоятельство сыграло, видимо, немаловажную роль в обращении Пушкина к Корану [5] и Абая – к основам ислама. И здесь обнаруживается их близость.

Литература

1. Купряева Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. – Л., 1976.
2. См. подробнее: Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История западно-европейской литературы. Средние века и Возрождение. – М., 2000.
3. Ауэзов М. Великий поэт казахского народа // Предисловие к книге «Абай (Ибрагим) Кунанбасв. Избранное». – А.-А., 1958.
4. Ауэзов М. Мысли разных лет. – А.-А., 1959.
5. См. подробнее: Харис Исхаков. Пушкин и религия. – М., 2005.

ПУШКИН И ГЛИНКА

3 марта 1872 г. в письме к Н.Н. Страхову Толстой нарисовал знакомую теперь многим линию развития русской литературы, которую он назвал «поэтической параболой». На вершине ее стоял Пушкин, дальше шли, ниспадая, Лермонтов, Гоголь; еще ниже, где линия уходила под землю, «мы грешные», т.е. сам Толстой и его современники на переходе из XIX в XX век, и затем, через «изучение народа» [1], предполагался ее новый подъем.

Но когда этот план начали публиковать, вдруг обнаружилось, что рядом с Пушкиным у Толстого стоит еще Глинка. Не Федор Глинка, поэт и воин, и не его брат Сергей, а композитор, музыкант среди писателей, и не где-нибудь, а на вершине, вместе с Пушкиным ориентируя движение вперед.

С той поры эта радикальная мысль не стала, конечно, общепринятой. Но она пошла независимо всплывать и являться заново в попытках общего обзора русской культуры; и особенно в критические минуты истории.

Так в первые годы революции, когда Маяковский возглашал в «Искусстве коммуны»: «Белогвардейца поймали – и к стенке... А почему не атакован Пушкин и прочие генералы-классики» [2], в музыкальное издательство Юргенсон приходили и сжигали нотные корректуры Чайковского, а Вс.Мейерхольд уверял, что застрелит всякого, кто произнесет при нем имя Чехова и т.п., явилась и исчезла в Москве маленькая книжка. У меня по русскому обычаю кто-то ее зачитал, но главное я успел выписать.

На обложке – неизвестный еще человек, будущий автор «Веселей же вы, бубенчики», основатель советской оперетты Н.Стрельников: «Глинка. Опыт характеристики». Читасм: «Когда мысленно обзираешь все, написанное Глинкой, воскрешаешь в памяти отдельные сцены из его опер, собираешь воседино впечатления, оставленные в разное время симфонической его музыкой,



в сознании каждый раз встает солнце, яркое, слепящее, горячее» [3]. Образ, как мы понимаем, до того применявшийся только к Пушкину. Но дальше: «Явление Глинки – нескрытый конверт с содержанием нашей судьбы. Потому-то в его музыке оказалось содержание нашей исторической жизни, и оттого эта музыка – голубь с вершины грядущего Арарата, принесший в наш ковчег свою первую масличную ветвь» [4]. Всмотримся и вспоминанием: нечто подобное уже сказал Достоевский о Пушкине: «Пушкин... унес с собою... некоторую великую тайну. И вот мы без него эту тайну разгадываем» [5]. Сказал и то, что разгадать ее одномоментно нельзя; можно разглядывать конверт на свет, пытаясь разобрать отдельные слова, но вскрыть его доверено лишь самой истории. О чем опять-таки еще раньше и определенной высказался Гоголь. Пушкин - «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится, через двести лет» [6].

Можно по-разному относиться к этой гоголевской идее. Считать ее романтической, несбыточной, сомнительной по срокам, но в русской культуре она сбывается. Почти все ее подлинные деятели стремятся к Пушкину, тянутся к высшему совершенству и достичь пока что не могут. Но Глинка, как мы убеждаемся сейчас все прочнее, оказывается в этом общем движении человеком, стоящим к Пушкину ближе других.

Прежде всего – в выступающем на поверхность и хорошо известном, - в приобщении к иным национальным стихиям. Гоголевские слова о Пушкине «в Испании он испанец, с греком – грек, на Кавказе – вольный горец» произнесены будто о нем. Если следовать за перечнем буквально, об Испании нечего и говорить. Всякий имеющий слух русский ценит «Ночь в Мадриде» не меньше «Рассвета на Москве-реке», а порой и больше. Интересно, что из 10 романсов на стихи Пушкина у Глинки два созданы на испанскую тему. «Шумит, бежит» Гвадалквивир в России прежде всего благодаря ему. «Грек» не так явен. Но если вспомнить византийские предпочтения Глинки, то классическая стройность его музыки, не обязательно замкнутая, как например, у Танеева в «Орестейс» в единый строгий



стиль, - оттуда, из этого древнего глубокого корня русской культуры. А через «вольного горца» с Лезгинкой и садами Черномора в «Руслане» Глинка сразу выводит русское духовное пространство на Восток. Оно расширяется почти мгновенно через Кавказ Рубинштейна в «Демоне», балакиревский «Исламей» и Среднюю Азию Бородина, арабское роскошество «Шехерезады» Римского-Корсакова и многое подобное. Бородин восстанавливает даже, поднимает из небытия музыку ушедшего степного народа, которую на Западе восторженно принимают за русскую, и, наверно, не без оснований, - благодаря тому же Глинке.

Но тут же открывается и более глубокое глинкинское свойство. Его приобщение, обогащая свой мир, никак не подавляет другие; напротив – заключает с ними союз в движении к общей правде. Через голову любой враждебности гений Глинки, как и Пушкина, соединяет намеренно или подневольно рвущиеся концы. Поражительный урок дает нам его отношение к польской национальной стихии – в первой же опере, в основу которой положен эпизод, способный, кажется, только воспламенить вражду – в «Иване Сусанине» или, как наименовал его Николай 1-й, в «Жизни за царя». Глинка создал здесь, в польской сцене, образ такой красоты и притягательности, перед которым вот уже почти два века ничто не может устоять. И притом, что в зажигательном полете краковяка не забыл с исключительной тонкостью, чисто музыкальными средствами, оттенить то, что мешало сближению: фанфаронаду, идею убежденного и упоенного превосходства, которая исторически шла через Польшу от общих колонизаторских стремлений Запада на «варварский» Восток. Глинка предложил навстречу полное приятие. И разумеется не только в опере, - в строе его фортепьянной музыки, в романах: в том, например, шутилом, «К ней» на слова Мицкевича, который оказался неподдельно польским, будто его написал сам Монюшко. Писарев смеялся над его «хочу целовать, целовать, целовать» как над дворянским праздным времяпровождением; но прекрасная мелодия выстояла и навсегда вошла в круг русско-польского породнения. Были, конечно, и до Глинки, и в Рос-



сии и в Польше, люди, двигавшиеся художественно навстречу друг другу. Например, блестящий выразитель духа скатерининской эпохи О.Козловский, или, уже после Глинки, Генрик Венявский или Балакирев. Но настоящей вершиной, где эти начала, не перекрывая друг друга, сошлись, оказался Глинка. Можно сказать, что он воплотил в звучащем образе то, что совершили незадолго до него Пушкин и Мицкевич.

Одна уникальная особенность Глинки, которую он разделяет только с Пушкиным, выглядит сейчас наиболее значительной. Это – абсолютная уверенность в благе жизни и классическая ясность ее выражения. Заключенная в центре его мира радость перерабатывается на своем пути все. Людям, опустившим руки перед мыслью, что «мир во зле лежит», Глинка словно отвечает: предположим. Но сам-то он не является злом. Дерзайте! Ник. Стрельников был, конечно, не единственным, кто расслышал солнечное существо его музыки, и не единственным, кто отметил, что источник этой радости скрыт. Академик И.В.Асафьев определял его так: «Музыка Глинки... сотворена будто до изгнания из рая» [7]. Нечто подобное, как мы помним, не раз изумляло людей в Пушкине.

Печаль при этом бывает необыкновенно сильна. Шаляпин, например, не мог петь партию Руслана, так никогда ее не исполнил, хотя идеально к ней подходил, потому что ему казалось, что «времен от вечной темноты, быть может, нет и мне спасенья» обращено прямо к нему. Но сквозь любые катастрофы и провалы идет у Глинки начало их «райского» преодоления.

Припомним образ в сравнении.

Классический цикл русской оперы начинается, как известно, с того, что герой ценой своей жизни отводит страшную опасность отечеству. Но когда этот цикл достигает в начале XX века Н.А.Римского-Корсакова, совершается грозное его смещение. В «Сказании о граде Китеже» находится-таки человек, который ведет врага к сердцу родины, в священный град Китеж. Перед тем, как град Китеж укрывается на дно озера Светлояр, Римский-Корсов помещает еще симфоническое видение «Сеча при Керженцах»,



- одну из самых мрачных и ужасных в русской музыке картин, где вышедший из города отряд княжича Всеволода гибнет в столкновении с превосходящей тьмой. Слышно, как бьется, кружится и падает в борьбе его стяг.

Но когда мы вслушиваемся в музыкальный образ этого подавления, мы вдруг узнаем в его первых тактах нечто очень знакомое: тему угрозы Киеву Светозара (сравни Светлояр) в увертюре к «Руслану и Людмиле». Только в «Сече при Керженцах» она развивается зловеще и проваливается во мрак, а у Глинки затмевает на время жизнь, борется с ней, но перерабатывается, одолевается и выходит в неудержимый взлет счастья. Мы не знаем, сознательно ли гений Римского-Корсакова поставил этот глинкавский знак на повороте своей идеи, но общая, от Глинки, преемственность русской музыки сказалась в «райском» финале его оперы несомненно.

Глинка является нам на помощь как герой его и Пушкина - волшебник Финн. В новейшей истории оно стало очевидным вполне.

Ведь это только в крайней злонамеренности можно утверждать, что к великим именам обратились в минувшую войну в последнюю минуту, когда враг был у стен Москвы. Страна готовилась к нашествию, насколько могла успеть, и именно исторически. Была отодвинута с господствующего положения школа М.Н.Покровского; выправлен в отношении к русской истории и вере основатель новой идеологии Энгельс; подняты и освобождены от посягательств авангарда художественная классика и народное искусство во всех его видах; заговорили с экрана Александр Невский, Петр Первый, Богдан Хмельницкий и т.д. Не оставшись в стороне, Большой театр заказал Б.В.Асафьеву оперу «Минин и Пожарский», а либретто написал не кто-нибудь, но Михаил Булгаков. Асафьев был великий музыкальный критик, теоретик и эрудит, но композитор третьеразрядный; задача, поставленная временем, была ему не по плечу. И тогда естественно вышел вперед Глинка. Нужно было высвободить и уточнить в слове оперы ее исходную идею, за что безоговорочно взялся, отложив в сторону своего «Пожарского», Булгаков. Дневник его жены свидетельствует, как, понимая значение происходящего,



он отнесся к новой редакции Сергея Городецкого, поэта также трехстепенного и отчасти плакатного, - «выправляя каждое слово текста» [8]. Нынешние ревнители «Жизни за царя» как-то не желают понять, с чьим текстом они имеют дело, и что возвращаемое ими название явилось лишь на стадии постановки, о чем открыто пишет автор «Ивана Сусанина» в хорошо известных «Записках». Даже в честно верноподданном либретто барона Розена цензура убирала слова:

«На горе бедной
Семьи крестьянской
Основан праздник всего народа»,
Заменяв их на:
«Не понапрасну погиб отец ваш, -
Но честной смертью за Русь святую,
За государя!» [9]...

Правка Булгакова, к сожалению, не найдена. Но М.Б.Храпченко, тогдашний председатель Комитета по делам искусств (у нас он был академиком-секретарем Отделения языка и литературы АН СССР) рассказывал мне, как развивались события дальше. Выправленный текст, напечатанный в одном экземпляре, он послал в специальной папке через Поскребышева на утверждение Сталину. Ответа не последовало. Новую редакцию оперы оставили на свой страх и риск до премьеры. И вот на языке того времени прозвучала оценка. Идет финал оперы; правительство в ложе; выезжает на белом коне Пожарский, звенят запрещенные ВЦИК на заре революции колокола, ведут связанных врагов (как провели их вскоре по улицам Москвы) и погоняют предателей, в Смутное время именовавшихся «доброхотами»; звучит «Славься» И тогда Молотов, обернувшись к Храпченко, говорит: «Прекрасно!... Только танков не хватает».

Через любых и разных участников событий, как бы ни смотрели мы на них после, Глинка готовил, предвидел и утверждал победу.

Когда мне пришлось на дискуссии «Классика и мы» во время новой сильнейшей волны профанации классики, помянуть об



этом, меня вызвали в совсем уже другой ЦК. Видный деятель аппарата, глядя на меня с некоторым сожалением, произнес: «Мне поручили Вам сказать...Вы же умный человек, какая наивность: постановка «Сусанина» спасла миллионы душ»...Ответа он не ждал, но я и сейчас так думаю. Исконный народный и одновременно классический бас М.Д.Михайлова разносил через картонный репродуктор по стране и дальше: «Велик и свят наш край родной, зовет земля на подвиг свой», и остался навсегда в духовной жизни нации. А голос помянутого деятеля ЦК через очень короткое время вдруг зазвучал среди наиболее страстных обличителей «тоталитарной власти»; и то был еще не самый витиеватый штрих в развитии сусанинской темы.

Личное общение Пушкина и Глинки крайне скупое выдает, как его музыка шла шаг в шаг за поэзией Пушкина. Он не числится в кругу друзей Пушкина, подобно Жуковскому, Дельвигу, Плетневу и или его сверстнику Соболевскому. Зато – незаметно для всех впитывает и перенимает черты пушкинского гения. «Милый Глинка», как именует его Анна Петровна Керн, всегда готовый музицировать, обучает пению в доме Олениных ее двоюродную сестру, предполагавшуюся невесту Пушкина Анну Алексеевну, о которой написаны «Ее глаза...»; посещает в общей веселой компании водопад Иматру, где записывает от извозчика тему будущей баллады Финна в «Руслане»; подхватывает привезенную Грибоедовым мелодию, к которой Пушкин сочиняет слова «На холмах Грузии»; издает вместе с зятем Пушкина, мужем его сестры, прекрасно игравшим на гитаре, «Лирический альбом на 1829 год», куда включает уже зазвучавшие романсы на стихи Пушкина и собственные фортепианные пьесы...

Высшей точки их общение достигает при создании «Сусанина». Музыка оперы обзывают «кучерской», не помня, не слыша, не догадываясь, что так уже встречали входившего в литературу Пушкина: «...увольте меня от подробностей и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в лаптях и закричал бы зычным голосом: здорово ребята. Неужели бы стали



таким проказником любоваться» [10], и т.п. вплоть до обличения «мужицких рифм» поэмы. На премьере оперы 27 ноября 1836 года Пушкин сидит в 11 ряду, и в перерыве почему-то именно к нему, как сообщает современник, подходит «все интеллигентное общество» [11] с поздравлениями; возможно, если воспользоваться словами другого современника как «главу русской партии», ненавидимой двором Нессельроде. Через несколько дней на праздновании события в дружеском кругу Пушкин своим куплетом коллективного канона в честь Глинки высказывает одним словом, как у него случается, смысл происходящего. Он употребляет по отношению к Глинке понятие, недавно раскрытое им в отношении к Моцарту:

«Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет
Но уж Глинку
Затоптать не может в грязь» [12].

Глинке не нужно было разъяснять это сопоставление. В европейской музыкальной традиции он наследует Моцарту прежде всего. Вариации на тему Моцарта были, по его словам, «первые мои попытки в сочинении» [13]; с Моцартом он соотносится постоянно, и также неявно, уверенно, без подражаний. Мало кто вспомнит, например, что рондо Фарлафа сюжетом и комизмом положений повторяет арию Осьмина «O, wie werd ich triumphieren» («O, как я восторжествую») в «Похищении из сераля». Именно в этой высокой традиции Глинка поднимает народность, как и Пушкин, на уровень нового совершенства, что засвидетельствовал «Сусанин».

Видя все это теперь, мы понимаем, почему в сохранившейся записке Жуковского Пушкину о совещании по плану и поэтическому обеспечению «Сусанина» стоит: «Приходи непременно, ты тут необходим» [14]. Понятно и почему Пушкин, который пенял Вяземскому: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинять поэта музыканту. Я бы и для Россини не пошевелился» [15], - пошевелился все-таки ради Глинки. Глинка, сообщая лишь с обычной своей скромностью, - «часто виделся с Жуковским и



Пушкиным» [16], «часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным» [17], - рассказывает об этом кратко. «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей: Руслан и Людмила, сказал, что он бы многое переделал», и далее в зачеркнутых словах: «если бы теперь...» «Если бы» и «теперь» означали, что участие Пушкина в обсуждении либретто будущего главного создания Глинки прервалось навсегда. Пушкин ушел, и вместе с ним, по убеждению многих, «солнце нашей поэзии закатилось».

Но странно: тогда-то в русской культуре и совершается не сразу создаваемый и чрезвычайного значения сдвиг. Музыка Глинки принимает на себя единую, еще не разбежавшуюся по сторонам задачу Пушкина. В ней снова становится виден главный, центральный ориентир, который нельзя в любых обстоятельствах терять. Именно с уходом Пушкина у Глинки ясно проступают черты утраченного рая, о которых сказал Асафьев; поэтические и музыкальные образы Пушкина и Глинки совершенно совпадают. Композитор А.Серов замечает, как в мелодии «Я помню чудное мгновенье» Глинка «следит за каждой мыслью поэта» [18]; сам Глинка в «Записках» удивительно проговаривается: «я написал...не знаю по какому поводу романс Пушкина» [19], как будто этот романс написал действительно сам Пушкин. Интонации его слиты со всеми меняющимися настроениями стихотворения, и не разорвано, а в пределах одной, как и у Пушкина, выдержанной темы, о которой сказал тот же Серов: «это отрадное возвращение к свету, после тягостного мрака, это радостное «пробуждение души» дает музыке одну из самых ей вполне доступных и драгоценных задач» [20]. В Глинке раскрывается вполне его лучезарность. Она изумляет современников, не очень согласуясь с обстоятельствами жизни России и жизнью самого Глинки, но нарастает и становится преобладающей в «Руслане и Людмиле», этом подлинном посланном вперед «конверте судьбы».

Музыкальному миру Европы Глинка возвращает начинающее гаснуть там светлое начало. Оно сказывается ненастойчиво, свободно и бывает заметно лишь при сопоставлении незначительных



с виду мелочей. Например, в использовании Глинкой и Иоганном Штраусом одной и той же восточной мелодии. Глинка записал ее от секретаря персидского посольства, которое направил шах со своим сыном, чтобы умиротворить Петербург после убийства Грибоедова. У Штрауса она звучит во второй части знаменитого «Персидского марша» - весело, буффонадно, с оттенком дружелюбной насмешки над экзотикой материала. У Глинки – картина фантастического непостижимого блаженства. Положенный на стихи Пушкина хор дев в замке Наины неудержимо влечет туда «путника младого», и мы слышим в партии сопровождения, как действительно «ложится в поле мрак ночной», чтобы открыть над собой блистающие звезды. Хотя сюжет и предполагает здесь соблазн, слушателя не покидает впечатление абсолютного счастья.

В центре Смоленска на родине Глинки поставлен ему памятник, сооруженный в 1885 году, как и пушкинский в Москве, на народные средства. К открытию его съехалась, как и литераторы на пушкинский праздник, вся музыкальная Россия: Чайковский, Глазунов, Танеев, Аренский, Балакирев и другие. Отсутствовал почему-то лишь Римский-Корсаков – странным образом симметрично тому, как среди Достоевского, Тургенева, Островского, Гончарова и других не был на открытии памятника Пушкину Толстой. Скульптор, академик А.Р.Бок подчеркнуто следовал в образе Глинки за памятником Опекушина. Тот же постамент, та же спокойная, погруженная в свои мысли «среди улиц шумных» фигура. Но есть и отличие. Глинка стоит, приподняв руку в знак внимания оркестру: приготовились? все ли проверено? туда ли пойдет музыка? Трудно отказать от мысли, что поворот фигуры и ее взгляд выполнены так, будто вопрос этот обращен ко всему нашему оркестру вообще.

Литература

1. Л.Н.Толстой – Н.Н.Страхов. Полн. собр. переписки. Т.1. Ottawa. 2003. С.19-20.
2. «Искусство коммуны». П. 1918. 15 дек. №2.
3. Стрельников Н. Глинка. Опыт характеристики. М.: ГИЗ-Светозар. 1923. С.29.
4. Там же, с.33.



5. Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч.: В 30 т. Т.26. Л.: Наука. 1984. С.149.
6. Гоголь Н.В. Полн.собр.соч.: Т.8. М.; Л.: АН СССР. 1952. С.50.
7. Асафьев Б. (В.). Симфонические этюды. Л.: Музыка. 1970. С.23.
8. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата. 1990. С.178.
9. М.И.Глинка. Летопись жизни и творчества. М.: Гос.муз.изд. 1952. С.112.
10. Вестник Европы. СПб. 1920. №11.
11. М.И.Глинка. Летопись. С.116.
12. Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 10 т. М.; Л. 1949. Т.3. С.412.
13. Глинка М.И. Записки. М.; Л.: Academia. 1930. С.52.
14. Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 19 т.: Изд-во АН СССР. Т.16. 1949. С.100.
15. Там же. Т.13. Л. 1937. С.73.
16. Глинка М.И. Записки. С.184.
17. Там же. С.91.
18. Серов А.Н. Воспоминания о М.И.Глинке // М.И.Глинка. Записки. С.530.
19. Глинка М.И. Записки. С.243.
20. Там же. С.530.

Абдрахманов С.А.

ПУШКИН ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ТҮРКИЗМДЕР

Академик В.В. Виноградов Пушкиннің орыс әдеби тілінің тарихында алар орны туралы былай дейді: “Пушкин тілінде орыс сөзінің негізгі арналары алғаш рет теңдестік тапты. Орыс әдеби тілінің негізгі арналарын өзінше синтездеудің аркасында Пушкин XVIII ғасырдағы классикалық үш стильдің арасындағы айырмаларды біржолата жойды. Оны жою арқылы Пушкин тақырыппен, мазмұнмен ұйысып тұрған ұлттық стильдердің, стилистикалық мәнмәтіндердің сантүрлілігіне қол жеткізді, соған жол ашты. Осының аркасында әдеби стильдердің даралануына, көркемдік құбылуына шексіз мүмкіндік туды”.

Пушкиннің бұл еңбегінің келісті көрінетін бір тұсы – оның шығармаларындағы түркізмдер.

Еуразия кеңістігінде атам заманнан араласып-құраласып жатқан халықтардың тілдерінде бір-біріне ауыс-түйіс болмауы мүмкін емес еді. Академик А.Н. Кононов 1972 жылы жарық көрген “История изучения тюркских языков в России” атты кіта-



бында: “Частые поездки русских князей в Орду, общение с представителями Орды вызвали к жизни появление первых переводчиков-толмачей”, деп жазады да, жақшаның ішіне: “тюрк. тыл, тил язык” дегенді қосып қояды.

Баяндаманың басында Пушкиннің тұсында орыс тіліне түркізмдердің әсері туралы пікірдің теріс, жағымсыз тұрғыда қалыптасқанын еске салып өту керек. Моңғол-татар езгісі деп аталып жүрген сол заманда татар тілі орыс тілін былғап, таттандырып кетті деп саналатын. Сондай ұстанымдағы Лемонте деген мырзаның Крылов мысалдарына алғысөзіне орай Пушкин мынаны айтқанын білеміз: “Г.Лемонте напрасно думает, что владычество татар оставило ржавчину на русском языке. **Чуждый язык распространяется не саблею и пожарами, но собственным обилием и превосходством**” (қарамен белгілеген біз – С.А.). Яғни, Пушкин тілдердің ауыс-түйістігі тек ерікті түрде, екінші тіл жаңа сөздерді қажет еткенде, жаңа ұғымдарды, жаңа реалияларды берудің қажеттігі туындағанда ғана орын алады деп санаған. Ең бастысы – бір тілдің сөзі екінші тілге өзінің байлығының, артықшылығының арқасында ғана сіңіседі деп кесімді пікір айтқан.

Бұл орайда біз мына жайға назар аударғымыз келеді.

Қаншама жыл қалмақпен қырқысқанда, қаншама әжелеріміз қалмақтың тұтқынға түскен қыздары болғанда қазақ тіліне ол тілдің әсері неге соншама аз деп сұрақ қойсақ, оның жауабын Пушкиннің жаңағы: “Бөгде тіл қылыштың, өрттің күшімен емес, өзінің көл-көсір байлығымен және артықшылығымен таралады” деген сөзінен табамыз. Ол тілдің біздің тілге еткен әсерінің әлсіздігі ең алдымен екі халықтың өмір салтының өте жақындығында, бірінде бар реалиялардың көршісінде де бар екендігінде, ауыспаса болмайтын-дай тың атаулардың, тың ұғымдардың аздығында деп ойлаймыз.

Пушкиннің өзі орыс тіліндегі түркізмдердің ауқымын өте үлкен деп санамаған. Оған жаңа біз айтқан мақаладағы: “Как бы то ни было, едва ли полсотни татарских слов перешло в русский язык”, деген сөзі дәлел. Бұл арадағы “татар сөздерін” жалпы түркізмдер деп қабылдау қажеттігі түсінікті.



Тағы бір ескеретін жай мынау: баяндамада ара-тұра ұшырасатын фарсизмдер де, арабизмдер де, монголизмдер де түркізмдер қатарында аталады, өйткені олардың бәрі дерлік орысшаға түркі тілдері /ең алдымен татар тілі/ арқылы ауысқан. Сондықтан академик Ісмет Кеңесбаев “О тюркских элементах русского словаря” атты мақаланың авторы Н.К. Дмитриевтің еңбегі туралы айтқанда: “Н.К. Дмитриев все слова, заимствованные русским языком из тюркских, считает тюркизмами, независимо от их происхождения в тюркских языках”, - деп жазған болатын [1].

Баяндаманың материалы етіп ұлы ақынның 16 томдық академиялық басылымы алынды.

Пушкин шығармаларынан біздің түркізмдер ретінде сүзіп алғанмыз 223 сөз бен атау. Олардың арасынан 5 антропонимді / Асан, Мамай, Сеит, Чингиз-хан, Руслан/, 10 топонимді /Аральский, Бахчисарайский, Карагайский, Каргалинский, Кизильский, Кокшайский, Нагайский, Сакмарской, Сарматы, Яицкий/, 7 этнонимді /Башкиры, Болгар, Бухарец, Киргиз, Киргиз-кайсақ, Сарацинский, Турецкий, Хазарский/ атап қана өтпекпіз. Негізінде, түркілік элементтер антропоним, топоним, этнонимдерде де көрініс табады.

Сонымен, бір Пушкиннен 200-дей түркізм шығып отыр. Біздің есебіміз бойынша, олардың кемінде оншақтысының әлі басы ашылмаған, даулы. Лингвистикадағы ең беделді басылымның бірі ретінде жүгінетін Фасмердің 4 томдық этимологиялық сөздігінде де [2], (мұнан былай Ф деп белгіленіп, томы мен беті көрсетіледі) бастағы 2 мыңға жуық түркізмді қамтитын Шипованың сөздігінде де [3; 176], (мұнан былай СТ деп белгіленіп, беті көрсетіледі) күмәнді деген сөздер жөнінде ашық, анық жазылған.

Біз Пушкин шығармаларындағы түркізмдерді тақырыптық сипаты бойынша бірнеше топқа бөлдік.

Материалдық мәдениетке қатысты түркізмдер

Түсіндіру, дәлелдеу керек-ау деген сөздерге ғана қысқаша тоқталып, өзіміз басы ашық деп санайтын сөздерді тек атап қана өтетін боламыз.



Абаз – Кавказда кезінде кеңінен тараған күміс ақша – Иран шахы Аббастың құрметіне шығарылған /аббази/. “Первый встречный вызвался провести меня к городничему, и потребовал за то с меня абаз”.

Алтын – алтын. “... а какое у нее приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить”.

Арба – арба.

Аркан – аркан.

Атаган – түріктің қайқы қылышы. “Четверо вынули свои атаганы и начали копать землю”.

Алмаз – алмас, **аул** – ауыл, **базар** – базар, **бирюзовый** – феруза, **булат** – болат, **деньга** – теңге, **духан** – дүкен, **изумруд** – зүмірет, **зүбәржат**, **казна** – қазына, **капкан** – қақпан, **карандаш** – қарындаш сөздеріне күдік-күмән келтірушілер табыла қоймас.

Кибитка – кібет, қалмақы киіз үй /крытая повозка с дугообразным верхом/.

“Долго ль мне гулять на свете, /То в коляске, то верхом, /То в кибитке, то в карете, /То в телеге, то верхом”.

Түркіше кибет, кибит – лавка, магазинчик, арабтың киббат – свод, купол дегенінен. Махмұд Қашқари сөздігінде де бар.

Кинжал – қанжар.

Кинжал исторически персидское хәнчэр, которое перешло во многие тюркские языки Кавказа и Малой Азии – [СТ. 183].

Кирпич – кірпіш.

Ковер – киіз, кебіз. “Под голубыми небесами /Великолепными коврами /Блестя на солнце, снег лежит”.

Фасмер [2; 270] Еділ бұлғарларының “кавэр” дегенінен, ал ол шағатай тіліндегі “киіз” сөзінен шыққан деп көрсетеді.

Ковчег – қапшық.

“Бестужев, твой ковчег на бреге!”.

“Старинный кованный сосуд, окованный сундук для хранения, сбережения чего-либо”. Огиенко бұл сөзді өте ежелгі түркізмдерге жатқызады. Фасмер [2; 272] шағатайша қап, копыр, копыршак, қорап дегеннен шығарады. Коробка – осыдан. Ыдыс салатын бұйымның



аты аяккап аталатыны тегін емес. Ковчегтің қазіргі қазақ тіліндегі жақын нұсқасы қапшық болса керек /Жер-жабынды топан су қаптағанда Нұх пайғамбар адам, жан-жануар нәсілінің бәрін бір қапшыққа тыққандай етіп кемеге тиеген/.

Ковшик - қасық.

Сосуд с рукояткой для черпания жидкости [СТ. 189] . Татарша – қашық, қазақша – қасық.

Колчан – футляр, сумка для стрел.

Колчан сөзі татарлардан XIII-XV ғасырларда, Киев құлағаннан кейін ауысқан деп саналады. Фасмер [2; 98] татардың “қолшан” сөзінен шығарады, қазақша нұсқасы – қорамсақ. Маценауэрдің мұны шағатайша “қалқан” сөзімен шендестіруі жөнсіз. Қалқан – басқа, қорамсақ – басқа. Қалқан – цит.

Кольчуга – кольчатая рубаха, доспехи из мелких колец.

“Фарлаф, покинув свой обед, / Копье, кольчугу, шлем, перчатки, / Вскочил в седло и без оглядки/ Летит”.

Вполне возможно, что кол-чук уменьшительная форма от слова кол – рука [СТ. 193].

Набалдашник – округлая надставка или утолщение на верхнем конце трости.

Түбі балдақ сөзінен – эфес, рукоятка.

Нагайка – ноғай бишігі.

Очаг – ошақ.

Сабля – ручное холодное оружие.

Түбі – венгрше – кесу, кесетін.

Сайдақ – садақ.

“... вскоре степь усеялась множеством людей, вооруженных копьями и сайдаками”.

Сакля – жилище кавказских горцев; жилище, землянка.

“Утих аул; на солнце спят / У саклей псы сторожевые”.

Сокпа үй – сбитая из глины избушка

Сарай – сарай.

Сераль – женская половина во дворе, гарем.

Француздың сераль сөзі түріктін сарай сөзінен ауысқан.



Стакан – тостаған.

Х.Махмудов “К вопросу о сравнительно-историческом методе и критика четырехэлементного анализа Н.Я.Марра” деген мақаласында [4; 45]: “Көне орыс тіліне “достакан” деген сөз XI-XII ғасырда ауысты, бұл түркі тілдерінде айтылатын “достаған – тостуған – достакан - туостаған” сияқты сөздерден алынған еді. Бері келе әлгі “достакан” қысқара-қысқара “стакан” болып кетті. Қазіргі қазақ-татар тілдеріндегі “стакан” орыс тілінен келуі даусыз, бірақ оның түбірі біздің “достағаннан” шығуы анық”, дейді. Бұған қосарымыз: арғы түбіндегі тостағанның мәні тосу болса керек деу ғана. Асты алдыңа тостым деген сияқты.

Сундук – сандық.

Сургуч – сүргіш, сүрткіш.

Радлов сөрткүш сөзін помазок для смазки сковороды под блины деп түсіндірген. Оның түбірін сүрт – тереть, натирать, стирать дегеннен шығарады.

Сурьма – сүрме.

“Что касается до белил и до сурьмы, то в простоте своего сердца, признаться, он их с первого взгляда не заметил”.

Парсының сурма деген металл атынан. Түрікше, қазақша - сүрме, татарша - сөрмэ, өзбекше – сүрмэ, т.б.

Фасмердің жазуынша, “Подсурмила брови” деген тіркес протопоп Аввакумда да бар. Фасмер сүрме сөзін “от “сур”- красить” деп түсіндіреді. Суреттей екен дегенде біз де сұлулықты айтамыз.

Таз – широкий и неглубокий сосуд.

Араб тілінен ауысқан. Түрікше – ыдыс.

Товар – предмет торговли, купли-продажи, имущество, добро,житое.

Арғы түбінде арабтың дабар /ұсақ мал/ сөзінен. Слово товар в древности значило скот, стадо, обоз, каковое значение осталось и до сих пор в малорусском; а так как скот служил в качестве торговой ценности, то и развилось новое значение слова товар – предмет купли и продажи [СТ. 322].

Фарфор – түрікше – фарфур – Қытай императорының титулы, фарфор шығатын өңірдің атауы.



Хоругвь – ту, жалау /моңғолдың ороғға – ту деген сөзінен / - моңғол елінің астанасы Улан-Баторға дейін Урга аталған.

Чамодан /чемодан/ - шабадан /парсыша – иамадан/

Чердак – парсыша – шар /қала/ және тақ /ұстын/ деген сөздерден.

Чубук – длинный стержень, на который насаживается курительная трубка. “Бақшасарай бұрқағы” поэмасы: “Гирей сидел, потупив взор, / Чубук в его руках дымился”/ деп басталады. Түбі түркі тіліндегі шыбық сөзінен. Сонау Кодекс Куманикуста цыбык түрінде кездесетін бұл сөзді Даль түркізм деп таныған. Өзбек, татар, қазақ, қырғыз тілдерінде шыбық прут, ветка мағынасында. Түріктер тутун чыбығы – курительная трубка деп қолданады.

Чулан – шолан.

Шалаш – шалаш /түрікше – салаш, тегінде, бұталардан, қамыстан сала салатын жай/.

Шатер – шатыр.

Ящик – жәшік.

“Қазақ тілінің лексикологиясы” атты оқу құралында [5; 30] жәшік орыс тілі арқылы енген сөздер қатарында келтіріледі. Негізінде, бұл – бізге қайта оралған сөз сияқты. Фасмер ящикті орыстың төл сөзі санайды. Көне орыс тіліндегі аскъ, яскъ – корзина сөзінен шығарады. Бізге Түркізмдер сөздігіндегі [СТ. 444] уэждеме дәлірек көрінеді. Онда былай делінген: “Однако этимология, предложенная Фасмером, не кажется достаточно убедительной. Ящик – это прежде всего – предмет, служащий для укладки, хранения и переноски чего-либо. Радлов – иэшрік /казан/ - иашрык таинственность, укромное место; иэшрін /казан/ тайный, скрытый; иэшір /казан/ - иашыр – скрывать, таить, прятать. Радлов определяет, однако, как заимствование из русского в татарский в значении 1. ящик; 2. выездная телега и иэшчік в значении ящик. Сравним казахское жасыру прятать, укрывать, скрывать” [6; 165]. Сонымен, бұл о баста түрік тілдерінен иашрык – укромное место түрінде орыс тіліне ауысып, көп уақыт өте келе ол зат күйіне – ящикке айналған кезде қайта айналып келген сөз деп ойлаймыз. Этимоло-



гияда ондай мысалдар жүздеп саналады. СТ – “Примеры обратного усвоения тюркских слов, заимствованных русскими у тюрков, можем привести в достаточном количестве, как например, утюг, дуга, хомут и др”. Айтқандай, Радлов кәдімгі өтектің өзі әу баста от-кі /опаленный, общипанный/ дегеннен шыққанын айтады. Ортасына көмірдің шоғын, яғни, от салатын темір өтекті мына өзіміз де көріп қалдық.

Табиғат құбылыстарына қатысты түркізмдер

Буран – боран.

Туман – тұман.

Ураган – ветер необычайной разрушительной силы.

СТ – 348: “ураган – разящий, поражающий. Слово и понятие связаны с климатом Средней Азии и Сибири”, деп түсіндіреді. Ол сөздік Дмитриевтің айтқанына жүгінген. Фасмер: “Совершенно ошибочна этимология Дмитриева – из тюркского ураган – разящий” деп санайды. Ол француздың оураган сөзінен шығарады. Біздіңше, бұл сөздің түбірінде ұр, ұру, яғни кирату жатыр. Қарапайымдатып айтсақ, ұрған деген сөз болып шығады. Екінші жағынан, америкалық үндістер тілінде дауыл құдайының аты Кураган екенін де ескеру керек. Бірақ, Әділ Ахметов Америка үндістері ол құрлыққа Азиядан өткен деп дәлелдеп жүр. Әлі де анықтай түсуді қажет етеді.

Аң-құстар, жануарларға қатысты түркізмдер

Баран – овечий самец.

СТ – 59 – В татарском и башкирском бәрән означает ягненок, кой.

Бюльбюль - бұлбұл.

Вол – кастрированный бык, піштірілген бұқа.

Огиенко бұл сөзді көне түркізмдерге жатқызған. Ол мал /скот/ мағынасындағы чуваштың вуліх, марының волік сөздерінің маңынан іздейді. Фасмер бұған келіспейді. Фасмер сонымен бірге бұл сөз роман тіліндегі волохтан /животное/ шыққан деген пікірді



де құптамайды. Сонымен, мұны да басы даулы сөз ретінде сипаттаймыз.

Гайда – иди! пошел! Пойдем!

СТ. 113 – Радлов - түркінің ғайда /қазақша нұсқасы – айда/ сөзінен.

Вьючный /вьюк/ - ноша животного.

Фасмер түркі тіліндегі юкь (ноша) сөзінен деп түсіндіреді, қазақшасы – жүк.

Кабан – дикая свинья, вепрь, самец домашней свиньи.

СТ. 146 – қазақ, коми, татар, т.б. тілдерде – жабайы шошқа.

Лошадь.

Бұл бір қызықты сөз. СТ. 223 – Корш: “Начало слова лошадь есть лошя, уменьшительное от турецкого алаша – низкий, мелкая порода лошадей”. Мұның жақсы дәлелі – әзірбайжан тілінде лақса жылқының /кляча/ алаша делінетіні. Дмитриев: “Русское лошадь, вероятно, произошло из комбинации алаша-ат (мерин-лошадь), причем первое а татарского оригинала отпало, поскольку оказывалось в безударной позиции”. Сонда лошадь – аласа ат. Айтылғанда қатар тұрған екі а қосылып кетеді, аласат – ал оның лошадьқа айналуы оп-оңай.

Лошак – есек /қашыр/

Фасмер: “Форма лошак возникла в связи со сближением с ишак” [Ф-2. 526] Лошактың, яғни қашырдың өзі де жылқы мен есектің буданынан туатыны белгілі. Ал бұл сөздің қазақшасы – кашу, қашырудан.

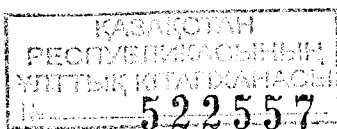
Обезьяна – парсыша – абузине – маймыл.

Сайгак - сайғақ.

Саранча – сары-ша /ша- уменьшительная форма/.

Слон – піл мен арыстан сөздерінің түбі бір. Түріктерде арыстан арслан деп айтылады. Мысалы, Алпарслан Түркеш. Арсланның о бастағы нұсқасы осы слан-нан шығуы /ер-слан/ да мүмкін. Слон спит, при- слон- ясь к дереву деген, біздіңше, сын көтермейді.

Собака – парсыша ит аты – спака, сука сөзі де осыдан шыққан, орыстың итке қойған төл аты – пес.





Сурок – суыр.

Табун – табың.

Тавро – моңғолша тамга – клеймо – көбіне малға басылатын танба /мұның түбінде тапу немесе біреуге тапу сөзі жатуы мүмкін. Сонымен бірге, грек тілінде бұканың аты таурус екенін де ескеруге тура келеді) [7; 226].

Танга – клеймо, знак, штемпель. Тамғалы деген жер аты, тамғалы тас деген сөз бар.

“Татарская надпись, изображение шашки, танга, иссеченные на камне, оставлены хищным внукам в память хищного предка”.

СТ. 306 - “вид подати, введенной в России татарами (1327-1328), торговая пошлина (1569)”. “У многих тюркских племен тамга означало родовой знак...”.

Телец – төл

СТ. 317 – Радлов казак, тараншы, шағатай тілдеріндегі төл дегеннен шығарған. Бір қызығы, бұл сөздің дәлі деген нұскасы да бар, ол дурак, глупый, непонятливый деп түсіндіріледі. Қазақтың тентек-телі дейтінін еске түсіруге болады. СТ. 317 – “Следует отметить, что в тюркском языке тел/ төл означает любой молодняк (скота), однако в русском языке она закрепилась именно за молодняком коровы, как животного, играющего наиболее видную роль в хозяйстве русского крестьянина”.

Телятина – төл еті /бұзау еті/, **телячий** – төлдік сөздері де осы түбірден.

Ас-тағамға қатысты түркізмдер

Брага – домашнее крестьянское пиво разной крепости.

СТ – 88 – чуваштың перага /выжимки/ сөзінен.

Кабак – кабак, аскабак /ыдыс түрінде қолданылған/.

Каймак – каймак, **кумыс** – қымыз, **чай** – шай сөздерінің тегіне талас жоқ шығар.

Чюрек /чурек/ - шөрек – жұқа нан.

Шашлык – кушанье из зажаренных кусочков баранины, нанизанных на вертел. Фасмер мұны қырым татарлары тіліндегі шиш-



тан /вертел/ шығарады. Қазан татарларының пайзаны суслық деуінде де осындай мән бар. Найза да қадайтын нәрсе, қазақтың сұсы, сұсты, сұсы жаман дегендерінің де мәні осы маңайдан табылады. Дмитриев былай дейді: “В азербайджанском шиш-лик – то, что жарится на вертеле. Слово старое, известное еще со времен Махмуда Кашгарского. Почему по-русски шашлык, а не шишлик - неизвестно”.

Шербет – шәрбәт.

Киім-кешекке қатысты түркзимдер

Атлас – атлас (мата).

Башлык - головной убор. Баскиім.

Башмак – бұл сөздің орыс тілінде екі мағынасы бар: 1. род женской обуви, обычно женской или детской. 2. годовалый теленок, бычок. СТ. 72 – СТ. По свидетельству Махмуда Кашгарского, в огузском и кыпчакском языках это слово означает обувь. Екінші жағынан, татарлар мен башқұрлар башмак деп бір жылғы бұзауды айтады, қазақтар баспақ дейді. Бұл екі сөзді жақындастырып тұрған жағдай – аяққа киетін киімнің мал аяғындағы теріден тігілетіндігі. Пушкин аяқкиім түрінде қолданған.

Бунчук – екі мағынасы бар. 1. конский хвост на древке как знак власти /гетмана, паши/. 2. бусы, надеваемые на шею лошади. Түрікше – боншук, түркменше – монжук, әзірбайжанша – мунчуг, татарша – мойынша, қазақша – моншак. СТ. 94 – Все эти слова происходят от корня бойын /мойын/ - шея. Орыс тіліне оғыз нұсқасы /бойын/ ауысқан. Туға шашак байлау да, тұлпарға моншак тағу да барлықтың, бектіктің белгісі.

Бурдюк – шарап құятын тері /әзірбайжан/. Түркологтардың айтуына қарағанда, бурдюк – XIX ғасырда, мех для вина мағынасында әзірбайжан тілінен ауысқан. “В Казани и Оренбурге в обиходе татарские или монгольские: малахай – шапка... саба и турсук – бурдюк, мех, кожаный мешок”, деп жазады Даль.

Бурка – бөрік.

Жупан – шапан /Весь жупан в пыли/.



Каблук – кап-тык.

СТ. 147 – Дмитриев [1958; 40]: кап означает оболочка, футляр и, в частности, обувь (последнее чаще с прибавлением слова аяк / нога, т.е. аяк-кабы – футляр для ноги). Каб-лук или более выдержанное фонетически и более новое каб-лык могло бы означать принадлежность обуви, часть обуви, или, выражаясь техническим языком, деталь обуви.

Фасмер [Ф-2. 151] Рейфтің бұл сөзді арабшадағы каб – өкше дегеннен шығаруына қарсы болады. Бірақ, дәлелдемеген. Жалғыз сөзбен “Сомнительно” деп қана айтады.

Карман – пришитый к одежде мешочек для мелких вещей и денег.

Этимологтар түркідегі кіру, кірме – врываться, проникать – дегеннен шығарады. Карман – кіретін жер.

Кафтан – кап-тон.

СТ. 173 – из каб или кап /мешок/ и тон /платье/ как ыштан /штаны/ из ич /внутренность/ и того же тон. Сонда штан дегеннің өзі іш-тон болып шығады. Ал кафтан - кап тон.

Клобук – қалпақ.

Колпак – қалпақ.

Кушак – белбеу / адамды белден құшақтап тұратын зат/.

Папах – түрікше – папах. Әзірбайжанша – папаг, түркменше – папак.

Парча – парсының парча – клочок, обрезок – сөзінен. Парша, барша. Айбарша деген ат та бар. Парша-паршасын шығару деген сөз де бар.

Сафьянный – сапьян теріден жасалған.

Серьга – сырға. Чуваштың сэрэ, сөрэ /сақина/ сөзінен деп саналады. Түркмен, қарақалпақ, қыпшақ, қарашай, балқар, татар, қазақ, қырғыз, ойрат, телеуіт, шор, т.б. тілдердің бәрінде – сырға.

Тулуп – тұлып.

Тулупчик – кішкентай тұлып.

Халат – арабша – хилат.

Чадра – шатыр сөзінен – бетті көлегейлейтін мата.

Чалма – шалма, сәлде.



Чулок – шұлғау.

Шаль – шәлі.

Штаны – ыштан, дамбал. Іш-тон екендігін жаңа айттық.

Рухани мәдениетке қатысты түркізмдер

Алкоран - әл-Құран.

Алла – Алла.

Анбар /амбар/ - қамбар, қамба.

Арак – арақ.

Аршин – аршын.

Атаман – атаман.

Байбак – маймақ.

Байран – мейрам.

Коран – Құран.

Кочевой – көшпелі.

Кошевой – көшпелі /бұл тұрғыда Пушкин дұрыс жазылуын алып отыр/.

Магазин – магазин / түрікше дүкен иесін мағазаджы дейді/.

Мечеть – мешіт.

Минарет – мұнара.

Таможня – таңба соғылатын жер.

Тюрьма – түрме.

Орыс тіліне ХҮІ-ХҮІІ ғасырларда поляктың турма сөзінен келген деп саналады. Дұрысында, бұл сөз ХІ ғасырдағы Қашғари сөздігінде бар – темница, яғни зындан мағынасында.

Ярлык – жарлық.

Ясачный – жасакшы / турецкое – иасакчы – стражник (запрещающий вход).

Адамға қатысты атаулар, антропонимдер

Ага, Адам, аманат – аманат, **Асан** – Асан, **баба** – баба / ата-баба/, **басурман** – мұсылман, **бей** – бей, **бек** – бек, **богатырь** – батыр сөздеріне тоқталып жату қажет бола қоймас дейміз.

Болван – бестолковый, неуклюжий, невежливый человек. Корштың пікірінше, о бастағы парсының похлеван /уличный бо-



рец, статуя, изображающая его/ сөзі казак, қырғыз тілдері арқылы балуан, балбан болып өзгеріп жеткен. СТ. 84: “Слово болван у себя на родине, в Персии, обозначало сперва богатыря, а потом стало означать и его изображение, потом значение слова менялось: статуя, идол, чурбан и, наконец, наше - дурак”. Тегінде, ойсыз қара күші иесі дегеннен кетсе керек.

Бурлак – рабочий, который тянул бечевою суда вверх по течению реки. СТ. 97 – Дмитрисв: “В старом татарском языке это понятие и слово имелись и связывались с глаголом бур / вертеть, крутить – в данном случае, веревку. Фонетический тип бур (а не бор) указывает именно на тюркские языки Поволжья. Там могло быть слово бурлак или бургалак /крутящий канат или веревку.../. Таким образом, нам кажется, что в татарском языке, где имелось достаточно представлений о частностях речного бурлацкого быта и где существует самый корень бур, мог возникнуть и термин бурлак”.

Баскак – в эпоху татарского ига на Руси – представитель ханской власти и сборщик податей. СТ. 64 – Глагол баскак имеет также значение печатать. Демек, баскак – ханның мөріні басатын адам.

Вор – Кодекс Куманикуста оғру түрінде қолданылады. Қырғызша – ууру, қазақша – ұры. Татар, башқұрт тілдеріне орыс тілінен қайтып келіп, бур болып орныққан. Фасмер бұл сөзді вру, врать етістіктерімен байланыстырады, венгрдің ор, ору сөздерінен шығарады. Ол тілге мадияр қыпшақтары арқылы баруы да мүмкін. Мысалы, барған жерін орып кететін ...

Гайдук – венг. Айдап кететін адам. Гайда сөзінен.

Гарем – харам, арам – тыйым салынған.

Гяур – кәпір.

Делибаш – конный воин.

Тап берді: айқай, қым-қиғаш,

Әнекей қалды қырқысып.

Найзада кетті делибаш,

Казактың басы түсті ыршып.

/Қуандық Шаңғытбасев аудармасынан/



Түрікше – дели-баш /сорви-голова, смельчак/ - бұл арада телі сөзін еске алуға /телі-тентек түріндегісін/ болады. СТ. 119 - Дели-башы – начальник легкой кавалерии.

Дервиш – дәруіш, **джигит** – жігіт, **есаул** – жасауыл, **караул** - карауыл сөздері де дау туғызбаса керек.

Кашей – 1. костлявый и злой старик, обладатель сокровищ и тайны долговечности /Пушкинде осы мағынасы – Там царь Кашей над золотом чахнет, / Там русский дух, там Русью пахнет!../ 2. исхудалый, тощий человек. Фасмердің айтуынша, кошей сүйегі сүйегіне жабысқан арық адам ретінде кость сөзінен, ал тұтқын, құл ретінде – түркінің невольник мағынасындағы көшші сөзінен шығуы мүмкін. Попов былай дейді: “П.М. Мелиоранский правильно указал, что первоначальным значением слова кошчы на тюркской почве является “состоящий при кочевой поездке /кош/, обозный”. Расында да, үнемі көшке еріп, салпақтап жүретін адамның арып-ашып, жадап-жүдеп кетуі, құр сұлдері қалуы әбден мүмкін...

Сондай-ақ, **кунак** – қонақ, **магометанин** – мұсылман, **Мамасв** /Мамасво побоище/ – Мамай қырғыны, **мамлюк** – мәмлүк, **мусульман** – мұсылман, **муфти** – мүфти, **набекрень** – бөрікті бүкірейтіп, баса кию, **палач** – пала-шы /пала – түрікше – қысқа қылыш/, **паша** – паша, **пашалық** – пашалық, **пери** – пері деген сөздердің де басы ашық деп білеміз.

Разгильдйяй ...

“Они ворчат: уймется ли негодяй, / Что за повеса! экой разгильдйяй! ”.

Бұл кәдімгі “небрежный в делах, несобранный, неряшливый человек; неповоротливый, неряха” деген мағынадағы сөз. Мұның түркізм болатын қандай жөні бар?! Бар екен.

Фасмер: “Образовано аналогично разгуляй “увеселительное место”, растрепай “растреп, оборванец”, т.е. от повелительной формы” деп, А.Пресображенскийдің 14 кітаптан тұратын, 1910-1918 жылдарда шыққан “Этимологический словарь русского языка” еңбегіне сілтеме жасайды. Артынша “Возможно, связано с гиль “путаница”, первоначально, возможно, “расшевели-ка?”. Иначе, от



татарского собственного имени Уразгильды, Уразгильдай, а также Разгильдей, Разгильдай объясняет это слово Попов” [8; 35] деп жазады. А.И. Попов бұл ойын “Мелиоранский и изучение тюркизмов в русском языке” атты мақаласында айтқан [9]. О.Н.Трубачев “История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя” деген кітабында (М., 1959) Поповты жақтаған. Бұл пікірді “Словарь тюркизмов” сөздігінің автор-құрастырушысы Е.Шипова да қолдайды. Сонымен, бұл сөз әу баста татар ағайындардың арасындағы Оразгелді есімді берекесіз біреудің атынан тарап кеткен деген нұсқа қисынға келетін сияқты.

Руслан – арғы тегінде парсыша Арсланнан шыққан, **сатана** – шайтан, **Сейтовский** – Сейіт – Мұхаммед пайғамбардың ұрпағы, **султан** – сұлтан, **табор** – Қырым татарларының тілінде – таbur – укрепление из повозок, **товарищ** – табар және іс – компаньон в торговле, **толмач** – тілмаш, **улан** – ұлан, **уланский** – ұландық, **улус** – ұлыс, **упырь** /вампир/ – обыр /ненасытний, обжора/, **ура** – ұр немесе ұран, **факир** – пақыр /арабша – нищий, бедняк/, **хан** – хан, **ханский** – хандық, **хозяин** – қожайын, **шах** - шах сөздерінің түбі де түсінікті болар.

Ямщик – жәмшік, ям-ші – ям деген сөз моңғолша пошта стансасын білдіреді екен. Бұрын жәмшіктер пошта стансаларының арасында ат айдаған.

Янычар – жаңа әскер, жаңа шері.

Ал топонимдерді (**Аральский** – Арал, **арап** – араб, **аймак** – аймақ, **Бахчисарайский** - Бақшасарай, **Карагайский** – Қарағай, **Каргалинский** – Қарғалы, **Кизильский** – Қызыл, **Кокшайский** – Көкшәй, **курган** – қорған, **нагайский** – ноғайлық, **овраг** – чувашша – варақ, шағатай-түрікше – обыра /обырылып кеткен жер.../, **орда** – орда, **Сакмарской** – Сақмар, **Саратовский** – Сарытау, **сарачин** /сорочин/ – шығыстық мұсылман – Сорочинская ярмарка/ – сарацинский деген сол мағынада, **сарматы** – сарматтар, **стан** – стан, **Яицкий** – Жайық, **яр** – жар), сондай-ақ, этнонимдерді (**башкирец** – башқұрт, **болгар**, **булгар** – болгар, бұлгар, **бухарец** – бұқарлық, **киргиз** – қырғыз /қазақ/, **киргиз-кайсак** – қырғыз-қайсак, **сара-**



цинский – мұсылман /арабтың шарқ – шығыс – сөзінен, **турецкий** – түріктік, **хазарский** – хазарлық) деп санамалап қана өттік.

Сонымен бірге, Пушкинде жоғарыда айтылған тақырыптық топтарға қосылмайтын басқа сөздер де баршылық.

Алый – ал қызыл.

Башка – бас.

Безалаберный – алып ер емес / теріс мағынасында/.

Бельмес – білмес.

Бер бана ат – бер маған ат /түрікше/ - “Арзрум сапарында” Пушкин өзінің алдын тосқан түріктерге осылай айтып, ат сұрайды.

Влага – ылғал, жылға болуы мүмкін.

СТ. 110 – “Не настаивая на тюркской этимологии, приведем лишь некоторые семантические параллели из тюркских языков: казахское – ылғал /влага/, ылғалды /влажный/, увлажненный, башкирское – иылға /река, речной”.

Изъятие – недостаток , порок.

Ушаков – изъян от персидского зийан – ущерб, убыток.

Кабальный – СТ. 145 - қамалып қалу /шағатай тілінде/.

СТ – Кабал /чагатайское/ окружение, осада. Арабское кабала попало в русский через тюркское /турецкое/ посредство.

Караван – керуен.

Караван-сарай – керуен сарай.

Каторга –

СТ. 172 – По этимологии академика Ф.Е. Корша, из турецкого кадырга – лодка для каторжных работ. Гректің катергон сөзінен түркі тілдеріне ауысқан болуы мүмкін.

Набат – арабтың наубат /барабанный бой/ сөзінен - сигнал о каком-то бедствии, подаваемый ударом колокола/ - арабша – стража, смена времени – қазақ нәубет келді дегенде де осыны айтады/.

Рамазан – рамазан.

Толкучий – толқын /толкучка – адам толқып жатқан жер/.

Тьма – түмен / он мың/.

Хмель – Еділ бұлғарларының тілінде – хұмлаф – сыра қайнатуға пайдаланылатын өсімдік.



Сөз түйіні мынау – А.С. Пушкин шығармаларындағы түркізмдер ұлы қаламгердің зерттеушілер “всемирная отзывчивость” деп айтатын ғажайып қасиетін танытады, оның туындыларындағы тіл байлығының, бейнеленетін орта шынайылығының сырын аша түседі. Пушкин тіпті Шығыс тақырыбына жазылған немесе оқиғасы көршілес ұлттардың жеріне тақау тұста өтетін туындыларының өзінде түркізмдерді шығарма бояуын қалыңдату немесе экзотизм үшін әдейі қолдана бермеген.

Бұл арада бір ғана мысал келтірумен шектелейік.

“Капитан қызында” Пушкин синоним болып табылатын “буран” және “метель” сөздерін қатар алып отырған. Байқап қарасаңыз, “буран” деп ат айдаушы жәмшік пен далада жол көрсетуші жергілікті тұрғын айтады, ал Гринев пен Савельич “метель” деп сөйлейді. Әбден орынды. Орынды болатыны - түркінің қардың, желдің борай соғуынап шыққан “буран” сөзі дала жұртымен араласып қалған жергілікті халыққа жақын, ал “мести” етістігінен шығатын “метель” деген таза орыс сөзі әскерде жүрген офицерлерге жақын. Бұл арада тілдік дефиниция ескеріліп тұр.

Біз баяндап қана, дұрысын айтқанда – тізбелеп, сапамалап қана өткен осы мысалдардың өзі ұлы ақынның лексиконында түркізмдердің өзіндік орны бар екенін дәлелдей алады. Бұл түркізмдердің арасында казахизмдердің де біршама екендігі және олардың көбі ақыпның 1833 жылғы Орынбор мен Оралға сапарынан кейін жазылған шығармаларында ұшырасатыны да назар аударарлық жай. Бүгін біз бастаған тақырыпты тереңдеп қозғау – алдағы күндердің міндеті.

Әдебиеттер

1. Н.К. Дмитриев “О тюркских элементах русского словаря”// Лексикографический сборник. Вып. 3. - М., 1958.
2. Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка. В четырех томах. - Санкт-Петербург, “Азбука”: 1996.
3. Е.Н. Шипова, Словарь тюркизов в русском языке, - А., “Наука”, 1976.
4. Х.Махмудов “К вопросу о сравнительно-историческом методе и критика четырех элементного анализа И.Я.Марра” // Вестник АИИ Каз. ССР, N 4. 1951.



5. “Қазақ тілінің лексикологиясы” – А., 2004.
6. “Қазақско-русский словарь” – А., 1954,
7. А.Т. Ильяхов, Англичные корни русского языка. Этимологический словарь. – Ростов на Дону, “Феникс”, 2006.
8. А.И. Попов // Из истории лексики языков Восточной Европы - Л., 1957.
9. А.И. Попов “Мелиоранский и изучение тюркизмов в русском языке”// Тюркологический сборник - М., 1972.

Хамидова М.А.

ПУШКИН - АБАЙ – УСМАН НАСЫР

Конференция «Пушкин – Абай: диалог культур» многоаспектна по содержанию и даёт неисчерпаемый материал для обсуждения и размышлений.

Пушкин как явление русской и мировой литературы давно пре-взошёл национальные границы, став достоянием всего человечества. Сегодня, о каком бы жанре литературы или искусства ни шла речь, везде отмечается его присутствие. Достойны внимания темы «Пушкин и литература XX века», «Пушкин и театральное (музыкальное, изобразительное и декоративно-прикладное) искусство», открывающие новые грани поисков, связанных с именем великого поэта и его ролью в современном культурном пространстве.

В каждую историческую эпоху рождаются личности, остро чувствующие духовные потребности времени, общества, служащие мостом между цивилизациями, расширяющие, обогащающие гуманитарные познания поколений бесценными творениями человеческого разума и гения. К числу таковых принадлежал и Абай.

Творчество Абая – ещё один неповторимый, уникальный пласт культуры: и национальной и общечеловеческой. Воплотив в себе созидательный опыт и мудрость веков, оно и по сей день остаётся остро современным, актуальным и востребованным в плане этико-нравственных ценностей, силы, глубины и правды переживания и сопереживания, художественной выразительности авторского слова, любви к простому человеку, к родному краю, к истории своего народа.



Абай одним из первых в регионе обратился к произведениям русских классиков – Пушкина, Лермонтова, Крылова, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого. Только пушкинских стихов он перевёл более 50, не говоря о 7 отрывках из романа «Евгений Онегин», включая «Письмо Татьяны». И сделал это настолько талантливо, красноречиво и художественно убедительно, что его детище, многогранно отразившее выразительно-смысловую, образно-метафорическую палитру, ёмкость пушкинского контекста, не теряя подлинности, самоценности, связи с оригиналом, приобрело самостоятельное художественное значение. В нём раскрылись и засверкали мотивы, нюансы, интонации, ритмика, духовно близкие казахскому читателю и потому нашедшие место в сердце казахского народа.

Обращались к классикам и узбекские поэты, в том числе Усман Насыр. Появившись на литературной арене Узбекистана в середине 30-х годов прошлого века, он, как отмечали современники, «ветром, ураганом пронесся по национальной поэзии», в корне изменив её стилистику, насытив её внутренней динамикой, блистательным каскадом образов, метафор, иносказаний, ассоциаций, повернув поэтическое сознание от косного, догматического, привычного, обычного в сторону позитивного, светлого мироощущения.

«На литературном небосклоне Узбекистана засверкала новая звезда – звезда Усмана Насыра» - писали современники. Автор ряда поэтических сборников («Қуёш билан сухбат», «Сафарбар сатрлар», «Тракторобод», «Юрак», «Меҳрим»), двух поэм («Норбута», «Нахшон»), четырех драм («Атлас», «Зафар», «Сўнгги кун», «Душман»), он занимался также переводом сочинений Гёте, Гейне, Байрона, Пушкина, Лермонтова. В «Бахчисарайском фонтане», «Демоне» до сих пор нет ему равных по силе эмоционального вдохновения и драматической экспрессии, тонкости и изяществу передачи лиризма, мастерству и отточенности техники стихосложения, образной насыщенности переводов.

Вот они, первые строки «Бахчисарайского фонтана», которые воспроизводят сумрачно-печальный мир грозного Гирея, вводят читателя в атмосферу ханского дворца, живущего своими тайнами и заботами:



Ковок солиб ўтирар Гарой,
Лабларида қахрабо чилим.
Дахшатли хон атрофида жим
Бош эгиб тек турарди сарой.
Жимжит эди бутун кошона:
Ҳамма хоннинг ҳафа юзидан
Ғам ва ўтли ғазаб изидан
Пайкар эди мубҳам нишона...

Гирей сидел, потупя взор;
Янтарь в устах его дымился;
Безмолвно раболепный двор
Вкруг хана грозного теснился.
Всё было тихо во дворце;
Благоговая, все читали
Приметы гнева и печали
На сумрачном его лице.

Иная гамма красок, оттенков, иные ноты зазвучали в характеристике образа Заремы, «звезды любви, красы гарема», «смятая грозюю» и поникшей юной головой:

Улар куйлар. Аммо қани у,
Муҳаббатнинг юлдузи қани?
Харам кўрки – кундузи қани?
Қайда қолди Заремабону?
Ҳайхот, унинг гул ранги сўлмиш,
Ҳайхот, дили қайғуга тўлмиш,
Мақтовларга солмайди қулоқ,
Кўзларида ёш булоқ-булоқ.
Яшин урган хурмодек қадди
Букулмишдир, йўқ энди қадди
Ҳеч на унга ёқмасдан қолди,
Чунки Гарой боқмасдан қолди...

Они поют... Но где Зарема,
Звезда любви, краса гарема?-



Увы, печальна и бледна,
Похвал не слушает она.
Как пальма, смятая грозой,
Поникла юною головою;
Ничто, никто не мило ей:
Зарему разлюбил Гирсей.
Он изменил!..

А Мария, которая «цвела в стране родной», отцом любима, кто она в стране чужой?

Ёш Мария якиндагина
Ўзга диёр кўкини кўрди:
Гулдай кўрки билан, қизгина:
Ўз юртида гуллаб югурди...
Унинг юмшоқ севимли пози,
Табиати, лазиз овози,
Ёниб турган мовий кўзлари
Доно-доно ширин сўзлари
Бир-биридан жозибаторди,
Ҳаммасида ажиб куч борди...
Ҳайхот! Сақлар қўйнида кулдак
Боғчасарой ёш князь қизин,
Эркисизликда ёш тўкар гулдак
Саргайтириб Мария юзин...

Недавно юная Мария
Узрела небеса чужие;
Недавно милою красой
Она цвела в стране родной...
Всё в ней пленяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые
И очи томно-голубые
Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла...



Увы! Дворец Бахчисарая
Скрывает юную княжну.
В неволе тихо увядая,
Мария плачет и грустит...

Усман Насыр сочувствует героине так же, как и Пушкин. Его мысли сливаются с пушкинскими, обнаруживая благородство, душевную щедрость, широту человеческой натуры, которые проявляются как в стилистике высказывания, так и наполненности поэтического слова особым строем эмоциональных волнений. Вот где соединились две эпохи, две культуры, два начала, два гения, не соревнуясь, а органично дополняя друг друга во имя служения музе.

Прошла молва, что «Демона» Лермонтова Усман Насыр перевел буквально с листа, с первого прикосновения. «Не может этого быть!» - утверждали скептики. Но случилось так, что рукопись перед изданием в сборнике куда-то затерялась. Автора это не испугало и не расстроило. Он попросил дать ему оригинал и, глядя в текст, не прерываясь ни на секунду, продиктовал машинистке свою версию, восстановив таким образом потерю.

В 1936 году Усману Насыру исполнилось едва 23 года, когда Первый секретарь ЦК Компартии Республики Акмаль Икрамов всенародно, с большой трибуны назвал его «узбекским Лермонтовым», «Пушкиным Востока». Эти же слова прозвучали в Москве, в конце мая 1937 года, на торжественном заседании по случаю Декады литературы и искусства Узбекистана, в присутствии всего руководства Союза ССР, вызвав повышенный интерес к личности молодого поэта всей литературной общественности и центральной печати, которая писала, что «в Узбекистане появился свой гений, свой Пушкин».

Данное обстоятельство не прошло мимо внимания Сталина. Во время приёма узбекской делегации в Кремле он лично просит Усмана Насыра прочитать что-либо из своих сочинений. Неистовый поклонник Пушкина, поэт читает отрывок из «Бахчисарайского фонтана». Читает поистине страстно, пламенно,



вдохновенно, артистично, искренно. Не зная узбекского языка, Сталин, казалось, был расстроган столь высоким откровением. «Очень хорошо, - сказал он, протягивая руку молодому человеку. - Хорошо, что Вы знаете и переводите Пушкина. Он прекрасно прозвучал на Вашем языке».

Радость, гордость перемешались в душе Усмана Насыра, которому оказано столько чести и внимания со стороны первой фигуры страны. По завершении декады, возвращаясь поездом домой, он поделился впечатлениями о поездке в Москву, о встрече со Сталиным со своими друзьями – литераторами, тоже участниками декады, и со свойственной ему открытостью, непосредственностью сказал, что вождь его приятно удивил своей простотой, скромностью, и ростом он оказался заметно ниже, чем его изображают. И в целом своей внешностью и манерами похож на знакомого армянина из Намангана, который продавал керосин. Всем сидящим в купе стало очень весело.

Вскоре, по приезде в Ташкент, Усмана Насыра вызывают в соответствующие органы. Его обвиняют в том, что он оскорбил Сталина, что он националист, поскольку неуважительно говорил о грузинах и армянах... На поэта началась травля с участием именно тех лиц, которых он считал своими лучшими друзьями. За это время были арестованы ряд видных государственных и партийных деятелей Узбекистана, в том числе Акмаль Икрамов, Файзулла Ходжаев, Султан Сигизбаев, Акбар Исламов, Зиёд и Нуриддин Ульмасбаевы и многие другие. Эта трагическая участь не миновала и Усмана Насыра. Его этапировали на Дальний Восток, затем в Сибирь, в г. Мариинск Кемеровской области, где он и умер в 1944 году от тяжёлой болезни.

Весной 1944 года, находясь незадолго до смерти в тюремной больнице, Усман Насыр передал через освободившегося политзаключенного своей маме – Холамбиби - короткую записку, где просил её обратиться в Союз писателей Узбекистана с просьбой похадаиствовать о его переводе из Сибирских лагерей в местные. Никак не привыкший к сибирским морозам, он мечтал в последний



раз обогреться узбекским солнцем и быть похороненным в родной земле. Но этой мечте не было суждено сбыться.

Живы слухи о том, что Холамбиби после длительных мытарств и унижений всё же попала в кабинет тогдашнего руководителя писательского союза. Тот, не выслушав до конца убитую горем женщины, раздражённо сказал: «Как вы посмели прийти сюда с нелепой просьбой? Вы, вскормившая грудью змею, врага народа!»

Холамбиби едва устояла на ногах: «Мой сын не змея и не враг народа. Мой сын известный поэт. И вы это хорошо знаете».

«Ничего не хочу знать, освободите помещение!»

«Придёт время, когда всем станет ясно, кто змея, кто шакал, кто червяк, а кто лев или птица, которая порхает высоко в небе».

«Вон отсюда, ведьма, ты слышала, что я сказал?»

Холамбиби прислонилась к двери, присела на корточки, раскрыла свои ладони и произнесла: «О, Аллах! Я никогда никому не делала зла, никогда никого не проклинала. Но если Ты и вправду существуешь, заведи к себе или меня или его. Нам на этой земле вместе не быть!». Через три дня поступило известие о безвременной, трагической кончине этого человека.

Холамбиби пережила его на 13 лет, скончавшись в 1957 году. И это произошло после того, как её сын – поэт Усман Насыр – был оправдан посмертно по всем статьям.

Таким печальным образом сравнение с великим Пушкиным отразилось в судьбе молодого человека.

Елеукинов Ш.Р.

АБАЙДЫҢ ЭПИСТОЛЯРЛЫҚ РОМАНЫ

Аударма ма, төлтума ма?

Абай - ұлт көркі. Адамзаттың рухани қазынасына қазақ не қосты деген сауал туа қалса, жауабын біз іркіліссіз Абайдай сарқылмас бай кенішімізден іздейміз. Абай қазақтың жазба әдебиетін дүниеге



әкелді. Абай мұрасынан әдебиетіміздің барша жанры тарайды. Жестекші жанр - роман да. Романның эпостық, хикаяттық (повествовательность) қасиеті фольклор мен ауызекі әдебиеттен. Жан жүрегі - Абай туғызып өркендеткен лирика жанрынан. Сонымен бірге Абай қазақ романы тарихының өзінің де бастау көзін ашты. Бас абайтанушы Мұхтар Омарханұлы Әуезовтің ғылыми тұжырымына сәйкес, романның эпистолярлық түрін өрнектеді.

Әуезовтің эпистолярлық роман деп атағаны, А.С. Пушкиннің «Евгений Онегин» атты өлеңмен жазылған романының қазақша нұсқасы (версиясы). Жалпы аты қойылмаған шығарманы шартты түрде «Онегин - Татьяна» десек, оның бұған дейін әдебиет тарихында роман жанрының басы ретінде Міржақып Дулатовтың «Бақытсыз Жамал», Спандияр Көбесевтің «Қалың мал», Сұлтанмахмұт Торайғыровтың «Қамар сұлу» романдарымен қатар аталмай жүргенінің өз себебі бар. Бұған дейін «Онегин - Татьяна» эпистолярлық романы аударма, нәзира делініп келді. Олай болғанда Әлішер Науаидің «Ләйлі-Мәжнүн» нәзира поэмасы ескілді төлтума шығарма есебінде бағалануы тиіс еді, бірақ аударма анықтамасы ауызға жиірек іліге берді.

Аударма дегеніміз не? Бір тілде жазылған мәтінді екінші тілде дәл, түсінікті етіп жеткізу ғой. Түсінікті етудің құралы біркелкі емес. Біреуі – калька. Мәтінді сөзбе-сөз беремін деп отырып тәржіманың оқылуын қиындатады. Еркін аударма дейтінің бөтен тілдегі мәтіннің мағынасын бұзып бет алды лағып кетеді, тәржіманың дұрыс-бұрыстығына шәк келтіреді. Ең дұрысы – аударманың балама түрі (адекватный перевод). Мәтін авторының ой өрбіту, сөз сөйлеу мәнерін сақтау.

Қазақ әдебиетіндегі пушкиннама өзі бір жатқан шалқар дүние. XX ғасырдың бас шенінде Шәкәрім Құдайбердиев А.С. Пушкиннің «Дубровский» повесі мен «Бұрқасын» әңгімесін өлең етіп жырлады. Кенес кезінде «Евгений Онегин» романын қазақ ақындары Илияс Жансүгіров пен Қуандық Шаңғытбаев қазақ тіліне толық аударып шықты. Кезінде Қазақстанда ұлы орыс ақынының екі томдық өлеңдер жинағы қазақ тілінде жарық көрген.



Біздің айтпағымыз, Абайдың эпистолярлық романы жанры тұрғысынан ба, мәтіндік құрылымы, стильдік, образдық бітім ерекшелігінен бе, қай жағынан да бұл қатарға жатпайды. Күні бүгінге дейін айтылып жүргеніндей, аударма емес...

Пушкиннің басты шығармасын қазақ жұртын таныстырмаққа бел байлағанда, Абай орыс данасының асыл қазынасын халқының санасына қалай жеткізудің жолдарын қарастырмады, көп ойланып-толғанбады дей алмайсың. Орыс пен қазақ ол кезде бір шаңырақтың астындағы ел еді десек те ментальділігі, бүкіл болмысы бөлек, ұқсастығы аз жұрттардан саналатын. Пушкин туындысын бар энциклопедиялық қуатында жеткізу, шығарманы түп-түқиянына дейін қотарып аудару орыс мәдениетімен аралас-құраластығы шамалы көшпенділерге әлі ертерек көрінуі заңды. Абай дала қауымына етене жақын махаббат хикаясын шертуді, Татьяна мен Онегиндей ғашық жандардың ұлан-асыр ұйтқыған сезімдеріне бойлауды мақұл көрген деп шамалаған орынды.

Біздіңше, романның Абайға бәрінен де күшті әсер еткен тұсы Татьянаның Онегинге жазған хаты. Қыз елден ерек әрскетке барып, сүйген жігітіне асықтығын бірінші боп білдіреді. Және бейкүнә балаң сезім махаббаттың жеңілмес қуатына бөленгенде қандай сыршыл да сазды тілге ие болған! Дәл осы хат Абайға өз ойын эпистолярлық, хат алу, хат берісу формасына жүгінуге түрткі болды деп топшылауға керек. Қазақтың бұрынғы өмір салтында хатқа түскен жазуда сиқырлы қасиет бардай көрінген. Ауыл жігіттері көбіне көп сүйіспеншілік өрт сезімін хат арқылы жеткізуге ұмтылған. Хат жазу ұсталығы қолынан келмегені ақындық желі, өлең сөзге таласы барға жалынған. Абай Пушкиннің романын қазақ жұртына жеткізбек талабында ауыл ғашықтарының хат арқылы табысатын сол ғадетін еске алған тәрізді.

Пушкинде Татьяна хатына Онегин хатпен емес, ауызскі жауап береді. Байқұс қызбен деревня бағында көзбе-көз тілдеседі. Сол кездесуде қыздың меселін қалай қайтарғаны Абайда «Онегиннің Татьянаға жауабы», «Онегин сөзі» деген бөлімдерде хат түрінде беріледі. Петербург салонында Татьянамен жүздескендегі



Онегиннің сүйдім-жандымы, оған Татьянаның өр жауабы «Онегиннің Татьянаға жазған хаты», «Татьяна сөзі» боп тағы да хат формасына түсіріледі. Хатқа жатпайтын «Онегиннің сипаты», «Ленский сөзінен» және «Онегиннің өлердегі сөзі» атты үзінді бөлімдер шығарманың эпистолярлық өрнегіне іркіс туғызбаған.

Абайда хат алысып, хат берісу бірден екі жастың романына айналып кетеді. Адресі хат жазысудың көркем шығармаға ұласатын фактісі дүние жүзі әдебиетінде көп кезігеді. Осы тарапта Абайдың көзіне түсуі, не орыс зиялыларынан естіп білуі мүмкін романдардан Ж.Ж. Руссоның «Юлия, немесе Жаңа Элоиза» (1761), И.В. Гетенің «Жас Вертердің қасіреті» (1774), П.Ш. де Лаклоның «Қатерлі байланыстар» (1782) атты туындыларын атауға болады. Пушкиннің өлең романынан алынған материалға эпистолярлық форма лайық деп тапқан Абай, басты бейнелу құралы етіп лириканы алады, жас жүректердің жан тебіренісін өлеңмен бейнелесуді мақұл көреді.

Қазақ туындысының орыс түпнұсқасынан жанрлық айырмашылығын алғаш аңғарған кісі - Мұхтар Әуезов. «Көбінше, Абайдың аударуында хаттармен баян етілген роман (эпистолярный роман) қалыптанған тәрізді» [1] - деп жазады ол «Абай (Ибрагим) Құнанбайұлы» атты монографиясында.

Мұхаң эпистолярлық туындының көп-көп тұсын «Пушкинше емес» дей отырып, Абай туындысын нәзира жанрына жатқызған. Абайтануда осы көзқарас күні бүгінге дейін сақталып келеді. Бірақ Мұхтар Әуезовтің талдауларын тағы да бір сүзіп өткенде, бұл көзқарасты қайта қарау керектігі аңғарылады. Мұхаң тілінің ұшында тұрған «аударма емес» деген сөзді өз уақытының қасаң тәртіптерін ескере отырып айта алмаған тәрізді.

* * *

«Осылайша, 1887 жылдың қысында орыстың данасы Пушкин өзінің сүйікті Татьянасын қолынан жетектеп кеп, кең қазақ сахарасына ең алғаш рет қадам басты» [2].

Алғаш рет 1937 жылы «Қазақ әдебиеті» газеті мен «Әдебиет майданы» журналында жарияланған әңгімедегі рәміздік сурет. «Оне-



гин-Татьяна» аталатын эпистолярлық роман өстіп Мұхтар Әуезовтің «Татьянаның қырдағы әңгімесіне» ұласты. Ол бұлақ көзінен араға жылдар салып «Абай жолы» роман-дариясы өсіп тасқындады. «Татьянаның қырдағы әні» романның екінші кітабының (1947) соңғы тарауына «Тағы да әнде» деген тақырыппен енгізілді. Кейінгі басылымдарында өзгеріп «Биікте» деп аталды. Тараудың аты ғана емес, заты да өңделді. Ол өңдеу тіл ұстартумен шектелмеген. Бас абайтанушы «Евгений Онегиннің» қазақ нұсқасы аудармаға жата ма, жатпай ма деген мәселені роман-эпопеясында да, зерттеу еңбектерінде де көп төңіректеткен сыңайлы.

«...Татьянаны ақын өз елінің тілімен сөйлете бастап еді. Сөйлеткен сайын Татьяна майда қоңыр үн тауып, бұл тілде де нәзік көркем күй толғап, ділмар жас шебер-шерлі боп барады. Қазір ұяң майда қызға Пушкин жазғызған хат пен өзі жаздырған хатты салыстырады. Кей жерлері Пушкинше емес, қатаңдау. Бірақ ол оқушының шалалығына амалсыздан берілген баж. Сонда да ұғынар ма!» [3].

Пушкинше емес...

Абайдың Пушкинше емес, өзінше кетуі басым екендігі «Абай жолы» романы да, зерттеулерінде де анық байқалады. Эпистолярлық романдағы хаттарды Мұхтар Әуезов негізгі үш топқа бөледі.

Бірінші топ - «Онегиннің сипаты», «Татьянаның Онегинге жазған хаты» («Амал жоқ – қайттім білдірмей»), «Онегин сөзі» («Хатыңнан жақсы ұғындым сөздің бәрін»), «Ленский сөзінен» бөлімдері. Бұл «бөлімдерде Пушкинге көп жерлерінде жақын келіп отырады». «Кейбір жолдар мен Пушкин қолданған теңеулерді де Абай дәл шебер аударып береді. Бірақ сонда да бұл бөлімдердің өзінде Абайдың өзінен қосылған жолдар, шумақтар, ой сезімдер жиі ұшырайды». «Абайдың бұл аудармасында Пушкиннің текстіне үнемі ұқсас келіп отырмайтын еркіндік бар» [4].

Екінші топты «Онегиннің Татьянаға жауабы» («Таңғажайып бұл қалай хат»), «Онегиннің Татьянаға жазған хаты» («Құп білемін, сізге жақпас»), «Татьяна сөзі» («Тәңірі қосқан жар едің сен») өлеңдері құрайды. «Бұл тұстарында Абай Пушкиннен аударма жасамай, оның орнына Пушкиннің ізімен жаңа жайларды жырлап кетеді» [5].



Үшінші топ – жалғыз өлең: «Онегиннің өлердегі сөзі». «Абай өз жанынан Онегінге ақырғы сөз береді. Бұл – Пушкинде жоқ, еркін өзгерістің, Абайдың сөзінше дәлелденген ерекше бір түр» [6].

Мұхаң Абай еңбегінің жартысынан көбі аударма саласына мүлде жатпайды деп кесіп айтады. Эпистолярлық романның идеялық мақсаты да Пушкин романымен дөп келе бермейтінін айырықша атап өтеді.

Абайдың Онегині мен Пушкиннің Онегині көп тұстарда ұқсамайтыны екі ақынның шығарма жазудағы көркемдік әдістерінің әртүрлілігінен бе дерсің. Қазақ ақыны шығармасын ағартушы реализм рухында, әдебиеттің ұстаздық рөлін еске ала отырып жазған. Қазақтың жастары Онегиндей парасатты жігітті үлгі етсін деп ойлаған. Сол себепті «...Абай Онегинді айыпты адам қылып шығармайды. Оны тек жұлдызынан жаңылған, жазықсыздан жаза басқан жазықсыз жап етеді» [7].

Абайдың эпистолярлық романының түпнұсқадан елеулі түрде ауытқу себебі, Мұхаңның пікірінше, Абайдың аударма жөніндегі түсінігіне де байланысты болған. Әуезов Абайды нәзира формасына жүгінген деген де, оған «Ескендір» поэмасын мысал етеді. Тақырып желісін Низамиден алып, көп өзгертіп жырлаған сияқты дейді. Міне, осы жерге келгенде әлі де біраз анықтай түсетін жайлар барлығы байқалмай қалмайды.

«Ескендір» поэмасы Абайдың эпистолярлық романы секілді нәзира жанрына жатқызылса, не себепті күні бүгінге аударма деп аталмаған? Олай аталмауының жөні бар. Абай Низамиден періштенің Ескендірді «бүкіл дүниені жауласаң да саған тойымдық жоқ екен», «топырақтан біткен топырақтан ғана тойым табады» деген идеяны ғана алған да, оны өзінше бейнелеген. Тіпті шағын детальға дейін Абай өзінше кетеді. Таразыға тартқанда не асылдың бәрін басып кететін нәрсе Низамиде – періште берген кішкене тас, Абайда – қу сүйек. Абайдың «Ескендірінде» Низамиден тіке аударылған, не оқиға желісін қайталаған бір жол байқалмайды. Ескендірден басқа кейіпкерлері бөлек. Оқиға өтетін жері де басқа. «Ескендір» барлық басылымдарға Абайдың төлтума поэмасы ретінде енгізіліп келеді.



Шын мәніндегі - нәзира Науаидің «Ләйлі-Мәжнүпі». Ол жайынан академик Конрад былай деп жазған: «Навои внес много своего. И в то же время это, по нашим современным понятиям, и не оригинальное произведение: слишком многое у Навои идет прямо от Низами» [8]. Осы қорытындыға иек сүйей отырып және бүгінгі өзгерген критерийлер негізінде Абайдың эпистолярлық романы нәзира арнасына сыймайтынныңн айтатын уақыт жеткен сияқты.

* * *

Мұхтар Әуезовтің «Пушкин мен Абай» мақаласының жазылғанына жарты ғасырдан асты. «Елу жылда ел жаңа» дегендей, көп қалыптасқан қағидалар, түсінік, бағам өзгеріс тапты. Әдебиеттану өлшемдері де бұрынғыдай емес. Айталық, Мұхтар Әуезовті бұрын «Шығыстың Шолоховы» дегенді едәуір мақтаныш тұтсақ, қазір ол ұғым да ескіргендей. Бір әдебиеттің табысын екінші әдебиетке телу оның ішкі заңдылықтарымен есептеспеуден туған шалағайлық.

Біздіңше, ұлы жазушы бүгінгі тәуелсіздік мінберіне көтерілсе, уақыт қыспағынан күмілжіп айтуын кейінге қалдырған шындықтарды жайып салар еді. Абайдың эпистолярлық романы аударма емес, «Евгений Онегиннің» жаңа версиясы, тыңнан туған төлтума нұсқасы дер еді. Олай деп жорамал айтуға толық негіз бар. Шынында да тақырыбы, жанры бөлек, кейінкерлері басқа үлгіде сомдалған, сөз саптауына дейін дара туынды қалайша аударма аталмақ?

Татьянаның Пушкин романындағы хаты мен Абайдың эпистолярлық романындағы хатының арасында айырмашылық жетерлік. Екі хатты қазір салыстырғанда көзің анық жететіні, орыс мәтінінің қазақ ақышында ұзын-ырғасы ғана сақталғандығы. Абай Татьянаның хатын әлденеше қайтара оқып алып, терең түйсініп ұғынып, жүрегіне жеткен күйінде берген. Әр сөзін тіске басып, баламасын тура беруге тырыспаған. Осы принцип өлеңінің ақыр аяғына дейін сақталған.



***Я к вам пишу – чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать. [9]***

Пушкин сөзіне деп сөз табуға Абайдың қалам қуаты жетпей тұрмаған шығар. Түсінікті етіп жеткізгенмен қыз байғұстың шершеменіне еркін түйсінетіндей болмайды ғой. Сол себепті хат алғашқы шумақ өлеңінен бастап Татьянаның сөзі мүлде қазақы реңк ала бастайды.

***Амал жоқ – қайттім білдірмей,
Япырмау қайтіп айтамын.
Қоймады дертің күйдірмей,
Не салсаң да тартамын. [10]***

Салыстырып көріңіз. Бастапқы төрт жолдың үшеуі Абайдың төл сөзі. Тек соңғы жолы ғана негізгі мәтіннің ой төркініне жақын. «Мені жек көріп кінәлап жазаласаң да төрене құлдық» деген сөзді жып-жинақы етіп «не салсаң да тартамын» деп қайырған. Басқасы, әрине, Пушкинше емес. Өлеңнің бүкіл өн бойы – Абайша: «Жат үн, жат тілді Татьяна» ел-жұрттың «Абайдан да естіп көрмеген зарымен шерленеді» [11]. Сол зардың мұңды ырғағы демесең, бар соны сөз Абайдікі. Батыс пен Шығыстың түйіскен тұсында туған Абай өлеңінікі. «Шығыс» деген ұғым кездейсоқ келтіріліп отырған жоқ. Татьяна:

***Шеш қоңілімнің жұмбағын,
Әлде бары – алданыс.
Жас жүрек жайып саусағын,
Талпынған шығар айға алыс -***

дейді [12]. Бұл образды тіркес Пушкинде атымен жоқ. Әсіресе Онегин сөзі бөлектеніп отырады. Жоғарыда айтып өткеніміздей, эпистолярлық романның алғашқы жолынан-ақ характері Пушкин романындағыдан өзгеше кейіпкерге кезігіміз. Абай өз романын Пушкин шығармасының бірінші тарауындағы X шумақтың мағынасын жеткізуден бастаса, соның өзі де аударма емес екені тайға таңба басқандай көрініп тұрады.

*Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставит верить,
Казаться мрачным извивать,..* [13]

Аударма деп отырған романның ең алғашқы шумағы, не қалайы жоқ, аудармаға жатпайды. Жатпайтыны, Пушкин Онегині мен Абай Онегині характері, тағдырына дейін бір-біріне көп ұқсай бермейді.

«Онегиннің сипаты» түпнұсқаға ең жақын бөлім. Тегі аударма деген ұғым осы бөлімнің жолдары мағына жағынан басқа бөлімдерге қарағанда әлдеқайда жақын тұрғандығына байланысты туса керек. Бірақ осында да бас кейіпкердің сипаты Абайша бейнеленеді. Салыстырып көрелік.

*Жасынан түсіп билеп, сыр бермеген,
Дәмеленсе, күндесе, білдірмеген.
Нанасың не айтса да амалың жоқ,
Түсінде бір кәдік жоқ алдар деген* [14].

Шумақтың ең ілкі жолының өзі түпнұсқамен сәйкеспейді. Абайда Пушкиннің екіжүзді кейіпкері жоқ. Онегин сырын шашпауы тұрсын, ішіне не түйгенін сыртына шығармайтын абзал да асыл азамат көрінеді. Ол «опалы, жақсы жігіт» (М.Әуезов). «Лицемерить» деген сөз Абай кейіпкерінің характеріне үйлеспей себепті эпистолярлық романда көзге шыққан сүйелдей боп түсіп қалған.

Пушкиннің Онегині – жас кезіндегі адасу, жеңіл жүріс құрбаны. Өмірінің ең қымбат жастық шағының сегіз жылын салтан серілік, әлеуәймен босқа өткізді. Абайдың Онегині - өйтпеген. Ол сұм қоғамның әділетсіздігінен жапа шегіп жүрген «жақсы жігіт». Сондықтан да ол «Сорлы Онегин, жолды өзің біл, қай тарапқа қаңғырар» [15] – деп қамығулы. Бұл өмірден жапа шегіп жүрген талайсыз тағдырлы кейіпкер ақыры фәни дүниемен қоштасып тынады.

Эпистолярлық романның аударма емес, Пушкин романының жаңа нұсқасы (версиясы) болатыны тіпті кейіпкердің сөйлеу мәнерінен, христиан дініндегі Онегиннің мұсылманша «гәпіруінен» көрінеді. Онегин шын жаны қысылғанда Айсаға емес, Аллаға мінажат етеді. («Құп кіріптар қылды Алла»). Татьянаға «Михрабым



сен, бас ұрамын» дейді. Онегин орыс арасында емес, бейнебір казак арасында өскен сияқты. Өйткені ғашығына зарын тек дала тілімен айтады. «Сен – ағашта піскен алма», «Гауһарым», «Он сегіз мың бұл ғаламның Бар тынысы күнде тұр. Мен сықылды сорлы адамның Ықтияры сенде тұр» [16], тағы осы секілді Пушкинде атымен жоқ қазақы тіркестер Онегиннің машықты сөзі. Татьяна да бұл жағынан сүйген жарынан қалыспайды. «Сен жаралы жолбарыс ең, Мен киіктің лағы ем. Тірі қалдым, өлмей әрең, Қатты батты тырнағын», т.т. Бәрі де Пушкинде кездеспейтін, кездесуі мүмкін де емес метафоралар, ауыстырулар.

Абайдың романында өлім тақырыбы жайдан-жай тумаған. Казак версиясындағы Онегин өмірден орын таба алмай жүр. Қоғам оған жон арқасын береді. Болашағы және жоқ. Жалғыздық дерті жегідей жеп барады. Дүние – бөк, қызықтырудан қалды. Абай Онегині зарлай-зарлай дүниеден кетеді. («Атам, анам қара жер, Сен аша бер койныңды. Сенен басқа еш жерден таба алмадым орнымды»).

Өлеңмен жазылған эпистолярлық роман Шығыс поэмаларымен жең ұшынан жалғасқан. Онымен типологиялық тамырластығы күшті. Онегиннің Татьянаға жазған хатында басталған, Ленскийдің монологында жалғасқан өлім тақырыбы, керек десеніз, Татьяна тақырыбынан да елес береді. Еш күмәнсіз ғашық екенін айта отыра, енді скеуінің қосыла алмайтынынын жұрт қауесетінен сескенуімен ғана түсіндірмейді. Шығыс поэмаларының әуені бойынша («Ләйлі-Мәжнүн») «Көрісуге шыдамаспыз» дегізеді. Кейіпкер ұғымы – мұсылманша («Талақ еттім бұл ғаламды»). Мұхтар Әуезов жазғандай, Абай орыстың дворян қызына қаспақ қырғызады («Қаймақ еді көңілімде, Бізге қаспақ болды жем»).

Образ жасақталуында түпнұсқадан соншалық айырмасы бар шығарма қалайша балама аударма болмақ?

Абай туындысы түпнұсқадан форма жағынан да алыс жатыр. Стилінде батыс-шығыс сарыны біте қайнасқан. Лексикалық құрамын «Абайдың өзі тудырған тамаша, нәзік те, терең сырлы ащы сөздер, көрікті ойлар немесе шанышпа, мысқыл, әжуа, ащы сөздер...» [17] құрайды.



Мазмұндық-формальдық сыпаты жағынан да түпнұсқа мен оның қазақша нұсқасы екі бөлек дүниесі. «Евгений Онегин» романында автордың өзінің образы үлкен рөл атқарады. Лирикалық кейіпкер кейпіндегі ақын қай тұста оқиғаға тікелей араласады. Онысы – бүкіл шығарма бойында көбіне оқиғаға баға беруінен, жеңіл я ашы мысқылмен бас кейіпкердің кей әрекетін ажуа етуінен, өзінің пушкиндік тағдырының ауырлығын шағынудан көрінеді. Ал, Абай нұсқасында мұның бірі де жоқ. Оқырман назарында – тек екі жастың бір-біріне іңкәрлігі. Сөніп жанған, ақыры баян таппаған өкінішті махаббат.

Әлбетте, бұл айтылғандардан эпистолярлық романда Пушкин ықпалы жөнінен теріс ұғымға келмеуіміз керек. Пушкин өлеңі балама түрінде аударылмаса да, қазақ өлеңінің бойындағы жаңа рух, соны лептен сезіліп тұрады. Өлең құрылымында «Абай бұрын қолданбаған тың түр табады. Онысы – шалыс ұйқасты қолдану. Ырғақ жағынан да Абай Пушкиннің қысқа жолдарына жақын отыруға тырысады» [18].

Материалы бір, тумысы бөлек жаратылған бұйымдарда ондай ұқсастық табыла береді. Біздің айтпағымыз, версиялық бітім әдеби байланыстар түрінің алуан табиғатына қатысты. Әр әдеби шығарма басқа тілде әр түрде, әр нұсқада өмір сүре бермек. Поэзия қай тілде өмірге келсе, сол тілде салтанат құрмақ. Ақын айтқандай, аударма кілемнің өңінен гөрі сыртқы астарына көбірек ұқсайды. Астарда өрнек тым көмескі көрінеді. Сондықтан эстетикалық әсері түпнұсқаға бара-бар бола алмайды.

Пушкин тоқыған кілемнен қатты әсерленген Абай, өз жанының жаңғырығын ұлттық ұғымда беруге тырысты. Татьяна мен Онегиннің шерлі махаббатының бейнесі кілемнің оң жағында ұлттық өрнек қалпында тоқылған. Қазақтың көрі-жасы бірдей оны тамашалаудан жалығып көрген емес. Романды оқығанда не еске алғанда Абай жүрегін жарып шыққан Татьяна әнін іштей ыңылдап қоса айтып отырады. Шерленеді, ләззаттанады. Сезім әлемі махаббат тазалығының шәрбәтінен сусындайды.



* * *

Әдеби байланыс атаулы адамзаттың, әр ұлттың, халықтың рухани байлығын тасытпаса, жасытпайды. Абай орыс рухани әлемін ашып қана қойған жоқ. Ол өз жүрегінің мұхиттай терең сырларына, туған әдебиетінің творчестволық кен байлығынының сарқылмайтындығына, қазақ көркем сөзінің нелер құз-биіктерге самғай көтеріле алатын қуат-күшіне көз жеткізді. «Ғаклия» атты кара сөзінде ұлы Абай: «Әрбіреудің тілін, өнерін білген кісі соныменен бірдейлік дағуасына кіреді» [19], иықтасады деген. Бұл компаративистика ғылымында айтылмай жүрген шешуші принцип. Ол принциптің дұрыстығын Абай әлемдік әдеби аламан бәйгенің алдыңғы легіне жүйткіп шыққан тұлпар талантымен, даналық қуатымен дәлелдеді.

Әдебиеттер

1. Мұхтар Әуезов. 20 томдық шығармалар жинағы. 20 т. 199 б.
2. Мұхтар Әуезов. Шығармаларының елу томдық жинағы. 23-том. – Алматы: «Жібек жолы», 2005. 440 б.
3. Мұхтар Әуезов. Елу томдық. 412 б.
4. Мұхтар Әуезов. Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы, «Жазушы». 1985. 20 том. 200 б.
5. Мұхтар Әуезов. Жиырма томдық. 20 том. 200 б.
6. Жиырма томдық. 19 том. 8 б.
7. Сонда. 201 б.
8. Н.И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966. Гл. Ред. Вост. Лит. С.346.
9. А.С. Пушкин. Сочинения. Том третий. Госиздат художественной литературы. М., 1954. С.59.
10. Абай. Бірінші том. – Алматы: «Жазушы», 1995. 138 б.
11. Мұхтар Әуезов. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. 23 том. – Алматы: «Жібек жолы», 2005. 421 б.
12. Абай. Бірінші том. 139 б.
13. А.С. Пушкин. Указ. Соч. Т.3. С.11.
14. Абай. Бірінші том. 136 б.
15. Абай. 142 б.
16. Сонда. 145, 146 бб.
17. Мұхтар Әуезов. Жиырма томдық. 20 том. 198 б.
18. Сол томдықта. 19 т. 10 б.
19. Абай (Ибраһим) Құнанбаев. Екі томдық. 2 т. – А: «Ғылым», 1977. 162 б.



АБАЙ АУДАРМАЛАРЫНДАҒЫ ПУШКИН

Абайдың Пушкин мұрасынан тәржімалаған шумақтары туралы бізде айтылған пікірлер аз емес. Әрісі Әлихан Бөкейхан мен Ахмет Байтұрсынұлынан, Мұхтар Әуезов пен Сәбит Мұқановтан бастап, кейінгі әдебиетшілеріміздің талайы бұл турадағы ойларын ортаға салған. Бірақ туған әдебиетімізге көркем аударма дәстүрін тұңғыш рет енгізіп, соның тамаша үлгісін қалдырып кеткен Абай тағылымы жөнінде, біздегі аударма саласы барған сайын өрістеп, оның тәжірибесі молая түскен сайын, әлі де айтылар сөз аз болмаса керек.

Абайдың Пушкиннен аударғаны көп емес. «Евгений Онегиннен» іріктеп қазақша өлең еткені жеті ғана үзінді. «Онегиннің өлердегі сөзі» деген төрт жарым шумақты (он сегіз тармақ) Абай жанынан қосқан. Бары осы.

Сонда мынадай сұрақ туады? Өзі кереметтей ләззат алып, таңтамаша болған көлемді шығармадан үзіндіні неге аз алған? XIX ғасырдағы орыс өмірінің энциклопедиясы атанған бұл іргелі туындыны түгелдей немесе еңсере аударуға, әрине, Абайдың мүмкіндігі болған жоқ. Және ол қажет те емес еді. Өйткені Ресейдегі дворян қауымының жарқылдақ өмірі мен сән-салтанатты сарайларының көп қыртысты жұмбақ тұрмысы, қаншама майлап берсең де, ондайды көріп білмеген көшпелі қыр қазағына қызықты болмас еді.

Сондықтан Абай талай замандар бойы Шығыстың неше түрлі ғашықтық дастандарын тамсанып отырып тыңдауға құлақтары үйренген ауыл адамдарына Пушкин романындағы Онегин мен Татьяна хикаясын әдейі таңдап алып аударған. Және бұлар үшін оқиғасы қандай қызық, қандай тосын!

«— Ойпыр-ай, он екіде бір гүлі ашылмаған орыстың жап-жас қызы өзінен көп үлкен еркекке ғашық болып, сөз айтқан, хат жазған дей ме? Ғажап екен, не деген өлермен қыз еді. Ал, сонсоң не болыпты?»

— Болғаны сол, еркек айтыпты, мен үшін шалабыңды шайқамай-ақ қой, шырағым. Мен саған үйленіп, жарылқай алмаймын, — депті.



– Ие, содан кейін не болыпты?

– Не болсын. Қыз қалады жылап. Жігіт жайына кетеді. Бірақ қызығы артынап болады. Арада талай жыл өткенде, әлгі қыз бой жетіп, бір атақты генералға ұзатылады. Үлкен шаһарда, соның салтанатты сарайында үлде мен бұлдеге бөленіп, күрсіп тұрады. Бір күні той үстінде баяғыда өзі ғашық болған еркек кездесіп, енді бұған ол ғашық болады. Өлердегі сөзін айтып келіп аяғына жығылады. Бірақ оған әйел қарамайды. Баяғыда менсінбей кеткенсің. Енді мені зуре қылма. Жұрттың өсегіне қалар жайым жоқ, мазалама, – дейді.

– Ал анау қайтіпті?

– Не қайтетіні бар? Ғашықтықтың қайғысынан құса болып ақыры өлетін болса керек».

Міне, Пушкин романындағы Татьяна мен Онегин хикаясының қазақ даласында туғызатын ықтимал эсері осындай еді. Абай соны білді. Білді де, олардың жазысқан хаттарын келістіріп аударды. Соларға арнап тамаша әндер жазды. Сөйтіп, ұлы орыс ақышы кейіпкерлерінің атақ-даңқы сахарада самғап кете барды.

Осы жай ғана аударма ма? Бір ақынның басқа тілден қотара салған өлең шумақтары ғана ма? Қыр қазағына таңсық көрінетіндей басқа бір халықтың еркегі мен әйелінің арасындағы өздеріне бейтаныс ғашықтық хикаясы ғана ма? Жоқ, бұл басқа бір әлемнен алып келіп, өз қандастарының санасына сіңдірген, солардың жан дүниесіне рухани азық етіп ұсынып отырған ұлы ақын Абайдың асыл қазынасы, баға жетпес тың тартуы еді. Адам баласының ең асыл сезімдерін өлеңмен өрген екі ұлы ақынның сөздері арқылы ортақ тілге айналған қымбат көріністері еді.

Абай шумақтары – еркін аударма. Балғын жас орыс қызының фәк жүрегінен жарып шыққан риясыз сезімінің ыстық лебін жеткізгенде, Абай қазақ қызының аузына дәл сондай эсерлі сөздерді ұлттық ұғым-түсініктің елегінен өткізіп, соншалықты табиғи тәп, жатық етіп жеткізеді. Мұнда өлеңнің әрбір жолын, әрбір шумағын жолма-жол, сөзбе-сөз аудару жоқ. Бірақ сөйтсе де, түпнұсқадағы ағынан жарылып ашық айтылған әрбір ой, әрбір сыр аудармада дәл мағынасын тауып, үстінен түсіп отырады.



Я к вам пишу – чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня...

Енді осының баламасы:

Амал жоқ – қайттім білдірмей,
Япырмау, қайтіп айтамын.
Қоймады дертің күйдірмей,
Не салсаң да тартамын.
Талайсыз, бақсыз мен сорлы
Еріксіз аттап ұяттан,
Қорлыққа көндім бұл ғұрлы,
Байқалар халім бұл хаттан.

Сонымен бірге осы шумақтардан да және кейінгі мәтіндерден де біз тек жатықтықты, табиғилықты ғана емес, мағынаның толымды төлемін ғана емес, сонымен бірге сөзбе-сөз дәлдікті де көре аламыз. Мысалы:

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...

Соның қазақшасы:

Өзгеге ешбір дүниеден
Еркімен тимес бұл жүрек.



Әзелде тағдыр иеден
Қожам сенсің, не керек.
Тіршілігім – құрбандық,
Шыдамай сені көргенше,
Тәңірімнен келген бұл жарлық,
Ием сенсің өлгенше.

Жоғарыда ұлттық ұғым-түсінік деген сөздерді ауызға алдық. Адамның туа біткен мінез-құлқы мен табиғи тұрмыс жағдайына байланысты ерекшеліктер де осы қатарға жатады десек, аударма жолдарда оның да айқын мысалдарын көреміз.

Мәселен:

Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали никогда,
Когда бы надежду я имела
Хоть редко, хоть неделю раз
В деревне нашей видеть вас.

Аудармада:

Әлімше мен де ұялып,
Білдірмен дедім өлсем де.
Шыдар ем күйіп, мен жанып,
Айында бірер көрсем де.

Байқасақ, Пушкинде Татьяна Онегинді аптасында бір көрсем де риза болар едім дейді. Ал Абайда: «Айында бірер көрсем де», – деп тұр. Сонда Абай апта мен айды айыра алмағаны ма? Жоқ, олай емес, сөздің мағынасына тереңірек үңілейік. Отырықшы елде күн сайын бірін-бірі сан рет көретін шағын деревняның адамдары үшін аптасына бір көру – әжептәуір мерзім. Ал көшіп жүріп, малдың өрісіне қарай әр таудың қуысында, алыс ормандарды немесе өзен-көлдерді сағалап, бір-бірінен шалғай отыратын ауыл адамдары апта түгіл айында бір көріссе де тәуба дер еді. Абай соны ескерген.



Ұлттық психологияға байланысты тағы бір мысал. Татьянаң Онегинге жазған алғашқы хатында: «егер сіз көзіме көрінбесеңіз алаңсыз жүре беріп, түбінде өз жөшімді бір табар едім» деген мағынада наз айтатыны бар ғой. Түпнұсқада ол тармақтар былай болып келеді:

Души неопытной волненья,
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.

Осы шумақтың мағынасы аудармада былай берілген:

Асау жүрек қайнамай,
Жуасыр ма еді кезінде.
Елден бір жақсы сайламай,
Бармас па ем ерге өзім де.

Қазақтың балиғатқа жетпеген жас қызы бір орайда ерге шығуды қысылғаннан айтса айтар, ал мен де бала көтеріп ана болармын деген сөзді естіртіп айту түгіл, ойға да алмайтын шығар. Сондықтан оны Абай аудармаған.

Ал Онегинге қайтарған жауабының аудармасындағы:

Өз қораның қақпасын сен
Қатты жаптың, не айтайын.
Жат қораның қақпасын мен
Жастанамып, қайтейін.
Қаймақ еді көңілімде,
Бізге қаспақ болды жем.
Екі сөз жоқ өмірімде,
Мен де сорлы бақыты кем, –

деген екі шумақты Абай жанынан қосқан. Мұхтар Әуезов кезінде мұны аударманың тым қазақшалап жалпақтап кеткен кемшілігі деп санаған.



Кім біледі, бәлкім, төл әдебиетімізде аударма саласы Абай тағылымы арқылы жаңа-жаңа тамыр тарта бастаған кезде, Мұқан болашақта бұл маңызды істе түпнұсқадан жөнсіз ауытқушылық болмасын деген сақтық оймен де айтқан болар.

Бірақ Пушкин романының үзінділері арқылы қазақ әдебиеті алдынан көркем аударманың мол жемісті арнасын ашқан Абайдың ой-ниетін де дұрыс ұғынғанымыз жөн. Егер ұлы ұстаз осы хикаяны алғашқы ауыл тыңдаушысы мен кейінгі қалың қазақ оқырмандарының соншалықты жапына жақын, құлағына жағымды етіп аудармаса, М.Әуезовтің өз сөзімен айтқанда, Татьяна әні қырда шалқып кете алар ма еді, Пушкин қазынасы қазақ халқының рухани әлеміне сол күннен бастап бірден кіріп кете қояр ма еді? Мұны да есте ұстағанымыз абзал.

Абай мен Пушкин арасындағы шығармашылық байланыс туралы айтқанда, Абайдың махаббат тақырыбына арналған төл туындыларын да еске алған жөн. Бұл екі арада өте тығыз байланыс бар. Біздің төл әдебиетімізге махаббат лирикасын алғаш рет енгізген – Абай. Оған дейін фольклорлық қиссалар мен ауыз әдебиетіндегі лиро-эпостық дастандар болмаса, жеке ақындардан қалған сүйіспеншілік тақырыпты шағын лирикалық өлеңдер атымен жоқ.

Ендеше осы мәңгілік жанрды Абай не мақсатпен енгізді? Қазіргі құлаққа тосандау естілсе де айтайық, данышпан ақын бұл тақырыпты қазақ жастарының, әсіресе, қазақ қыздарының жүрегінде махаббат сезімін ашу үшін, оны ояту үшін ашты. Шынтуайтына келгенде, қалыңмал тұсында қазақ әйелінің бойындағы табиғи махаббат сезімі ашылмай, жабық күйінде сөніп қалатын. Қалыңмал арқылы ең сәтті үйленді деген жастардың тұрмыстық өмір схемасы, шамамен, былай болып келер еді:

Ауылдағы қыз бала есі кіріп, бой жете бастаған кезінен былай қарай, сенің атастырып қойған күйеуің бар, құдай қосқан қосағың сол болады деген ұғым оның сапасына құйылады да, ол соған алаңдап күтумен болады. Бір күні сол күйеуі ойда жоқта ұрын келеді де, өзінің болашақ жұбайлық парызын атқарып, кетіп қалады. Артынан іле-шала ұзатылады. Бөтен елде, бейтаныс үйге келін



болып түседі. Келе салып, отымен кіріп, күлімен шығып дегендей, тынымсыз шаруаға араласады. Аюдай ақырған қайын ененің қарауында қалады, ана жолы шала танысқан жұбайы енді оған малға сатып алған меншік есебінде қарайды. Көп ұзамай балалы болады. Шаруа одан сайын көбейеді. Осындай күйбең тіршілікте әйелдің жастық шағы өте шығады.

Қазақ қыздарын болашақта осындай мимырт тіршілікке душар етпеу үшін Абай оларға ішкі жан жарастығымен бірге, бәлкім, бұл жерде одан да маңыздырағы, сыртқы сымбаттың сыпын көбірек ыждаһаттауды жөн көрді. «Қақтаған ақ күмістей кең мандайлы», «Білектей арқасында өрген бұрым» сияқты өлеңдер өмірге осылай келген болатын.

Қарапайым ауыл жастарының жоғарыдағыдай томаға тұйық тағдыры тек әйелдерге ғана емес, еркектерге де тән болды. Бұл көңілсіз жағдайға алаң болған Абай жастардың сүйіспеншілік сезімі тақырыбына тұтас бір цикл өлең жазды. Қазір ойлап отырсақ, «Желсіз түнде жарық айдан» бастап, «Айттым сәлем, Қаламқасқа» дейінгі осы сарындас өлеңдерінде жастық шақтағы махаббат сезімінің жүйелі диалектикасы ашылған екен. Соны ой көзімен қысқаша шолып өтейікші:

«Желсіз түнде жарық ай». Жазғы түннің әсем табиғаты аясында ауыл сыртында кездесуге алғашқы махаббат сезімінің жетегімен асыққан екі жас. Үй ішінен бір сәтке сытылып шыққан қыз байғұс тұла бойы қалтырап абдыраған күйі зорға жетті. Бір ауыз сөз айта алмай дір-дір етеді. Сол үнсіздік күйде жігіт қасына жеңіл ғана жаңасып келіп, иығына сүйенгені – соған білдірген ишараты. Өзі де сол қыздың күйінде шарасыз тұрған жігітке бұдан артық олжа жоқ еді.

Мазмұн жағынан осыған жалғас «Қызарып, сұрланып» деп басталатын өлең. Мұнда да дәл сол екі жас тағы да жұрттан оқшауланып оңаша жолығысқан. Әлі де үркек, бұйығы қалыптары. Бірақ бір-біріне бойлары үйреніп, ширай түскен. Бұл жолы үнсіз сүйісіп тарайды.

Осылай бейкүнә кібіртік басталған үйірсектік сезім өрістей келе шынайы таза махаббатқа ұласса, арасында уақытша айырылысқан



кезде бірін-бірі үздіге аңсап сағынуға да хақылы ғой. «Көзімнің қарасы» атты әйгілі өлеңде құлай сүйген жігіттің сағыныш зары айтылмай ма? Бірақ ескі ауылдың салтында оны өзгеге жария студің өзі де теріс түсінілетін еді. Оның: «Жылайын, жырлайын, ағызып көз майын» деген сөзін естігенде, алдымен қасындағы жолдасы мазақ қылып күледі. Сол сөз ата-анасының құлағына жетсе, «бір қыз үшін жылап жүрген» балалары үшін намыстанып ыза болар еді. Ал енді сол махаббат оты барған сайын лаулаған кезде: «Айттым сәлем, Қаламқас, саған құрбан мал мен бас» деген сөзді айтқызса, үйде отырған әжесі: «сол қыз үшін бәрімізді құрбан етіп жүр екен ғой, жаман шірік неме!», – деп жерге түкіретіні сөзсіз.

Осындай қыңыр мінезге әдейі қысас қылғандай, ақын «Мен сәлем жазамын», «Қор болды жаным» сияқты өлеңдерін жазды. «Мен сәлем жазамын қарағым қалқам; қайғыңнан азамын, барушы айта ма?» Немесе: «Қор болды жаным, сенсізде менің күнім, бек бітті халім, тағдырдан келген зұлым...».

Естен тана ғашық болған жігіттің мүшкілдігі осы өлең жолдарынан ап-айқын көрініп тұрған жоқ па?!

Абай өз заманындағы жастардың сүйіспеншілік сезімі жөнінде ересектер арасында осындай жосықсыз көзқарастар орын алғанын білгендіктен, соны жазғырғандықтан өзінің махаббат тақырыбындағы өлеңдерін жазған. Ол әсіресе қалың мал тұсында жаншылып сөніп қалған әйел сезімін ояту үшін осы тақырыпты діттей жазғанға ұқсайды.

Қаламқастың жігіт сөзіне қайтарған жауабындағы: «Біз – қырғауыл, сіз – тұйғын, тояттай бер кел де алып» деген тармақтарда жалаң құмарпаздық емес, шын ниетімен беріле сүйген ғашық жардың ағынан жарыла айтқан ағыл-тегіл сезімі бар. Күні ертең некелі зайып болатынына кәміл сенген Қаламқас қыз махаббаттың тәтті дәмінен тартынбай, тәбетін ашық білдіреді: «Тал шыбықтай оралып, // Гүл шыбықтай бұралып, // Салмағыңнан жаншылып, // Қалсын құмар бір қанып»// деген сөздерде қазіргі бұзылған заманның эротикасы жоқ, таза махаббаттың отынан тұтанған адам табиғатының заңды тілегі бар.



Абайдың Пушкиннен аударған үзінділері жастарды қалыңмал құрсауынан босанып шығып, таза сезімнің романтикасына шақырар алдындағы шығармашылық шабыттың дайындығы секілді болып көрінеді бізге.

«Евгений Онегин» романының Абай аударған үзінділері жөнінде қорыта айтқанда, Онегин бейнесі туралы ерекше бір пікір білдіру қажет. Тегінде, Абай Онегинге Пушкиннен гөрі көбірек іш тарта-тын сияқты. Оны Онегиннің өлердегі сөзі деп өз жанынан жеке өлең арнағанынан байқаймыз. Онегиннің Пушкин айтқан теріс мінез-дерін жұқартқаны өз алдына, Абай оны Татьянаға қайтадан ғашық болғанда тым үздіктіріп жіберетіні бар. Сен сенді жібімессең өлемін деген сөзді ол бірнеше рет қайталайды. Сондықтан оны Абай қайта ояңған махаббаттың құрбаны еткісі бар.

Қысқасы, бұл үзінділер бас-аяғын қосқанда, сол кездегі қазақтар қызығып оқитын, махаббат тақырыбына арналған шағын ғана лирикалық поэма болып шыққан.

Бельгер Г.К.

ТВОРЧЕСТВО АБАЯ В НЕМЕЦКИХ ПЕРЕВОДАХ

Получилось так, что, не будучи абасведом, я всю жизнь бреду тропой Абая. Десятилетиями увлеченно занимаюсь изучением его творчества, подстрочным переводом его стихов, сопоставительным анализом его переводов, пропагандой его поэзии. На эту тему опубликовал четыре книжки («Созвучие», «Гете и Абай», «Земные избранники», «Властитель – Слово») и два десятка статей. Составил три сборника. А теперь помышляю об издании сборника Абая на немецком языке. Нашел ответственного и талантливого переводчика в лице берлинца Леонарда Кошута.

Каков путь постижения Абая на немецком языке? Признаться, опыт не очень богат. Если с «русским» Абасом мы в какой-то мере



определились и уже можем говорить об удачных попытках в переложении его поэзии на русский язык, то с «немецким» Абаем дела обстоят значительно хуже, как по количественным, так и по качественным параметрам. Напомню весь имеющийся опыт по этой части.

Совершенно очевидно, что немецкий читатель (точнее, ГДР-овский) первое представление об Абае получил по романам Мухтара Ауэзова. Потом появились краткие сведения об Абае в разных энциклопедических словарях: «Meyers Neues Lexikon» (Leipzig, 1961), «Meyers Enzyklopädisches Lexikon» (Mannheim, 1971), «Meyers Universal Lexikon» (Leipzig, 1978), «Brockhaus Enzyklopädie» (Mannheim, 1986), «Der Literatur Brockhaus» (Mannheim, 1988). Российский немецкий поэт Герберт Генке в 1976 г. перевел два стихотворения Абая в сборнике «Rhythmen der Steppe», а одно стихотворение (в том же сборнике) - Зепп Эстеррайхер (собственно Борис Брайнин). В 1993 году в альманахе «Феникс» я опубликовал в качестве опыта три стихотворения Абая в переложении лужичанки Розы (Руже) Домашинной (подстрочник Кайрата Бакбергенова). В журнале «Абай» (Семипалатинск) увидели свет три стихотворения Абая в переводе филолога из Германии Томаса Кеманна. В канун 150-летия со дня рождения казахского классика Герберт Генке перевел еще пять абасвских стихотворений, опубликованных в «DAZ» и «Фениксе». В переводе Ларисы Захаровой и фрайтага (с маленькой буквы, псевдоним театрального деятеля из Германии) вышла философская проза Абая «Buch der Worte» (1996). Уже три года германский издатель, переводчик, критик, эссеист, давний друг казахской литературы, неоднократно бывавший в Казахстане, лауреат Казахского ПЕН-клуба Леонард Кошут (Leonhard Kossuth) старательно, ответственно, увлеченно переводит стихи Абая на немецкий язык. Мы постоянно переписываемся, и на сегодняшний день Кошут весьма качественно перевел 20 стихотворений Абая. Поначалу он мечтал «онемечить» три стихотворения Абая, а потом, увлекшись, задался целью довести число переводов до двадцати. О его переводах я написал обстоятельную, с казахскими, русскими, немецкими сопоставлениями статью «На пути к немецкому Абаю»,



опубликованную в журнале «Аманат» (№6 /04). О том же речь и в моей статье «Две строфы Абая» («Евразия», №4 /05). Три перевода Абая в исполнении Кошута обнародованы с моим коротким послесловием в германском журнале «die horen» (2004, №216).

Вот, пожалуй, и вся «немецкая продукция» Абая на сегодняшний день.

Разумеется, и германские критики, литературоведы не проходят мимо творчества казахского гения. Знаю: некоторые из них принимали деятельное участие в торжествах 150-летия со дня рождения Абая. Гостили тогда в Алматы и Семипалатинске профессора-тюрколога Марсель Эрдаль и Марк Кирхнер. В 1998 году я встречался с этими симпатичными людьми в Бонне и Франфурте-на-Майне. Их неподдельный интерес к Казахстану меня растрогал. В книжке «Мир Абая» (2004) я встретил их высказывания об Абае. В статье «Абай и тюркская поэзия» Марсель Эрдаль пишет: «Поэзия Абая звучит современно в наши дни, и его дух будет всегда вести народ в будущее. Не только его народ, но и все тюрки нуждаются в нем, так как он был глубоко привержен духовному единству и распространял прогрессивные мысли Запада, тем самым просветляя соотечественников» [1, С.85].

Этой мысли созвучно и мнение Марка Кирхнера: «Абай, с одной стороны, интернационалист, с другой – религиозный человек. Он боролся против искажения исламского учения, и его дух всегда будет указывать дорогу казахскому народу. Не только казахский, но и все тюркоязычные народы будут нуждаться в учении Абая» [1, С.86]

О переводах Леонарда Кошута (как-никак накопилось уже 20 стихотворений!) можно и нужно говорить обстоятельно, но в данный момент и в данном месте я, понятно, лишен такой возможности, поэтому проиллюстрирую его творческий подход, его поэтический слух лишь несколькими строфами в сопоставлении с оригиналом и русским вариантом. Л.Кошут – переводчик не авангардистского, не



модернового, а классического направления. Он не «донорствует», не «расшивляет», не «штукатурит», а старается адекватно передать дух, смысл, размер, ритмику и форму рифмовки оригинала. Тут он принципиален и дотошен. Ему необходимо дойти до сути, знать, кто такие аргыны, найманы, тобыкгинцы, что за аулы Кондыбай и Канай (из стихотворения «Зима»), что такое «тез» и можно ли подыскать какой-либо эквивалент в немецком языке этому понятию, чем жертвовать, а что сохранить при переводе любой ценой и т.д.

Когда-нибудь, вероятно, я опубликую нашу переписку в процессе постижения Абая. Это будет поучительная творческая лаборатория.

Одно из программных стихотворений Абая – «Өлсем, орным кара жер, сыз болмай ма?» - «Когда умру, не стану ль я землей?». На русский язык стихотворение переложили Ю.Нейман, М.Дудин, Е.Курдаков, Ю.Кузнецов, А.Кодар, М.Адибасв. Кошут при переводе на немецкий язык, изучив все русские варианты, руководствовался подстрочником и переводом Ю.Нейман. Перевел аккуратно, сохранив ритмомелодику, тональность, интонацию, форму рифмовки.

Вслушайтесь:

- Өлсем, орным кара жер, сыз болмай ма?
Өткір тіл бір ұялшақ қыз болмай ма?
Махаббат, гадауатпен майдандасқан,
Қайран менің жүрегім қор болмай ма?

Перевод Ю.Нейман:

Когда умру, не стану ль я землей?
Язык мой дерзкий – девушкой немой?
Бездушным льдом – пылающее сердце,
Что за любовь боролась с жизнью злой?...

Перевод Л.Кошута:

Werd ich zu Erde, wenn der Tod mich rafft?
Verstummt die scharfe Zunge mädchenhaft?
Erstarrt zu Eis mein Herz, da es in Fehden
Voll Hass und Liebe focht mit aller Kraft?



Это, бесспорно, Абай. Немецкий Абай. С его раздумчивой поступью, вопросительной интонацией, философичностью. И в таком ключе переведены все семь строф (28 строк) стихотворения. Другое очень сложное, философское стихотворение Абая называется «Көк тұман алдындағы келер заман» - «Грядущее скрыто туманом от нас». На русский язык это стихотворение перевели в разные годы В.Звягинцева, А.Штейнберг, А.Кодар, М.Адибаев. подстрочный перевод когда-то сделал я. Кошут долго корпел над переводом. Создал 34 (!) варианта. Зная все «камни преткновения», я предлагал ему более облегченный путь перевода: отказаться от традиционного казахского одиннадцатисложника. От формы рифмовки ААБА (несвойственной немецкому стихосложению), а прибегнуть к немецкому тоническому стиху с рифмой АБАБ или даже АБВБ. Это вполне приемлемо для передачи оригинала. Но Кошут проявил упорство и принципиальность, соблюдая все формальные признаки казахского размера, ритмики и рифмовки.

Приведу для наглядности одну строфу:

Ақыл мен жан – мен өзім, тән – менікі,
«Мені» мен «менікінің» мағынасы сі.
«Мен» өлмекке тағдыр жок әуел бастан,
«Менікі» өлсе өлсін, оған бекі.

Перевод В.Звягинцевой:

«Я», - разум промолвит. Плоть скажет – «Мое»,
Различно у плоти с душой бытие.
Бессмертное «Я» никогда не умрет.
«Мое» - это только земное жильё.

Вот как эту строфу «онемечил» Лео Кошут:

«Ich» sind Seele und Geist, das “Mein” ist der Leib –
Begriffe, deren Jeger anders beschreibt.
Unsterblichkeit verleiht dem “Ich” das Schicksal.
Das “Mein” mag vergehen – ich flehe nicht: Bleib.

Конечно, это профессиональный подход, так сказать, высший пилотаж. Все девять строф этого стихотворения переданы в таком



духе. На мой взгляд, Кошут «выжал» из оригинала максимум возможного, передал по-немецки не только суть, содержание, смысл, но и все нюансы стихотворной формы.

Отмечу еще, что это стихотворение Абая написано в 1896 году, опубликовано впервые в его сборнике, изданном в Санкт-Петербурге в 1909 году. И вот спустя почти сто лет оно теперь зазвучало по-немецки, благодаря усилию и старанию нашего современника Леонарда Кошута.

В заключении своего выступления мне хочется озвучить здесь – без обстоятельного филологического анализа, без комментариев и дотошных сопоставлений – одно стихотворение Абая в оригинале и в переводах на русский и немецкий языки. На мой взгляд, это образец переводческого искусства, адекватные переложения в которых совпадают, содержание, форма, размер, рифмовка, дыхание, мелодика – все, ступь в ступь, поразительная синхронность!

Вслушайтесь:

Ғашықтың тілі – тілсіз тіл,
Көзбен көр де, ішпен біл.
Сүйісер жастар қате етпес,
Мейілің илан, мейілің күл.

Ол тілге едім оңтайлы,
Қаріпсіз біліп сондайды.
Біліп-ақ, ұғып қоюшы ек,
Енді ішіме қонбайды.

Вот перевод Юлии Нейман:

Язык любви – язык без слов,
Лишь чувства, оцущений зов.
Мгновенный взгляд или улыбка –
Его основа из основ.



Когда-то с этим языком,
Я был до тонкости знаком,
Но для меня его значение –
Увы! – давно уж под замком.

Перевод Лео Кошута:

Der Liebe Sprache braucht kein Wort –
nur das Gefühl, der Herzen Schlag.
ein Blinken hier, ein Lächeln dort
genugt – und alles ist gesagt.

Einst hab ich diese Sprache gut –
ja, zur Vollkommenheit – beherrscht.
Doch ist für mich ihr Wörterbuch
Schon Längst wie durch ein Schloss versperrt.

Теперь сделаем эксперимент – смешаем разноязыкие строчки и убедимся: да, великолепный перевод, одна ритмомелодика, полное созвучие.

Ғашықтың тілі – тілсіз тіл,
Лишь чувства, ощущений зов.
Ein Blinken hier, ein Lächeln dort
Его основа из основ.

Einst hab ich diese Sprache gut –
Қаріпсіз біліп сондайды.
Но для меня его значение –
Енді ішіме қонбайды.

Der Liebe Sprache braucht kein Wort –
Его основа из основ.
Сүйісер жастар қате етпес,
Язык любви – язык без слов.

Литература

1. Мир Абая. – Алматы, 2004, 168с.

Классический стиль: Абай и Пушкин

Почему во все времена современны Гете, Петрарка, Байрон, Шекспир, Пушкин и Абай? В чем секрет их востребованности? Почему в начале XX века советская власть в Казахстане пыталась сбросить Абая с «корабля современности»? Почему многие писатели начала XX века, деятели партии «Алаш», считали своим долгом защиту и отстаивание художественного наследия Абая? Это статьи А.Бокейханова (1904), А.Байтурсынұлы, М.Дулатова, Ж.Аймауытова, М.Ауэзова, М.Жумабаева, С.Торайғырова, Б.Кулеева, И.Жансугурова. В 1913 г. А.Байтурсынұлы в газете «Қазақ» опубликовал программную статью «Қазақтың бас ақыны», раз и навсегда поставив точку в этой дискуссии начала XX века.

Казахское советское литературоведение развивалось без учета этого абаеведения. «Әдебиет танытқыш» (1926) А.Байтурсынұлы был возвращен в научный оборот только в 1989 году после политической реабилитации автора.

В учебниках советского времени Абая представляли как «просветителя - демократа» в одном ряду с И.Алтынсариним и Ч.Валихановым. Имена этих «просветителей» одиноко возвышались на небосклоне казахской культуры.

В 1989 был переиздан «Әдебиет танытқыш» А.Байтурсынұлы и статья «Қазақтың бас ақыны» - «Главный поэт казахов» [1]. Речь шла о начале начал, как говорили о Пушкине, Гете, Шекспире. В пределах девяти страниц А.Байтурсынұлы ясно и убедительно раскрывает и доказывает это научное положение. Литературовед говорит о «тиянақты – үлгілі» - образцово-классической поэзии Абая. Слово «классический» применительно к творчеству Абая впервые употребил позже Құдайберген Жұбанов (1933). Понятию классический стиль посвящен первый том знаменитой «Теории литературных стилей ИМЛИ им. М.Горького» (1976) [2].



Недавно, перечитывая статьи А.Байтурсынұлы, М.Дулатова, Ж.Аймауытова и М.Ауэзова, я обратилась к фундаментальным исследованиям И.Ю.Подгаецкой о классическом стиле и П.В.Палиевского «Пушкин как классическая мера русского стилевого развития». Оказалось, что абаеведение начала XX века, возвращенное нам только в конце 1980-х, очень современно и четко объясняло гармонию и особенность наследия Абая, единогласно признав его главным ориентиром и маяком казахской литературы на все времена.

Действительно, в истории каждой литературы есть писатели, имена которых остаются в ней навсегда и не только как символ славы ее, не только как одно из свидетельств вершинности творений национальной словесности, но как явления, заключающие в себе идеал искусства слова. В русской литературе это Пушкин, в итальянской – Петрарка, в испанский – Лопе де Вега, в Германии – Гете, во французской литературе – классицисты XVII века, в казахской литературе – это Абай.

Что их отличает от других классиков при всем различии национальных и исторических контекстов? Потомки то сбрасывают их со своей современности, то объявляют, что в их произведениях все уже было намечено и узвано на века вперед. Хотя они этого или нет, но меряют себя прежде всего этими именами. Действительно, эти феномены сумели художественно, т.е. «асыл сөзбен» (А.Байтурсынұлы) выразить самое главное и самое существенное в нравственном облике своего народа. О Пушкине говорили как «о начале всех начал». «Скрещение всех дорог» французской литературы соотечественники находили в творчестве Лафонтена и Расина, а Лопе де Вега единодушно признается родоначальником литературы Испании.

Каждая национальная литература в своем движении достигает той поры, когда в ней может появиться такой гений, творчество которого надолго становится мерой ее дальнейшей судьбы. Но при этом речь идет не о формальной стороне нормативности. Пустое подражание им – просто невозможно. Речь идет только о целостном восприятии их художественного мира.



Гейне видел в Шекспире «весь мир в его бесконечном многообразии, всю вселенную», современники видели в произведениях Лопе де Вега «законченные миры», Гоголь писал о «блистающем мире» Пушкина. Во всех оценках были с настойчивостью повторены сравнения классических авторов с солнцем: «солнце русской поэзии» (Пушкин), «выступившее из облаков солнце» (Меринг о Гете), «духовное солнце» (Гейне о Шекспире). А.Байтурсынұлы говорит об Абае, как об основе, фундаменте казахской литературы, несущем истину и свет, принесшем высокую духовность в художественную литературу. “Хақиқатты хақиқат қалыбында, теренді терең қалыбында жазған”. М.Жумабаев позже обозначит: “Хақім Абай”.

Простота, соразмерность, естественность, гармония стиля позволили авторам классического стиля осознать свое национальное предназначение. Они освоили весь опыт национальной и мировой литературы и только вследствие этого создали в синтезе то, что до сих пор обладает эстетической значимостью на века.

Как отмечали А.Бокейханұлы и А.Байтурсынұлы, Абай притягивает еще и внутренней свободой, позволяющей активно вмешиваться в современность. Поиск именно такой внутренней независимости и высокой духовности привел поколение первых абаеведов к подробному осмыслению художественного опыта Абая. Они отмечают в стиле Абая напряженную ассоциативность поэтического слова: «сөзі аз, мағынасы көп, терең», многослойность, многозначность и глубину: “не нәрсе жайынан жазса да Абай түбірін, тамырын, ішкі сырын, қасиетін қармай жазады”.

А.Байтурсынұлы отмечает, что Абай обладает особой властью над словом: “Нәрсенің сырын, қасиетін біліп жазған соң, сөзінің бәрі де халыққа тіреліп, оқушыларының біліміне сын болып, емтихан болып табылады”. Более того: “Хақиқатты тануға, тереннен сөйлеуге, бойына біткен зеректіктің үстіне, Абай әр түрлі Европа білім иелерінің кітаптарын оқыған». То есть без учета опыта современной ему мировой литературы Абай не смог бы создать то, что мы сегодня называем его наследием.



Что такое стиль? Это: “выражение творческой индивидуальности художника и форм его художественной мысли как воплощения единства и целостности всех элементов содержательной формы произведения (внутренних связей образной системы, художественной речи, жанра, композиции, фабулы, ритма, интонации)” [2]. Каждый такой стиль опирается на предшествующий опыт национального стилового развития и по-новому продолжает его. В этой связи классический стиль Абая – это и устойчивая, выросшая в национальной культуре манера думать, чувствовать, писать, рассуждать и оценивать свою действительность и место человека в нем. Стиль Абая воплотил в себе не только огромный опыт казахского литературного языка, насущные мысли и психологию народа, но и намного эпох вперед определил литературное развитие своей нации.

Творчество авторов классического стиля связано и с установлением национального литературного языка. Ф.М.Достоевский говорил о Пушкине: “Пушкин первый заговорил самостоятельным и сознательным русским языком”. А.Байтурсынұлы: “Абай сөзі өз заманындағы ақындардың сөзінен окшау, олардың сөзінен үздік, артық”. Слово Абая отличается от других своей точностью и неожиданностью.

О классическом стиле Пушкина Ю.Н.Тынянов писал: «Слово стало заменять у Пушкина своей ассоциативной силой развитое и длинное описание», что его слово “многосмысленно” [3, с.131]. Гармония (үйлесімділік, реттілік), единство целого (тиянақтылық), простота и естественность стиля Абая являются основной темой статьи А.Байтурсынұлы.

Эпоха классического стиля – это и эпоха национального самосознания литературы. Авторы классического стиля подходят к литературе с новой мерой – с учетом контекста мировой литературы. Не случайно, что именно Гете, создатель немецкого классического стиля, ввел в научный оборот это понятие “Weltliteratur”. Пушкин, оценивая как свои произведения, так и произведения современной ему русской литературы, постоянно сопоставлял их с достиже-



ниями мировой литературы. Поэтому Пушкин, имея в виду опыт немецкой, английской, французской литератур, мог сказать, что «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует». Абай также критически относился к своим предшественникам: Шортанбай, Дулат пенен Бұқар жырау, Өлеңі бірі – жамау, бірі – құрау. (Шортанбай, Дулат и Бухар-жырау, Стихи их – куски, лоскутки, пер. подстрочн. А.И.). Абай требует от поэта особой ответственности перед читателем:

Ескі бише отырман бос мақалдап,
Ескі-ақынша мал үшін тұрман зарлап.
Сөз түзелді, тындаушы, сен де түзел,
Сендерге де келейін енді аяндап.

Пушкин также с особым вниманием относится к читателю. В «Письмах к издателю «Московского вестника» он пишет: «Не вижу никакого стыда угождать ей (публике) и следовать духу времени». Абай же говорит не только об ответственности поэта, но подчеркивает роль читателя и его участие в создании художественного целого. Он напоминает об его изменившихся вкусах, с чем должен считаться каждый поэт. Каков этот читатель у Абая? О нем поэт говорит: «Бұл сөзді тасыр ұқпас, талапты ұғар. Көңілінің көзі ашық, сергек үшін...». Или: «...Өлеңі бар, өнерлі, інім сізге...». Безусловно, это человек талантливый, с открытой душой и непременно отзывчивый, поэтому близкий по духу к поэту и поэзии. Таков читатель Абая, к которому он обращается в своих произведениях.

Литература классического стиля раздвигала границы прежней литературы, как и само представление о предмете и ее возможностях. Не случайно, что именно Гете говорил об эпохе всемирной литературы.

Абай также говорит об особой роли высокого слога, о сущности самой литературы: «Өлең сөздің патшасы, сөз сарасы». Или еще: «Өзгеге көңілім тоярсың. Өлеңді қайтып қоярсың?»

Авторы классического стиля не декларативно, но практически приобщают литературу к государственным проблемам. Петрарка,



Лопе де Вега, Пушкин были, по словам Подгасецкой, “в полной мере государственными деятелями в искусстве, ибо они поднялись до вопросов национальный судьбы (“Борис Годунов”), сделав их темой художественно-философского размышления”.

Центром лирических произведений и основной темой прозы Абая “Ғақлия” являются проблемы национальной судьбы. Об этом он заявил прежде в стихах:

Қалың елім, қазағым, қайран жұртым,
Ұстарасыз аузыңа түсті мұртын.
Жақсы менен жаманды айырмадың,
Бірі қан, бірі май боп енді екі ұртын.
Поэта угнетает раздробленность народа:
Бас басына би болған оңкей кикым,
Мінеки бұзған жоқ па елдің сикын.

В отличие от предшественников Абай осуществляет эстетическое открытие, особым образом организовав сам текст “Ғақлия”. Учет треугольника: «автор-герой- (или того, о чем говорится) - читатель (слушатель)» дал новую возможность для самостоятельного существования этих голосов в структуре произведения. Причем в каждом “Слове” поэт работает с сочувствием или несочувствием, с согласием или несогласием слушателя [4, с.56].

Абай не только переводит из русской литературы, он свободно оперирует опытом мировой литературы, ощущая его как собственное достояние. И это существенно. Поэтому его классический стиль совмещает в себе единое стилевое целое. Такой стиль раздвигает границы казахской литературы, ее привычные возможности. Так, Абай приобщает литературу к государственным проблемам, он поднимается в “Ғақлия” до вопросов национальной судьбы, поднимая эти темы в своих художественно-философских размышлениях и одновременно делая их центром лирических произведений. Классический стиль Абая охватывает все формы письменного слова того времени: философию, историографию, очерки. Темы “Ғақлия”: философия, историография, этика, история, религия, очерки нравов.



Не случайно, что «Ғақлия» поэта является предшественницей казахской прозы именно в стилевом отношении. После появления «Ғақлия» Абая прозаические формы, которые раньше были на периферии казахской литературы, выдвигаются теперь на первый план, они получают статус, сравнимый с поэзией. Но классический стиль, сложившись прежде всего в поэзии, вносит в них лаконизм, концентрированность смысла в пределах одной фразы, т.е. принципы, выработанные прежде стилем поэтическим.

В разнообразии не только современной, но и предшествующей литературы (своей и чужой) Абай извлекал то, что наиболее соответствовало духу национальной словесности. В этой связи эстетическим результатом каждого национального классического стиля с точки зрения места его в контексте мировой литературы является тот факт, что его авторы вошли в историю всемирной литературы как выразители духа своего народа. На фоне мировой литературы творчество Абая – это вершинное выражение национального «акцента» казахской литературы.

Не удивительно, что для Абая на первом месте было осмысление «вечных» истин, они, как известно, зафиксированы прежде всего в фундаментальных текстах. Для Абая самым главным является Коран.

Әуелі аят, хадис – сөздің басы,
Қосарлы бәйітсымал келді арасы.
Қисынымен қызықты болмаса сөз,
Неге айтсын пайғамбар мен оны Алласы.

В последних строках Абай как бы конкретизирует свое представление об этом:

Ынсап-ұят, ар-намыс, сабыр, талап,
Бұларды керек қылмас ешкім қалап.
Терең ой, терең ғылым іздемейді,
Өтірік пен өсекті жүндей сабап.

В первых и последних строках поэт уточняет смысл и суть словесного творчества, противопоставляя им праздное времяпровождение. Абай обладает особой властью над словом. Его гениальная



простота достигается, как мы уже обнаружили, излечением из слова его наибольших семантических возможностей. В двух-трех строках Абая помещается целое живописное полотно, или одна строка настолько многозначна и многосмысленна, что потрясает своей ассоциативной неожиданностью: («Ішім өлген, сыртым сау») – букв. «Цел я внешне (снаружи), но мертво внутри» – подстр. А.И.). Этой одной строки достаточно, чтобы написать роман о несостоявшихся мечтах и разрушенных планах.

Для всех представителей классического стиля характерно особое внимание к своим предшественникам из других литератур. Известно, что Пушкин обращался к опыту Шекспира и Гете; Петрарка – к Горацию и Вергилию; Гете – к Шекспиру; Абай – к Пушкину, Гете и классической поэзии Востока. Абай избегает многословия, красноречивых оборотов, уводящих от сути. Витиевато-торжественный стиль казахских толгау и меткие, но обрамленные эпитетами (по закону жанра) диалоги акынов не могли удовлетворить новые эстетические требования классического поэта. Он отчетливо видел, что казах молится Аллаху на одном языке, детей отчитывает на другом языке, вечерами исторические дастаны и хикая исполняет на третьем языке. Абай в своем творчестве не только приблизил эти языки, но и сократил дистанцию между ними.

Следующей особенностью простоты и естественности классического стиля поэзии является то, что такие стихи как бы “отдают прозой”. Заведомо торжественный стиль толгау как бы сближался с естественной повседневностью разговорной речи.

Классический стиль сплавлял разнонаправленные тенденции современной ему литературы. Стиль Абая нашел дорогу между высоким стилем толгау и поэзией акынов – поэтов-песенников. Не случайно и то, что стихи Абая легко поются и запоминаются, но смысл их заставляет не раз возвращаться к ним. Стремясь к точному слову, поэт пытается овладеть и нелитературной, другой реальностью. Поиски простоты и естественности привели поэта к “кара сөз”, к простым быденным словам. Его стихи сблизили ритм стиха с ритмом разговорной речи.



В этой связи необходимо вспомнить замечание А. Байтурсынулы о нарушении ритма в стихотворениях Абая. Проза теперь представляется поэту наиболее естественной формой изъяснения, не отвлекающей внимание слушателей от сути. Во второй половине творчества поэта проза выдвигается на первый план: “Мен жазбаймын өлеңді ермек үшін...”. (Не для праздности пишу я стихи...). Поэтическая зрелость как бы требовала более развернутых, подробных описаний, которые могли реализовать себя только в прозе. Поэт в пределах одной фразы выразил свою внутреннюю творческую установку: “Түбі терен сөз артық бір байқарсыз”. Для него важно не просто слово, но его глубинные смыслы. При этом поэт постоянно учитывает своего слушателя, которому не только доверяет, но и отличает от других.

Специалисты отметили еще одну особенность – особую филологичность классического стиля. А. Байтурсынулы в этой связи отмечает: “Абай өлеңге басқа көзбен карап, басқа құрмет, ықыласпен күтіп алып, төр түгіл тактан орын берген”. Ибо: “Абайдың өлең жайынан жазған сөздерінде сыншылығы, өлең жаксы болуға не керектігін білетіні де көрініп тұр.” А. Байтурсынулы подмечает особое филологическое чутье Абая: “Сөз жазатын адам әрі жазушы, әрі сыншы боларға керек. Сөздің шырайлы, ажарлы болуына ойдың шеберлігі керек. Ұнамды, орынды, дәмді болуына сыншылдық керек. Мағыналы, маңызды болуына білім керек. Абайда осы үшеуі де болған” [1, 157-158 б.].

А. Байтурсынулы, не употребляя термин классический, дает его толкование: “Абай көсем, үлгі шығарып, өнеге жайғыш болған. Абай өлең жаксы болуға керек шарттардың бәрін білген. Сондықтан өлеңі қай тарапынан болса да толық”.

Абай как и Пушкин, автор прозаических текстов. Одной из примет простоты и естественности классического стиля, как уже отмечалось, является то, что стихотворные произведения их авторов “отдают природой”. В этой связи уместно вспомнить слова Карамзина об “Евгений Онегине”: “Это прекрасно как проза”. Проза в доклассический период была, как бы на периферии литературы, те-



перь она выдвигается на первый план, получает статус, сравнимый с поэзией. При этом классический стиль, утвердившись прежде всего в поэзии, привносит в прозу лаконизм, концентрированность смысла в границах одной фразы, т.е. применяет принципы, выработанные стилем поэтическим. В этой связи общеизвестно мнение Л.Н.Толстого о “Капитанской дочке” и “Повестях Белкина” как о недостаточно подробных. Наши литераторы всегда осторожно анализировали “Ғаклия”, но единодушно признавали, что это самостоятельные, но завершённые прозаическо-философские циклы.

Классическое мировосприятие характеризуется особым способом целостного освоения действительности. Именно это позволило авторам классического стиля предугадать основные темы национальных литератур. Ф.М.Достоевский отмечал, что он сам и его современники в Пушкине находили истоки вопросов эпохи: “Ведь и мы к современным вопросам пришли через Пушкина, ведь и для нас он был начало всего, что теперь есть у нас”. Применительно к Абаю об этом же говорят статьи А.Бокейханұлы, А.Байтурсынұлы, Ж.Аймауытұлы, М.Дулатұлы, М.Әуезова и М.Жумабаева.

Абай в лирических произведениях и особенно в “Ғаклия” повседневность и обычную неупорядоченность жизни превращает в последовательность, создавая логически выверенную целостность текста. В этой связи А.Байтурсынұлы отмечал: “Абайдың асылын танып, дұрыс баға берген нәрсесі жалғыз өлең емес. Көп нәрсені Абай сөз қылған, сол сөздерінің бәрінде де Абайдың әр нәрсенің асылын танығаны, білгені көрінеді. Абайдың өлеңдері қазақтың басқа ақындарының өлеңінен үздік артықтығы әр нәрсенің бергі жағын алмай, арғы асылынан қарап сөйлегендіктен... Басқа ақындар аз білімін сөздің ажарымен толтыруға тырысқан. Абай сөздің ажарына қарамай, сыпайылығына қарамай, әр нәрсенің бар қалыбын сол қалыбынша дұрыс айтуды сүйген”. [1, 160 б.]

Классические авторы при изображении трагических состояний человека не раскрывают всю безысходность и отчаяние, как это характерно для модернистской и постмодернистской литературы. Психологизм классической литературы делает акцент не на инди-



видуальных эмоциях, а на всеобщем. У Пушкина также нет резкости, он заменен философским осмыслением трагических событий (Маленькие трагедии). Известно, что Ф.М.Достоевский отмечал “зрелое равновесие духа” у Пушкина. В поэмах Абая и даже в лирических поминальных циклах, посвященных памяти сына Абдрахмана, доминирует положительная форма, не обнажение трагичности, скорее наоборот, философско-художественное осмысление.

В изображении трагического Абай отличается от своих предшественников и усилением философского осмысления событий. Ему присуще зрелое равновесие духа. Неясное, смутное чувство поэт пытается объективно объяснить, дойти до самой сути. У Абая слова «Сабыр қылсаң керек-ті» напоминают о существовании всеобщих законов, что в конечном счете, объясняет и гармонизирует порядок вещей. Абай не был атеистом, но именно в признании Корана («Алланың өзі де рас, сөзі де рас») он так же, как Бұхар-жырау, находит объяснение происходящим событиям. Общечеловеческие культурные тексты – Тора, Заветы, Библия, Коран содержат объяснения общих законов, признание которых позволяло с пониманием воспринимать нынешнее бытие. В этом смысле мы видим переход рефлексивных традиций толгау в классический стиль Абая.

Необходимо отметить, что Абай в казахской литературе впервые реализовал эстетику социальности искусства. Социальность в смысле обращенности к своему читателю как участнику событий, уверенность в его понимании и поддержке. Ориентация на аудиторию как бы помогала Абаю разворачивать обсуждение больших философских проблем. Когда он говорит – «айтушы мен тындаушы», «мыңмен жалғыз алыстым», «ақымақ көп, ақылды-аз», то, прежде всего, он имеет в виду своего слушателя:

Базарға, қарап тұрсам, әркім барар,
Іздегені не болса, сол табылар.
Біреу астық алады, біреу маржан,
Әркімге бірдей нәрсе бермес базар.
Әркімнің өзі іздеген нәрсесі бар,
Сомалап ақшасына сонан алар.



Біреу ұқпас бұл сөзді, біреу ұғар.
Бағасын пайым қылмай аң-таң қалар.
Сөзді ұғатын осы күнде кісі бар ма?
Демеймін жалпақ жұртқа бірдей жағар.
Жазған соң жерде қалмас тесік моншак,
Біреуден-біреу алып елге тарар.
Бір кісі емес жазғаным, жалпақ жұрт қой,
Шамданбай-ақ, шырақтар, ұқсаң жарар.
«Ит маржанды не қылсын» деген сөз бар,
Сәулесі бар жігіттер бір ойланар.

В этом стихотворении поэт выразил внутреннюю суть поэтического творчества. Поэт четко характеризует своего читателя, как «сәулесі бар жігіттер» (люди светлые, с искоркой, со светом), так он отличает их от толпы, «жалпақ жұрт», которая капризна непостоянна. Поэт Абай социально отличает своего слушателя-единомышленника, помогающего ему в сотворчестве, внутренне близкого ему по духу.

Послеклассический стиль казахской литературы, когда социальные проблемы в начале XX века стали ведущими в самой действительности и литературе, как бы дальше развил Абаевскую традицию обращенности к аудитории, к своему слушателю. А.Байтурсынұлы, М.Дулатов, Ж.Аймауытов, М.Жумабаев начали поиски новых форм ориентации на читателя и зрителя. Как мы уже отмечали, эстетический принцип социальности искусства был открыт уже в творчестве Абая. Социальность заключалась и в том, что он приобщил поэзию к политическим и государственным задачам своего времени. В отличие от предшественников, Абай реализовал основной эстетический принцип соединения в искусстве сиюминутного и вневременного.

Абай первым показал, что соответствие своему времени заключается не в уходе от него, и не в суетливом в него погружении, а в соединении во взгляде на реальные ситуации и события по меньшей мере двух точек зрения – личной и общечеловеческой, временной и вне этого времени. Это понимание было характерно всем



классическим авторам. Не случайно все они были признаны уже при жизни: Гете получил признание при жизни, Петрарка был коронован на Капитолии, стихи Абая передавались из уст в уста, его песни (в том числе письмо Татьяны) пелись по всей степи.

Речь идет не о результате удачно сложившейся поэтической судьбы, но это знак особого соответствия поэта своему времени. Мера, заключенная в классическом стиле Абая, вовсе не призывает к возврату (к неоклассичности), но является постоянно действующим активным началом в развитии национального художественного стиля. А.Байтурсынұлы отмечает: “Заман бұрынғыдай болса, Абай алаштын атакты билерінің бірі болары шүбәсіз. Біліммен би болып, жұрт билейтін заман өтіп, тасың би болатын заманға қарсы туған. Білімі көптер жұрт билемей, малы көптер жұрт билейтін заманға қарсы туған” [1,156 б.].

Из истории советской литературы знаем, что было два отношения художника к искусству: как к предмету идеологии господствующей власти и признание за искусством его эстетической сущности, из которой следовало, что искусство есть эстетическая интерпретация опыта, но не действительности. Речь идет о литературе, отражающей жизнь своим специфическим образом, когда писатель, сохраняя свою внутреннюю свободу, создает объективную картину действительности. Именно на этом пути было создано все лучшее, что есть в казахской литературе, причем, часто вопреки обстоятельствам. Это подлинное понимание роли литературы впервые в казахской литературе продемонстрировал Абай.

Абай замечателен не столько тем, что сказал вещи непререкаемо истинные, а чем-то совсем иным, не сразу поддающимся объяснению. Он потрясает огромной духовной энергией, силой мысли, неустанно работающей, порождающей на своем пути все новые и плодотворные концепции. Пожалуй, это и есть родовое качество казахского классического стиля. Главное из них – духовное здоровье, неискривленность понятий о добре и зле. Не современны ли подобные вопросы? Не поисками ли ответов на эти «вечные» истины возвращает нас к своему наследию Абай?



При этом Абай не говорит о том, что он первооткрыватель этих истин. Главное в том, чтобы понять, что вокруг нас нет готовых ответов, мы сами должны пройти свой путь и понять то, что уже давно сложилось и функционирует, независимо от нашего отношения к нему. «Мы не создатели, а смертные, познающие мир по созданным вещам. Мы служители любви и справедливости. И отличаемся тем, насколько лучше один другого осознаем творения Всевышнего...» [5]. В этом и заключается вечная современность классической литературы.

Литература

1. А.Байтұрсынұлы. 5 томдық шығармалар жинағы. 1 том. А: Алаш, 2003.
2. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. - Москва: Наука, 1976.
3. Ю.Н.Тынянов. Пушкин и современники. - Москва, 1969.
4. А.Исмакова. Открытие эстетического треугольника «автор-герой-читатель» в «Ғақлия» // Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль. - Алматы: Наука, 1998.
5. Абай. Шығармалар. - Алматы, 1994.

Кривоцапова Т.В.

СЛОВО КАК МЕТАЖАНР (на материале «Слов о Пушкине»)

За последние десятилетия категория жанра в литературоведении была достаточно разработана. Существуют многочисленные определения жанра и, тем не менее, имеется четкое представление об этом феномене. Вместе с тем примерно четверть века назад (с конца 1970 - начала 1980-х гг.) в науке о литературе появляется новое понятие метажанра, то есть некоего «наджанра», «сверхжанра». Несмотря на то, что «эта категория не так часто становится объектом исследовательского интереса - здесь нет строгой теории, и



существует ряд актуальных проблем», предприняты попытки разграничить понятия жанра и метажанра [1].

Существующие определения метажанра принципиально разнятся друг с другом. Так, Р.С. Спивак воспринимает это понятие метаисторически: метажанр, в ее понимании, - это «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» [2]. Н.Л. Лейдерман определяет метажанр в контексте идеи Ю.Н. Тынянова о существовании «старших жанров» [3]. Метажанр, в таком представлении, - это некий «ведущий жанр», «некая принципиальная направленность содержательной формы <...>, свойственная целой группе жанров и определяющая их семантическое родство» [4]. Метажанр являет структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Еще одно определение метажанра дает Е.Я. Бурлина, которая вслед за Н.Л. Лейдерманом видит в метажанре «ведущий жанр» эпохи. Она находит его как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию» [5]. Она особо подчеркивает связь метажанра с культурой времени, его функцию воспроизводителя данной культуры, более доминантную, чем у простых жанров, поскольку метажанр, по мнению ученого, пресуществляется одновременно в разных сферах определенной культуры: в литературе, музыке, живописи, скульптуре и т.д. Таким образом, метажанр являет собой «культурологический аспект жанра» [6], это своего рода «междисциплинарный», синтетический жанр. Эти определения по-своему спорны, вследствие чего категория метажанра так и остается до конца не проясненной, и в разговоре о ней необходимо учитывать концепции всех исследователей.

Очевидно, что различие жанра и метажанра состоит, в первую очередь, в объеме рассматриваемых явлений: метажанр имеет



большую, нежели у простых жанров величину, так как он существует поверх устойчивых художественных систем, а, следовательно, и объемлет большее количество литературных явлений. Важна и его внеродовая направленность, ведь метажанр преодолевает привязанность жанра к конкретному литературному роду, что также обуславливает их большую величину. И, наконец, кроме внеродовой направленности, метажанр обычно стремится выйти за рамки литературного пространства в более широкую систему координат. Нельзя не согласиться с Е.Я. Бурлиной, которая определяет метажанр как «способ функционирования метода» не просто в литературе, но в культуре в целом. Следовательно, метажанр - это синтетическое по своей природе образование.

Следует однако признать, что категория метажанра до настоящего времени остается до конца недостаточно проясненной, и в этой статье будет выявлен один из аспектов ее функционирования. С этой точки зрения Слово, являющееся объектом анализа в этой статье, - это не только микроэлемент нашей речи, но и особый метажанр. А интерпретация жанра Слова, в том числе и его специфики в мировой литературе - тема достаточно сложная. Три года назад вышла в свет книга Сергея Боровикова [6], в которой представлен анализ читательского восприятия жанровых форм русской литературы. Как правило, так называемый «русский жанр» принципиально фрагментарен, имея в задании «схватить» то, что нельзя начать, продолжить и закончить. А писатели нередко создают особого рода маргинальные жанры, которые на равноправных ролях сосуществуют с основными. Однако не имеет смысла считать Слово сугубо «русским» жанром, так как принципиальные его особенности характерны и для других литературных традиций, в том числе и казахской.

Ю.Н. Тынянов в статье, посвященной одической поэзии, отмечал огромную «важность речевой установки в литературе» [7], и это его наблюдение с полным основанием можно распространить на метажанр, исследуемый в статье. Как известно, „Слово” в справочных источниках традиционно трактуется как ораторс-



кий жанр античной, византийской и древнерусской ораторской прозы и письменности. На русской почве наиболее ранним церковно-религиозным текстом, содержащим в заглавии установку на эту жанровую форму, является «Слово о Законе и Благодати митрополита Иллариона» первой половины XI в., за ним следуют знаменитые «Слова» Кирилла Туровского (вторая половина XII в.), а также хорошо известные нам светские памятники конца XII - XIII в. («Слово о полку Игореве», «Слово» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли»). В большинстве из них, независимо от религиозной или светской природы текста, фольклорное влияние проявляется в совмещении двух антитетичных по своей пафосной природе начал – „славы” и „плача”. Не случайно И.П. Еремин, еще в 1950 г. опубликовавший статью о жанровой природе „Слова о полку Игореве” [8], попытался проникнуть в сущность авторского определения жанра, ведущим в нем назвав установку на устное воспроизведение и определив как произведение, написанное в традициях ораторского искусства. Его точку зрения разделяет и Л.А. Дмитриев [9]. Формально это проявляется в особой установке на церемониальность, т.е. ориентацию на массового слушателя (а не только читателя).

В одной из своих статей Д.С. Лихачев утверждал, что древняя русская литература в XI-XIII вв. практически не знала произведений, предназначенных только для одиночного читателя: «Она всегда была рассчитана на обряд, на чтение в тот или иной момент богослужения, бытового случая – на чтение вслух, для всех или многих» [10, с. 180]. Он уточняет, что приводимые в статье Еремина приемы ораторского начала в жанре Слова распространены во многих произведениях другого типа (в летописях, житиях, хождениях, исторических повестях, так как «литературные произведения очень часто были участниками торжеств и обрядов, требовали громкого произнесения») [там же]. Установка на устное воспроизведение обуславливает генетическую связь жанра Слова с фольклором и является одним из важнейших признаков его маргинальности.



Однако не менее важной авторской установкой при создании Слов следует признать их дидактизм, проповеднический характер, своего рода «учительство». Это свойство присуще как ранним текстам, написанным в этом жанре, так и классическим. В этом случае если в церковно-религиозных текстах эта установка является доминантной и фактически распространена на все произведение, являясь выражением точки зрения автора-повествователя, то в светских – нередко существует в форме фрагмента, внутреннего сюжета, монолога рассказчика и т.д. Естественно, что существуют и промежуточные формы. В частности, именно об этом, характеризуя специфику толстовского слова в романе «Воскресение», в статье «Слово в романе» писал М.М. Бахтин [11; об этом же см.: 12].

Тот факт, что многие авторы для выражения своей позиции использовали «форму проповеди», не является случайным. С другой стороны, очевидна и первоначальная обусловленность Слова христианским мировоззрением, не случайно в многочисленных работах, посвященных специфике выражения в художественных и публицистических текстах русской ментальности, встречаются утверждения о постоянном присутствии в них установки на «этическую манеру выражения».

«Русские, - утверждает, к примеру, А. Вежицкая, - редко оставляют заметки о своих личных достижениях. От своего окружения русские ждут и часто даже требуют моральных оценок (лояльности, уважения, искренности). Русские более глубоко стыдятся нечестных поступков, - предательства или нечестности». Любовь к моральным суждениям, безусловно, является одной из самых характерных черт как ранней, так и зрелой русской литературы.

Истоки этого одного из древнейших жанров искусства слова восходят к **проповеди**, имеющей место в процессе богослужения всех мировых религий. Это жанр религиозной пропаганды, содержащий наставление, имеющий своей задачей поведать и разъяснить сущность учения, содержащий комментарии к богослужбным книгам и рекомендации к соответствующему поведению и действиям верующего. Д.С. Лихачев отмечал, что на русскую религиоз-



ную почву жанр проповеди был «трансплантирован» из литератур Болгарии и Византии. А уже в XI веке появились и оригинальные произведения русских книжников [10]. В большинстве религиозных конфессий эволюция жанра претерпевает два пути: развивается форма письменной проповеди (ориентированной на читателя) и устной (ориентированной на слушателя). Сегодня проповедь является классическим метажанром, равно как и Слово, сформировавшееся на ее основе. Они разнятся, в первую очередь, по объему, но их объединяет установка на так называемую вне родовую принадлежность, являющую собой важный дифференциальный признак метажанра, который не просто располагается поверх обычных жанровых групп, но и поверх родовых общностей. Кроме того, метажанр обычно отличает стремление выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат.

Оба эти понятия вслед за И.О. Шайтановым можно объединить общим названием - **жанровое слово**. Понятие звучащее ново и не вполне определено. Однако оно есть лишь некоторое обобщение того, что в работах М.М. Бахтина предстает как романное слово, а у Ю.Н. Тынянова как одическое слово. Если предпринять попытку смыслового структурирования этого понятия, то можно сказать, что оно охватывает, по крайней мере, три аспекта речевой организации жанра. Это, во-первых, то, что Ю. Н. Тынянов называл речевой установкой: «Установка литературного произведения (ряда) окажется его речевой функцией, его соотносительностью с бытом». Связав понятие установки с произведением, Тынянов чуть дальше уточнил, что имеет в виду не отдельное произведение, а системное понятие, иными словами жанр.

Ю. Н. Тынянов, исследуя речевую природу жанра, развертывает всю перспективу, раскрывает механизм литературной эволюции. Словесное искусство сторонниками формальной школы перестает быть предметом лишь замкнутого анализа, но раскрывается, разворачивается в сторону ближайшего к нему речевого ряда - быта. Речевая установка формы, жанровой формы, выступает как способ ориентации слова в социальной действительности, взаимодействия



с нею и обновления за счет ее собственных речевых явлений. Применительно к проповеди и слову это наиболее очевидно.

Однако не менее важной авторской установкой при создании Слов следует признать их дидактизм, проповеднический характер, своего рода «учительство». Это свойство присуще как ранним текстам, написанным в этом жанре, так и классическим. В этом случае если в церковно-религиозных текстах эта установка является доминантной и фактически распространена на все произведение, являясь выражением точки зрения автора-повествователя, то в светских – нередко существует в форме фрагмента, внутреннего сюжета, монолога рассказчика и т.д. Естественно, что существуют и промежуточные формы. В частности, именно об этом, характеризуя специфику толстовского слова в романе «Воскресение», в статье «Слово в романе» писал М.М. Бахтин [11; об этом же см.: 12].

Тот факт, что многие авторы для выражения своей позиции использовали «форму проповеди», не является случайным. С другой стороны, очевидна и первоначальная обусловленность Слова христианским мировоззрением, не случайно в многочисленных работах, посвященных специфике выражения в художественных и публицистических текстах русской ментальности, встречаются утверждения о постоянном присутствии в них установки на «этическую манеру выражения».

Все эти особенности русской культуры в полной мере отражаются в жанре Слова, и в этой статье будет сделана попытка выявить присущие ему признаки (маргинальность, церемониальность, дидактизм, фрагментарность, афористичность и др.) на материале многочисленных текстов, которые могут быть объединены общим заглавием «Слово о Пушкине». Первые тексты, посвященные поэту и тяготеющие к жанру Слова по формально-содержательным признакам, были созданы еще при его жизни – в 1832 г. Н.В. Гоголь – ученик и его младший современник – написал небольшую статью, которую назвал «Несколько слов о Пушкине» (сб. «Арабески», 1835). В первую очередь, характерно, что в ней присутствуют многочисленные оценочные суждения: «При имени Пушкина тот-



час осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство». Статье Гоголя присуща ярко выраженная афористичность, и по этой причине многие ее фрагменты многократно цитировались в более поздних текстах этого типа. Так, для Гоголя очевиден тот факт, что «Пушкин - чрезвычайное и единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии». Именно с этих гоголевских слов начинается знаменитая речь «Пушкин» Ф.М. Достоевского, произнесенная 8 июня 1880 г. в заседании Общества любителей российской словесности: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа», - сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое». Фраза эта содержится и в той части выступления Д.С. Лихачева «Пушкин дорог нам всем» (1988), которая посвящена рассуждениям о специфике идеала. Используя географический термин «ландшафт», Гоголь на полтора столетия опережает знаменитые рассуждения Льва Гумилева о том, что гении и таланты, как правило, рождаются, на стыке ландшафтов: «Судьба, как нарочно, забросила его туда, где границы России отличаются резкою, величавою характерностью, где гладкая неизмеримость России прерывается подоблачными горами и обвеивается югом. Исполинский, покрытый вечным снегом Кавказ, среди знойных долин, поразил его; он, можно сказать, вызвал силу души его и разорвал последние цепи, которые еще тяготели на свободных мыслях». Кстати, об этой социальной и природной обусловленности ментальности каждого этноса в свое время писал и сам Пушкин: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию». В поле зрения Гоголя находится и объяснение феномена прижизненной популярности Пушкина: «Ничья слава не распространяется так быстро. Все кстати и некстати считали обязанностию проговорить, а иногда исковеркать какие-нибудь ярко сверкающие от-



рывки его поэм. Его имя уже имело в себе что-то электрическое, и стоило только кому-нибудь из досужих марателей выставить его на своем творении, уже оно расходилось повсюду».

Зачастую авторство первых обобщающих рассуждений о Пушкине (в том числе о глубине национального духа, пронизывающего собой его творчество), приписывается В. Белинскому, однако следует помнить, что его опередил Гоголь. Характерно, что это и фраза об истинной национальности каждому из нас хорошо знакомая, хотя не принято напрямую соотносить ее смысл с личностью Пушкина: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Фрагментарность наиболее ярко проявляется в ранней, но от этого не ставшей менее знаменитой статье В.Г. Белинского «Литературные мечтания». В ней имеется фрагмент, содержащий установку на автономность в сравнении с остальным текстом. Написанный в 1834 году, он, тем не менее, содержит восприятие личности и творчества Пушкина как явления завершенного: «<...> Пушкин был совершенным выражением своего времени. Одаренный высоким поэтическим чувством и удивительною способностью принимать и отражать все возможные ощущения, он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века; он заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям, всему, что только могла чувствовать тогда Россия, переставшая верить в несомненность *вековых правил, самую мудростию извлеченных из писаний великих гениев*, и с удивлением узнавшая о других правилах, о других мирах мыслей и понятий, и новых, неизвестных ей дотоле, взглядах на давно известные ей дела и события... Да - Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского. <...>»



[13]. Практически всегда в Словах о Пушкине можно обнаружить и изначально присущую жанру афористичность. Так, в юбилейный год (1999) в России повсюду тиражировалось мгновенное ставшее знаменитым высказывание поэта и литературного критика XIX в. Аполлона Григорьева: «Пушкин – это наше все» [14]. Фраза обрела как многочисленных последователей, так и противников. Она уже давно «живет» в отрыве как от метатекста, вобравшего ее, так и от имени своего создателя, существуя тем самым по законам функционирования фольклорного произведения (с выраженной установкой на анонимность, вариативность, традиционность, коллективность и т.д.). Естественно, что социальная избыточность, проявляющаяся в излишнем тиражировании афоризма, неизбежно повлекла за собой пародирование, возникающее, невзирая на временные разрывы, даже в современности (см., к примеру, помещенный на страницах Интернет-журнала «Самиздат» пародию Антипа А. Нарина «Пушкин – наше ничто», в которой излагается очередной миф о том, что имя великого поэта явилось своего рода брендом эпохи, а его творчество было коллективным созданием друзей и современников – К. Рылеева, А. Дельвига, В. Кюхельбекера и т.д.). Как правило, тексты, именуемые «Слово о Пушкине», возникают в непосредственной близости от очередной юбилейной даты. Однако одноименная небольшая заметка Анны Ахматовой была написана в 1961 г. [15]. Поводом к ее созданию стала книга П.Е. Щеголева о дуэли и смерти Пушкина. А. Ахматова обратила внимание на тот факт, что книга завершается рядом соображений, «почему высший свет, его представители ненавидели поэта и извергли его, как инородное тело, из своей среды. Теперь, - уточняет она, - настало время вывернуть эту проблему наизнанку и громко сказать не о том, что они сделали с ним, а о том, что он сделал с ними». Из ахматовского текста объемом в одну страницу в пушкинскую афористику вошли две фразы: «Он победил и время и пространство» и «Напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный аеге *perennius* («крепче меди» – цитата из Оды Горация, послужившей одним из источников «Памятника» - Т.В.).



В заключении имеет смысл упомянуть и о «Слове о Пушкине» В.С. Непомнящего, которое было произнесено на Совместном заседании Совета ученых советов МГУ и Президиума Российской Академии наук, посвященном 275-летию РАН и 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина, 8 июня 1999 года. Позже оно было включено в качестве отдельной главы в книгу ученого «Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы» [16]. Он, как и большинство его предшественников, не избегает цитирования знаменитой фразы Н.В. Гоголя, но свое внимание сосредоточивает на такой особенности восприятия Пушкина в современную эпоху, которая была выражена М. Цветаевой: «Мой Пушкин». Кроме того, именно здесь присутствует внутренняя связь личности поэта с традиционными и современными формами литературы, а также объяснение высокого назначения деятельности ее интерпретаторов, именуемой им Служением: «Явление Пушкина, пишет Непомнящий, - подтверждает, что *слово* стоит на высших ступенях иерархии ценностей. “Бессловесный” по-церковнославянски значит бездуховный, а “русская духовность” нашла высшее выражение в русской *словесности*, возглавляемой Пушкиным... Судьбы России не менее, если не более чем с проблемами экономики или политики, связаны с судьбами русского слова, русской речи, русской словесности и культуры. Та область гуманитарной культуры, которая называется филологией, сегодня есть область стратегическая с точки зрения нашего национального существования. Филология обычно трактуется в чисто словесническом смысле: греческое *logos* толкуется как латинское *verbum*; *слово* понимается лишь как единица речи. Но в нашу эпоху, когда самая актуальная проблема есть проблема глобальная: сохранит ли человек свои родовые свойства как существа вертикального, то есть духовного, в эту эсхатологическую эпоху, - пора вспомнить изначальный и полный смысл слова *логос* - и соответственно истолковать высокое назначение занятий филологией».

Итак, жанр Слова в процессе своего исторического развития трансформируется из сферы художественной в публицистическую и научную, становясь тем самым метажанром, о чем свидетельствует такая его разновидность как «Слово о Пушкине».



Литература

1. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Материалы международной научной конференции “Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.). Сетевая словесность, 2006.
2. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 53.
3. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.
4. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск, 1982. С. 135.
5. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 45.
6. Боровиков С. В русском жанре: Из жизни читателя. Предисловие А. Немзера. М., 2003.
7. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227-252.
8. Еремин И.П. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Древней Руси // Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 235-281.
9. Дмитриев Л.А. «Слово о полку Игореве» – величайший памятник мировой культуры // В кн.: Важнейшие проблемы исследования «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. 1964. Т. 20. С. 134-135.
10. Лихачев Д. С. Жанр “Слова” // Энциклопедия “Слова о полку Игореве”: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2. Г–И. 1995. С. 175.
11. Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 210.
12. Волкова Т.Н. Воскресение слова (функции жанра проповеди в последнем романе Л. Н. Толстого) // Критика и семиотика. Вып. 1-2, 2000. С. 136-154.
13. Белинский В.Г. Литературные мечтания // Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. М., 1948. – С. 7-90.
14. Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967. С. 173.
15. Ахматова Анна. “Я - голос ваш...” М., 1989.
16. Непомнящий В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы // [http:// www.pasez.ru/olb/134.php](http://www.pasez.ru/olb/134.php)

СЕКЦИЯЛЫҚ МӘЖІЛІС
СЕКЦИОННОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Джуанышбеков Н.О.

Коранические мотивы в поэзии Пушкина

«Восточная странность» привлекала Пушкина и в Коране, суры которого он положил в основу своих замечательных «Подражаний Корану». Романтической исключительностью обладает здесь сам Магомет; его фигура в первом «Подражании Корану» олицетворяла самого Пушкина – вольнолюбивого непокорного поэта. Восточная поэзия Корана поражала Пушкина своей силой и вместе с тем своей «странностью», своей полной непохожестью на поэзию европейцев. В этих подражаниях Пушкин пользовался русским переводом Корана М. Веревкина изд. 1790 года. Однако в своем переложении выбранных им отрывков он далеко отходил от оригинала и влагал в стихи смысл, часто отсутствующий в подлиннике. Поэтому подражания следует рассматривать как оригинальные стихи Пушкина, иногда наполненные автобиографическим содержанием и только стилизованные в духе Корана.

В первом примечании к «Подражаниям» Пушкин говорил, что «многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» [1], а в пятом примечании называл поэзию Корана «смелой». Второе примечание относилось к первой строфе первого подражания Корану:

Клянусь четой, и нечестой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой...

По поводу этих формул клятвы, столь характерных для восточной поэзии, Пушкин писал: «В других местах Корана Аллах кля-



нется копытами кобылиц, плодами смоковницы, свободою Мекки, добродетелию и пороком, ангелами и человеком и проч. Странный сей риторический оборот встречается в Коране поминутно» [2]. Вот некоторые из них.

– Клянусь местом заката звезд! Клянусь тем, что вы видите, и тем, чего не видите! Клянусь Господом Востоков и западов! Клянусь месяцем! И ночью, когда она повертывается, и зарей, когда она показывается! Нет, клянусь днем воскресения и клянусь душой порицающей! Клянусь посылаемым поочередно, и веющими сильно, и распространяющими бурно, и различающими твердо, и передающими напоминание, извинение или внушение! Клянусь движущимися обратно – текущими и скрывающимися, и ночью, когда она темнеет, и зарей, когда она дышит! Но нет, клянусь зарею, и ночью, и тем, что она собирает, и луной, когда она полнеет! Клянусь небом – обладателем башен, и дном обещанным, и свидетелем, и тем, о ком он свидетельствует! Клянусь небом, обладателем возврата. И землей, обладательницей раскалывания. Клянусь зарею, и десятью ночами, и четом и нечетом, и ночью, когда она движется! Клянусь утром и ночью, когда она густеет! Клянусь мчащимися, задыхаясь, и выбивающимися искры, и нападающими на заре! [3].

Символика и поэтика в первом подражании Корану «Клянусь четой и нечетой» [4; 207], представляющем переложение главы (суры) 18 «Солнце восходящее» (В переводе М. Веревкина, в переводе И. Крачковского «Пещера»), нужна Пушкину для раскрытия актуальной темы пророка и назначения поэта. Бог обращается к поэту с напоминанием о том, что он ввел его «в сень успокоения», «скрыл от зоркого гонения». В тексте Корана совершенно отсутствует указание на «гонение» и на «власть языка». Введенные Пушкиным черты пророка автобиографичны. Тема первого подражания позднее развита в «Пророке». Формулы клятв пополнены из других глав, например, из главы «Заря». «Чета и нечета» следует понимать как «сочетаемое и несочетаемое» (соединение и разделение). Безусловно, эти детали перекликаются с обстоятельствами жизни и Пушкина, и Мухаммеда. Последняя строфа как бы предваряет идеи



«Пророка»: «... презирай обман, / Стезеею правды бодро следуй, / Люби сирот, и мой Коран / Дрожащей твари проповедуй». Здесь еще нет страстной пафетики «Пророка», но близки мысли о пророческом назначении поэта.

Второе подражание Корану «О, жены чистые пророка» (с. 207) навеяно аятами из суры 33 «Артели, или Участки людей ратных» (в переводе И. Крачковского «Сонмы»). В основу подражания положены два отрывка «О женах пророка» и «О гостях пророка». К этому же месту Корана относится черновой набросок:

Пророк мой вам того не скажет,
Он вежлив, скромн...

Но Пушкин отказался от переложения этих слов в стихи и перенес их в примечание ко второму подражанию. В примечании третьем к «Подражаниям» Пушкин замечает: «Мой пророк, прибавляет Алла, вам этого не скажет, ибо он весьма учтив и скромн; но я не имею нужды с вами чиниться» и проч. Ревность араба так и дышит в сих заповедях».

Пушкина привлекает восточная экзотика и простота нравственных устоев для женщин и мужчин, так непосредственно и чувственно изложенная в Коране.

В третьем подражании «Смутясь, нахмурился пророк» (с. 208), являющемся переложением главы 80 «Слепой» (в переводе И. Крачковского «Нахмурился»), Пушкин задает вопросы, которые должны прояснить смысл жизни человека. Он сравнивает человека со слепцом, который и не подозревает об истинной вере. Назначение пророка - спокойно возвещать Коран, «не понуждая нечестивых». Он уверен, что в Судный день «...нечестивые падут, / Покрыты пламенем и страхом». В первом издании примечание к этому подражанию читалось: «Из книги „Слепец” (Тифля). Вот почему слово сие почитается у турков за жесточайшую брань». Примечание это исключено Пушкиным, вероятно, потому что кто-нибудь разъяснил ему его ошибочность: слово «тифля» не турецкое, а греческое, а Коран писан не по-турецки, а по-арабски.



В четвертом подражании С тобою древле, о бессильный (с. 209). интерпретируется отрывок из гл. II «Крава» (в переводе И. Крачковского «Корова»). Аналогичные мотивы отражены в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге». «Разве ты не видел того, кто препирался с Ибрахймом о Господе его за то, что Аллах дал ему власть? Вот сказал Ибрахйм: «Господь мой – тот, который оживляет и умерщвляет». Сказал он: «Я оживляю и умерщвляю». Сказал Ибрахйм: «Вот Аллах выводит солнце с востока, выведи же его с запада». И смущен был тот, который не верил: Аллах ведь не ведет прямо людей несправедных!» [5]

Я также, рек он, жизнь дарую,
И также смертью наказую:
С тобою, боже, равен я.
Но смолкла похвальба порока
От слова гнева твоего:
Подъемлю солнце я с востока;
С заката подыми его! [6]

Ибрахим - это библейский Авраам. В Коране неверующий спорит с Ибрахимом, утверждая, что он, как Аллах, может оживлять и умерщвлять. Сомневаясь в том, что Аллах может оживлять, он был умерщвлен Аллахом на сто лет, а затем оживлен. Это убедило неверующего в моще Аллаха.

Пушкин берет только один стих из суры Корана, безымянного сомневающегося замсняет пророком, убирает посредника Ибрахима-Авраама, расширяет похвальбу пророка, вводит образ автора и его оценки, его позиция становится решающей в определении идейного содержания стихотворения. Пушкин выступает против земных властителей, возомнивших о себе, как о боге. Пророк могуч, но вся его сила ничто перед мощью всеильного. Ничтожность похвальбы пророка подчеркнута гневной отповедью господа: «Подъемлю солнце я с востока; / С заката подыми его!»

Пятое подражание Земля недвижна; неба своды [210] основано на отрывках из разных мест Корана: гл. XXI «Пророк» («Проро-



ки)), XXIV «Сияние» («Свет»), XXXI «Создатель» («Лукман») и V «Брашно» («Трапеза»). К строкам: 132(31). И Мы устроили на земле прочно стоящие, чтобы она не колебалась с ними. И устроили там расщелины дорогами,— может быть, они пойдут правым путем!

133(32). И Мы устроили небо крышей охраняемой, а от знамений его отвращаются.

134(33). Он – тот, который создал ночь и день, и солнце и месяц. Все по своду плавают, [7] - Пушкин поместил такое примечание: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» Это замечание относится скорее к стихам самого Пушкина:

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

Шестое подражание Корану «*Недаром вы пристились мне*» [210] представляет собой вольный и сокращенный пересказ суры 48 «Победа» (в переводе И. Крачковского «Победа», редкий случай совпадения названия глав (сур) в переводах).

Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам.
Прельстясь добычей боевою,
Теперь в раскаянье своем
Рекут: возьмите нас с собою;
Но вы скажите: не возьмем.
Блаженны падшие в сраженье:
Теперь они вошли в эдем
И потонули в наслажденье,
Не отравляемом ничем.

При этом переложении придан такой характер, чтобы его можно было понять, как изображение будущей победы единомышленников поэта. После стиха «Не шли, не веря дивным снам» в рукописи приписано четверостишие, не появившееся в печати:



Они твердили: пусть виденья
Толкует хитрый Магомет,
Они ума его творенья,
Его ль нам слушать – он поэт!..

Стихотворение связано с такими вольнолюбивыми стихами Пушкина как «Чаадаеву»:

Товарищ, верь, взойдет она,
Звезда пленительного счастья
И на обломках самовластья
Напишут наши имена [8].

Поэт часто рисовал будущую победу своих единомышленников, внушал им веру и надежду и в других стихотворениях, обращены к декабристам.

Седьмое подражание «Восстань, боязливый» (с. 210) начало суры 73 «Робкий» (в пер. И. Крачковского «Завернувшийся») воспевает подвиг подвижничества во имя святой цели:

Восстань, боязливый:
В пещере твоей
Святая лампада
До утра горит.

Поэт совершенно точно называет завернувшегося, укрытого, робкого - боязливым и призывает его укрепиться в своей вере и читать всю ночь молитвы. Образы, метафоры и символика оригинала разнообразней и многозначней. Но автор подражания усиливает мотив стойкости, отбрасывая другие и не следуя буквально метафорам Корану. Конечно, в Коране нет таких деталей, как пещера, лампада, нет олицетворения боязливого и пророка. Коран в оригинале прямо так и называется, у Пушкина - эвфемизм «Небесная книга». Нет ничего в оригинале и про «лукавые сны». Поэтому подражание таковым по существу не является, представляя вариацию с оригинальным идейным содержанием.



Восьмое подражание «Торгуя совестью пред бледной нищетою» (с. 211) соответствует отрывку из суры 2 «Крава» («Корова»), непосредственно следующему за тем, которым Пушкин воспользовался для четвертого Подражания.

В аяте 266 (264) Корана говорится о тех, кто уверовал в ислам. Аллах призывает их не делать тщетными милостыни попреком и обидой, сравнивая их с теми, кто тратит свое имущество на милостыню из лицемерия и не верует в Аллаха и в Судный последний день. Они подобны скале, на которой нет ничего, кроме земли. Но скалу постиг ливень и смыл землю, оставив ее голой. Так и Они не владеют ничем из того, что приобрели.

Пушкин трансформирует текст Корана в русле библейской мифологии. Старославянизмы в стихотворении Пушкина: длань, дань, стяжанье, подаянье; торжественно архаичная лексика: сторица, нищета, щедрота, тучные нивы, господь придают стихотворению высокую патетику. Возникают образы, или отсутствующие в Коране, или иначе интерпретируемые. Так возникает образ сеятеля и нищего, отсутствующие в оригинале. Возникает образ расчетливой руки превращающейся в завистливую длань. Ливень заменяется обильным дождем, земля на скале превращается в горсть пыли. Эта замена усиливает образ даров, отверженных господом. В целом, стихотворение углубляет смысл аята Корана, порицающей лицемерную милостыню.

Девятое подражание «И путник усталый на бога роптал» (с. 212) представляет собой совершенно свободное развитие аята из суры II «Крава». (В переводе И. Крачковского «Корова»).

«261(259). Или как тот, кто проходил мимо селения, а оно было разрушено до оснований. Он сказал: «Как оживит это Аллах, после того как оно умерло?» И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: «Сколько ты пробыл?» Тот сказал: «Пробыл я день или часть дня». Он сказал: «Нет, ты пробыл сто лет! И посмотри на твою пищу и питье, оно не испортилось. И посмотри на своего осла – для того, чтобы Нам сделать тебя знаменем для людей, – посмотри на кости, как Мы их поднимаем, а потом одеваем



мясом». И когда стало ему ясно, он сказал: «Я знаю, что Аллах мощен над всякой вещью!» [9].

Развитие стиха Корана Пушкин производит в сторону расширения ее образной структуры за счет конкретизации картины. Селение превращается в пустыню, подобную пустыне «Алчара». Но в ней существует оазис, которого достиг путник. В оригинале путник проходит уже возле мертвого селения и спрашивает: «Как оживит это Аллах, после того как оно умерло?». В стихотворение Пушкина вначале все живое. Путник засыпает мертвым сном, его оживляет владыка небес и земли. Характерно, что Пушкин в своих подражаниях никогда не называет имя господа. Далее, все происходящее в стихотворении Пушкина близко к оригиналу: и оживление путника, и вопрос о времени сна, и восстановление оазиса, и оживление ослиц. В оригинале нет реакции путника на известие, что он проспал целое столетие. В оригинале путник славит господа, а в стихотворении Пушкина он чувствует силу и радость, святые восторги и возвращение молодости и отправляется в путь.

В ранних редакциях Пушкин изображает картину воскрешения так:

В пустыне дикой человека
Господь узрел и усыпил,
Когда же протекли три века,
Он человека пробудил.
Бог рек: под кладязем пустынным.
Скажи, давно ли здесь лежал. –
Мне сон мой показался длинным:
Я здесь полсуток верно спал.
Сюда же, по-видимому, относятся и следующие наброски:
Я не дремал – но усыпленье
Мне снился сон изнеможенья,
И пролетали надо мной
Разнообразные виденья.
Приснились мне древа и воды,
Увидел я и шум, и тень... [10]



К подражаниям Корану примыкает и известное стихотворение Пушкина «Пророк». Профессор Б. Томашевский считает, что, «взяв в основу стихотворения отдельные мотивы VI главы библейской книги пророка Исаи, Пушкин далек уходит от библейского сюжета, изображая иносказательно пророческое назначение поэта» [11].

Однако, сюжет «Пророка» написан не только на библейский, но и на коранический мотив. «Это достопамятное событие совершилось на сороковом году его жизни. Мусульманские писатели рассказывают о нем, как о слышанном из его собственных уст; на что есть намеки в некоторых местах Корана. Магомег проводил месяц Рамадан, по своему обычаю, в пещере на горе Харейской, в посте, молитве и уединенных размышлениях, вознося свои мысли к созерцанию божественной истины. Наступила ночь, названная Арабами Аль-Кадеръ или Веление Божие, та ночь, в которую, по словам Корана, ангелы нисходят на землю, а Гавриилъ приносит Божие веления. В эту ночь бывает миръ на земле, и во всей природѣ царствуетъ святая тишина до наступления утра» [12].

Безусловно, текст «Пророка» наиболее вольное подражание Корану в сравнении с предыдущими подражаниями. Вместо архангела Джабрила (Гавриила) к пророку является шестикрылый серафим. Изменяется хронотоп события. Вместо пещеры, служившей пророку местом молитв, появляется пустыня, нет никакого упоминания о месяце Рамадан. Но и лирический герой стихотворения, и пророк из коранической легенды томимы духовной жаждой.

Имеются сведения, что «Пророк» входил в цикл стихотворений политического характера, но остальные стихотворения этого цикла до нас не дошли. Имеются отрывки, прямо перекликающиеся с текстом «Пророка». Например: «Восстань, восстань, пророк России» уточняет строку «Восстань, пророк, и виждь, и внемли...»

В августе 1826 года Пушкин написал стихотворение, где в образной, аллегорической форме рассказал, как после мучительного кризиса новое устремление, новая задача его поэзии, мобилизация



новых, скрытых в нем поэтических сил спасла его и воскресила его душу. В этом стихотворении поражает пушкинское отношение к Богу, удивительно совпадающее с восприятием Бога Мухаммедом.

Мухаммед слышал только голос, который диктовал ему очередной отрывок, поражавший его мудростью и совершенством художественной формы; иногда при этом Мухаммед чувствовал, что кто-то кладет ему во сне руку на плечо – то ли ангел Джибрил, то ли сам всемогущий Аллах. Когда же он просыпался, все слышанное всплывало в его памяти и запоминалось так прочно, как будто слова были начертаны прямо в его сердце.

Для Мухаммеда встреча с архангелом означала полное подтверждение правильности избранного им пути, почти полное (и, несомненно, чудесное) совпадение хода его мыслей и его интуиции с божественным промыслом. Это должно было вдохновлять Мухаммеда и наполнять чувством законной гордости, ощущением могущества, проистекающим из того, что его воля находится в согласии с волей Бога; и во всех случаях, когда его, Мухаммеда, воля совпадает с волей Бога, произнесенное им «Да будет!» одновременно является и произнесенным самим Богом, и никакая действительность не сможет устоять перед этим «Да будет!». Он скажет: «Да будет!» – и будет именно так. Но только в случае совпадения воли его и Бога.

Характерно, что и тогда, когда откровение не сопровождалось полной потерей сознания, сознание все же как бы устранилось, и Мухаммед не ощущал ни малейшей связи между деятельностью своего ума и содержанием откровений. Для Мухаммеда они являлись полной неожиданностью, и он готов был поклясться, что никогда даже не делал попыток сочинить что-либо подобное, что все отрывки из Корана он сам слышит впервые. В этом он был убежден совершенно искренне и убежден абсолютно: автор Корана – Бог, он, Мухаммед, – только лицо, пассивно воспринимающее слова Бога.

В стихотворении Пушкина буквально каждое слово полно значения. Открылись глаза, то есть он стал больше видеть, чем раньше, когда мир ему казался темной, мрачной пустыней. Вещие зеницы



– это мудрое зрение. Сравнение с орлицей, очевидно, намекает на легенду о том, что орел может смотреть на солнце, не закрывая глаз! Испуганная орлица – то есть в крайнем напряжении всех своих сил. Такое глубоко проникающее мудрое и безгранично смелое видение окружающего мира нужно поэту, по-особому понимающему мир. И как Мухаммед открывал истину в боге, так и поэт открывал мир реализма.


Судя по многим произведениям Пушкина, его религиозные взгляды были близки к воззрениям Мухаммеда, и все же в этом стихотворении поэта занимает не онтологический, а творческий процесс. Изображение внешнего мира для него – главная цель, а не только средство для образного, метафорического выражения своей собственной душевной жизни. Это зоркое и мудрое, «вещное» зрение – свойство «поэта действительности», реалиста.

Поэт слышит все звуки мира – и громовые содрогания неба, и полет ангелов в высоте (образ в контексте коранически-библейского стиля стихотворения). Он «слышит, как трава растет» и как движутся под водой морские животные...

Кажется, что все эти изощренно-тонкие восприятия и мудрые наблюдения невозможно передать обыкновенным человеческим словом.

Язык поэта сравнивается с жалом мудрой змеи. Этот образ понадобился Пушкину для того, чтобы показать, каким тонким, необычайно гибким, умным должен быть язык поэта, желающего превратить в человеческое слово те тончайшие оттенки жизненных явлений, которые он наблюдает, подмечает, те глубокие, мудрые обобщения, которые он создает на основе этих наблюдений. В этом «преображении» пророка может идти речь о поэте вообще. Без громадной интенсивности чувств, «жара сердца» невозможна подлинная поэзия. Но поэту-реалисту это особенно необходимо. Только очень высокий накал чувства может переплавить обыденную, «прозаическую жизнь» в чистое поэтическое золото...

Преображение пророка совершено. Теперь он все видит и все слышит, его язык стал мудрым и утонченным, вместо трепетного



сердца в груди его уголь, пылающий. Кажется, что сейчас и начнется выполнение его миссии. Но у Пушкина мы читаем, что он лежал «как труп в пустыне».

Непонятно, чего не хватало поэту, уже одаренному таким совершенным аппаратом восприятия и выражения? Подлинную душу поэта, свою «божественную волю» вкладывает в пророка-поэта бог. Так завершается его преображение. Поэт готов для своей миссии.

И глас бога заставляет его восстать и приступить к миссии, которая заключена в последнем стихе: «Глаголом жги сердца людей».

Очень важно правильно понять смысл этого стиха. Поэт в этом стихотворении должен не утешать людей, не радовать их, доставлять наслаждение своим творчеством, ему не предлагается учить людей, вести их за собой. Он обязан жечь сердца людей... Пушкинский пророк (поэт) должен учить людей, провозглашать им ученье любви и чистой правды.

Но, может быть, «жечь сердца людей» – это и значит указывать людям на их моральные недостатки, не давать им покоя – и тем самым воспитывать их, учить правильному поведению?

Если бы это было так, то непонятен был бы смысл предшествовавшего преображения пророка. Нужно ли ему было приобретать чудесные способности, так тонко и глубоко видеть окружающий мир, так точно и мудро передавать в словах свое знание о мире – для того только, чтобы увидеть недостатки людей и общества, разоблачать их, «жечь сердца», проповедовать ученье «любви и правды»? Ведь эти недостатки, пороки, злоба видны всякому, они лежат, так сказать, на поверхности, не нужно быть пушкинским пророком, чтобы их заметить и указать людям. К тому же мы знаем, как решительно отклонял от себя Пушкин в эпоху его зрелого творчества обязанность проповедовать что-либо, учить чему-нибудь, как он горячо спорил с критиками, требовавшими от него как от поэта «провозглашения» полезных (с их точки зрения) истин.

Поэт отвергает предлагаемую ему задачу – быть воспитателем людей, разоблачать их пороки и указывать правильные пути... Не



этот смысл имеют в стихотворении «Пророк» слова – «Глаголом жги сердца людей»!

Жечь сердца людей, волновать и мучить их для того, чтобы они не успокаивались, не забывали об этих противоречиях жизни, пока не найдут способов преодолеть их окончательно, – такова, по мнению Пушкина, миссия поэта.

Литература

1. Пушкин А. С. ПСС, Т. II. - М.: Наука, 1963. - с. 213.
2. В. Ф. Панова, Ю. Б. Бахтин. Жизнь Мухаммеда. - М., 1991. С. 162-163.
3. Пушкин А. С. ПСС, Т. II. - М.: Наука, 1963. - С. 207 - 214.
4. Коран. Пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963. - с. 31.
5. Пушкин А. С. ПСС, Т. II. - М.: Наука, 1963. - С. 209- 210.
6. Коран. Пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963. - с. 221.
7. Пушкин А. С. ПСС, Т. I. - М.: Наука, 1963. - с. 346.
8. Коран. Пер. И. Крачковского. М., 1963. - с. 31
9. Пушкин А. С. ПСС, Т. I. Из ранних редакций. - М.: Наука, 1963. - с. 389.
10. Пушкин А. С. ПСС, Т. II. - М.: Наука, 1963. - с. 437.
11. В. Ирвинг. Жизнь Мухаммеда. Книга о пророке. Репринтное воспроизведение издания 1857 года. М., 1990. - с. 37.

Бадиков В.В.

А.С. ПУШКИН и М. О. АУЭЗОВ.

Аналоги и сближения

Надо ли говорить о том, что с Пушкиным и Ауэзовым проблем особых нет. Они, как все великие, неисчерпаемы. Каждая мелочь о них останавливает – на ней уже лежит «дыхание» вечности, всегда жадного всеобщего интереса. Потому простим В. Вересаеву его «Пушкина в жизни» (воспоминания, слухи и сплетни о нем) и согласимся с Ю. Тыняновым, что «живой Пушкин», человек и поэт – важнее. Учтем и то, что буквально на днях в Алматы была презентована изданная в Москве, в серии ЖЗЛ, книга «Мухтар Ауэзов» профессора Н.А. Анастасьева. Это пока что всего лишь третья по счету книга о казахских писателях (до нее вышли: Т. Какимев «Сакен Сейфуллин», И. Стрелкова «Чокан Валиханов»). Потому,



наверно, она должна активно стимулировать научные и прочие изыскания в области творческой биографии М.О. Ауэзова, что особенно касается нас, казахстанцев.

Живой Ауэзов, вне слухов и легенд, нам так же дорог, как и Пушкин. И поскольку Ауэзов – один из первых казахских европейцев, точнее евразийцев, его литературная судьба естественно ассоциируется и, может быть, аукается с судьбой Пушкина. Прежде всего в плане извечной проблемы «художник и власть». Александр Блок был пророчески прав, когда утверждал, что Пушкина-художника «убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха... Поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем...» Так и М. Ауэзова, еще не старого и крепкого, убила не болезнь, а власть (система), которая отняла у него «покой и волю, творческую волю – тайную свободу» (А. Блок. Собр. соч. в 8 тт. Том VI, стр. 167). И это случилось на глазах моего поколения.

Поэтому мы должны помнить, что творчество Ауэзова, превращаясь, опять же на наших глазах, из «литературного факта», из национального в достояние мировой культуры, встает в один преемственный ряд с Пушкиным. Взывает к нам – чтобы помнили! Помнить – значит слышать голоса этих писателей. Тем более, что они, голоса, обрели и обретают уже не только символическое бессмертие. И кому, как не нам, вузовским филологам, более других заботиться об их народном резонансе.

У нас на филфаке КазНПУ живет давняя традиция приглашать «в гости» писателей Казахстана. Студенты должны знать не только классику, но и живую литературу, знать ее воочию. Еще и потому, что многие писатели, ставшие впоследствии известными, заканчивали, между прочим, филологический факультет. Например, Александр Блок, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Мухтар Ауэзов, Абдижамил Нурпеисов, Герольд Бельгер, Мухтар Магауин, Дулат Исабеков, Дукенбай Досжан. Большинство из них стали писателями-литературоведами, писателями-историками, а также критиками. Некоторые, как, например Ю. Тынянов, М. Магауин, возвращались в свои родные вузы и в качестве преподавателей. Литера-



тура и вуз всегда сотрудничали, хранили взаимную благодарную память.

По свидетельству мемуариста, где-то в 1836 году Пушкин пришел в Петербургский университет на лекцию своего друга Петра Александровича Плетнева. «Плетнев поднялся на кафедру, – вспоминал один из студентов, – и в то же время в дверях аудитории показалась фигура Пушкина с его курчавой головой, огненными глазами и желтоватым нервным лицом... Пушкин сел с каким-то другим господином из литераторов на одну из задних скамей и внимательно прослушал лекцию, не обращая внимания на беспрестанные просматривания его обращенными назад взорами сидевших впереди студентов. Профессор, читавший о древнерусской литературе, вскользь упомянул о будущности её, и при сем имя Пушкина прошло через его уста, возбуждение было сильное и едва не перешло в шумное приветствие дорогого гостя. Это было уже в конце урочного часа и Пушкин, как бы предчувствуя, что молодежь не удержится от взрыва, скромно удалился из аудитории, ожидая окончания лекции в общей проходной зале, куда вскоре и вышел к нему Плетнев, и они вместе уехали. Это было незадолго до смерти Пушкина». Низкий поклон автору этих строк – за его запись!

Пушкин живо интересовался преподаванием отечественной литературы. Лекции В. Кюхельбекера и П. Плетнева он называл «вдохновенным комментарием» к своему предмету. Юный Пушкин, готовясь к очередному экзамену, при переходе из младшего в старший класс, который принимал у него сам Державин, посвятил Царскому селу, местопребыванию Лицея, вдохновенную оду. Об этом экзамене поэт написал: «Старик Державин нас заметил И, в гроб сходя, благословил». А художник Илья Репин, уже по воспоминаниям и документам изобразил это «благословение» на известном своем полотне. Державин приподнимается за столом комиссии и рукой наставляет ухо, чтобы лучше расслышать голос будущего гения. Может, так все и происходило. Но каким был, как звучал голос Пушкина?..



Между прочим, голоса многих русских писателей были записаны в начале XX века на валик фонографа, а затем переведены на грампластинки. Примерно с середины 60-х годов выходила в Союзе серия таких пластинок – «Говорят писатели», и теперь мы можем услышать голоса Л. Толстого, Маяковского, Блока, Пастернака, Ахматовой и многих других писателей. Но Пушкин, к сожалению, до этого времени не дожил. И грустно было сознавать, что мы уже никогда не услышим ни его, ни Лермонтова, ни Гоголя...

И вот однажды, включил я радио «Свобода», чтобы послушать подробные и точные последние известия, но опоздал. Шла передача о потомках Пушкина, в частности о младшем его сыне Григории, который дожил до нашего XX столетия (1835 – 1905). Впрочем, и другие дети поэта оказались долгожителями – старший сын Александр (1833 – 1914), дочери Наталья (1836 – 1913) и Мария (1832 – 1919).

Все, что связано с именем Пушкина, – драгоценно, но я слышал его *голос*! Это было потрясающе. Всем, кому я говорю теперь об этом, выжидательно улыбаются, настраиваясь на розыгрыш – «Ну-ну, давай! Так просто нас не проведешь!»

Но это в самом деле удивительно. Ученые установили, что голос отца, его тембр и характерные обертоны довольно точно наследуются его потомками по мужской линии, соответственно также и голос матери. Голос Григория Александровича Пушкина, записанный на валик фонографа, воспроизвели в радиопередаче! Это был скорее тенор, чем баритон, но плотный, по-мужски густой, без обычного для тенора дребезжания. Григорий Александрович вспоминал какие-то дорогие для него вещи, с интонацией уверенного в себе человека (все-таки воспитанник Пажеского корпуса, впоследствии статский советник). Ладно и быстро, но без скороговорки, соединял слова, как человек мыслящий глубоко и ясно. Как я жалел, что не оказалось под рукой диктофона, ведь я слышал как бы самого Пушкина! Вспомнил я о замечательном человеке Льве Шилове, с которым познакомился в доме О. Г. Суок-Олеша. Он с 60-х годов разыскивает и реставрирует голоса писателей. Это в основ-



ном его «открытия» запечатлены и увековечены в граммофонной серии «Говорят писатели».

Но почему бы не записывать и голоса детей великих писателей? Тем более, что вопреки расхожему мнению, природа не всегда «отдыхает» на детях знаменитых родителей.

Нет, я не стал коллекционировать их голоса. Дело в другом. Хотелось самому на конкретном примере убедиться в наследственном созвучии человеческих голосов.

Нам, «шестидесятникам», особенно филологам КазПИ, КазГУ и ЖепИ, быть может, больше повезло, потому что мы чаще других общались, как младшие современники, например, с М. Ауэзовым, Г. Мусреповым, А. Нурпеисовым...

Незабываемыми были лекции Мухтара Омархановича, которые он читал в конце 1950-х годов. Наш филфак КазГУ помещался тогда в двухэтажном здании, с ложноклассическими колоннами и памятником С. М. Кирову на улице Комсомольской. Актовый зал переполнялся сам собой. Нас, студентов, не загоняли и не упрасивали, как это бывает сегодня.

Кажется, Ауэзов должен был читать актовую лекцию, открывая новый учебный год. Собрались представители всех факультетов, задолго до его приезда. И вот мгновенное, как электрический разряд известие:

– Приехал! Вот он входит!

Мухтара Омархановича не было видно, пока он пробирался на сцену, где были стол президиума, трибуна с лампой и стаканом воды. Зал стоял, всем не терпелось его видеть, но был он невысок, шел кто-то рядом, загораживая писателя. По мере его продвижения к цели, гомон собравшихся сходил на нет, а возбуждение, вызванное явлением самого знаменитого писателя Казахстана, дальнего родственника Абая, автора эпопеи о нем, – возрастало до предела. Явно усталый, с желтизной в лице, слабо улыбающийся Ауэзов переживал стихийную громовую орацию. Казалось, ей не будет конца. Но по легкому призывно-благодарному мановению его руки



зал успокоился и дружно сел. Наступила вдруг такая тишина, как будто уже никто не дышал.

Он заговорил негромким обыденным голосом, со слабым казахским акцентом, о роли культуры и просвещения, литературы особенно, в духовном развитии общества. Ручаюсь, комок подступил к горлу: так напряженно тихо и свято было в зале! И это в течение почти часа. Только последние его заключительные слова потонули в горячей овации. Зал снова прорвало, но человек, покидавший его, уже не пытался остановить аплодисменты...

Мы лицеценили гения, но главное мы впитывали «вдохновенные комментарии», говорившие о том, что литература была и будет свободной.

Ауэзов не был трибуном и оратором. Даже усиленный микрофоном, голос его в этом зале как бы пропадал, казался домашним – не отчетливым и слабым. Но привлекал его напряженно-интеллектуальный заряд. Это была не речь, не торжественная лекция, на что, наверно многие из нас настраивались. Это были неторопливые, иногда с остановками (в поисках нужных слов, т.к. говорил он по-русски), *размышления*. Может, кто-то даже был разочарован, если слышал его впервые. Трудно было сразу подобрать аналогию, но все-таки кого-то он напоминал. Может быть, Юрия Тынянова, который, по свидетельству его студентки Л.Я. Гинзбург, читал лекции обычно без всяких речевых эффектов. Ауэзов «брал» своей естественной доверительной интонацией и упругой увлекающей мыслью. Он не вещал и не пророчествовал, он думал вслух, как бы заранее предвидя возражения. Уже много лет спустя я наткнулся на любопытный документ. Это была стенограмма дискуссии о казахском эпосе, состоявшейся в институте языка и литературы АН КазССР в 1953 году (См. Керуен, 2006, № 2). Первым в этой дискуссии выступил с часовой речью М. Ауэзов. Эта, на первый взгляд, покаянная речь была полна гневного возмущения несправедливой критикой и глубоких мыслей о сути казахского фольклора. Чудовищные наветы и оскорбления приходилось ему опровергать! Грустно все это читать, потому что Ауэзов оправдывался перед та-



ким «обвинителем», как М. Габдуллин, и в частности говорил: «о выводах его, о приговоре его надо мной я скажу, что это не есть объективно справедливая критика и тем более не есть товарищеская критика»

Ни в коем случае «ни есть»! И, наверно, голос его звучал тогда бесстрашно звонко.

В этой речи и сейчас мне слышатся характерные интонации великого писателя-мыслителя. Живая речь, записанная стенографисткой, и от того еще более ценная как документ его непосредственной мысли и слова! Наверно есть и магнитофонные записи, о которых мы еще не знаем. Но для меня эта трагическая речь теперь звучит как бы двойным ауэзовским голосом.

Мне повезло слышать не только отца – Мухтара Омархановича, но и его сына – Мурата Мухтаровича, нашего казахстанского Сократа. С большим удовлетворением читаю я его философско-литературоведческие и публицистические книги – «Времен связующая нить», «Иппокрена», «Уйти, чтобы вернуться». Но и с не меньшим наслаждением слушаю его. Для меня он один – из зачинателей, или пассионариев, второго Ренессанса казахской культуры, который начинали на рубеже 50- и 60-х гг. А.Алимжанов, О.Сулейменов, А.Сулейменов, М.Магауин, А.Кекилбаев, Д.Исабеков, О.Бокеев, Д.Досжан. Когда он выступает в каком-нибудь обществе или собрании, я невольно настораживаюсь, уже памятуя о той пушкинской передаче по «Свободе»! У сына чуть носовое произношение и совершенно чистый русский выговор, но интонация, кантилена изящной и обычно сложной мысли, ветвящейся и как бы нескончаемой в своем интеллектуальном порыве – конечно, от отца. Не только музыка артикуляции и голосовых связей, но и голоса духа – от отца.

Прислушайтесь при случае – так говорил и Мухтар Ауэзов!

Вот феномен, который бережно хранит сама природа, не полагаясь особенно на технику. Но потомки наши будут слышать наших гениев, конечно, лучше и точнее, чем мы – Пушкина и Ауэзова.

М.О. ӘУЕЗОВ ПУШКИН МЕН АБАЙ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ САБАҚТАСТЫҒЫ ТУРАЛЫ

Мұхтар Әуезовтің Жидебай өңіріндегі бала күнінен таныс А.С. Пушкин есімімен бетпе-бет кездескендей тым жақын ұшырасатын шағы – Ленинград университетінде оқыған жылдары болса керек (1923-1928 жж.). Соңғы кездері “М.Әуезов үйінің” қолжазба қорындағы 238-бумадан бұрын еш жерде жарияланбаған “Экспозиция и завязка символической драмы (пьесы Метерлинка, Ибсена, Гауптмана и Л.Андреева)”, “Поэзия чистого искусства 60-х годов” және “Особенности драматургических приемов Пушкина” атты шағын зерттеулер табылып, жазушының 50 томдық академиялық басылымында жарияланды (1.19-22). Осы қатарда “Драмы Чехова” деген мақала да бар. Тәрізі, бұл еңбектер ғылыми жиындарда жасаған баяндамалар болса керек. Аталған дүниелер теориялық негізінің тереңдігімен, М. Әуезовтің орыс тілді туындыларына тән айшықты, оралымды стилімен ерекшеленеді.

Соншалық ересек, зерделі жанар, мол жинақтаушылық қарым А.С. Пушкин жайлы зерттеуге де етене тән. Талдау нысанына “Борис Годунов” пен “Пир во время чумы” трагедиялары алынады. Жас М.Әуезов сол кездегі Козьмин, Яковлев, Баранов, Сиповский сияқты оқымыстылардың ұстанымдарына көңілі толмай, А.Пушкинді әлемдік әдебиет көлеміндегі көркемдік-эстетикалық жетістіктермен сабақтас қарастыруға мән береді. Ол таза орыстық үлгіде жазылған “Борис Годуновта” әйгілі үш бірлік тирадасының өзгеріске түсуін үлкен жаңалыққа балайды. Драманың композициялық құрылымын саралай келіп, А.Пушкин шығармасындағы орталық тұлғаның тасада тұруын, халық бейнесінің антикалық театрдағы хор міндетімен ұштасып жатуын да тың шешімдердің қатарына жатқызады. Бұл ретте диуана тұлғасының қаламгерге хас сайқымазақ сарынын жүзеге асыруға үлес қосқаны аталып өтеді. Ал Пушкин монологтарындағы лирикадан кейіпкерлер еркінің бетперделену



көріністерін байқап, таразы басына тарту – білім мен интуиция күдіретіне айғақ деректер. М.Әуезов А.Пушкин трагедияларының басты жетістігі кереғарлық ұстанымын меңгеру және мінездердің психологиялық иінін келістіру шеберлігімен байланысты екеніне айрықша мән береді.

А.С. Пушкиннің қайтыс болуына 100 жыл толуы қарсаңында 1936 жылы “Қазақ әдебиеті” газетінде “Пушкинді қазақшаға аудару тәжірибелері туралы” жазған М.Әуезов 1937 жылы қаңтарда “Социалды Қазақстан” газетінде “Евгений Онегиннің” қазақшасы туралы” (2.6-16) мақала жариялайды. Алғашқы мақаладағы келелі ой кейінгі мақалада Ілияс Жансүгіров тәржімасы төңірегінен асып, жалпы көркем аударма теориясы мен практикасына қатысты терең бағдарламалық тұжырымдамаларға ұласады. Туған әдебиетінің өрісін жайып, құлашын кенге салуы үшін әлем әдебиетінің үздік үлгілерімен танысудың маңызы зор екенін жетік түсінетін қаламгер бұл орайда көркем аударма өнеріне артылар жүктің ауырлығын әбден түсінеді. Өзі “сөзбе сөз аударма”, “жаман көпір” дейтін “подстрочниктің” роліне көңілі толмайды. Одақтық әдебиет көлеміндегі тәржіма ісінде орын алған озық дағдыларды меже тұта келіп, кейбір жас акындардың түпнұсқадан ауытқу мезеттерін, өз жанынан сөз қосу, сөз алу әдеттерін дұрысқа санамаған.

Автор Еуропа тіршілігінен, аксүйектер өмірінен алынған дүниенің қыр қазағы үшін жұмбақ қасиеттері мол екенін әрдайым есте ұстайды. Сан алуан өзге өркениет жемістері, топонимикалық, тарихи атаулар, басқа жұртқа ғана түсінікті есімдер, әрекет, тұспал, ишаралар баламасын таптырмай, ой сенделісіне салары анық. Классиканы аудару ісіндегі екі қиындық баса айтылған. Бірі – түпнұсқаны дәл беремін деп, өзге жүйедегі өлшемге қатып қалып, не ол жағада қалмау, не бергі жағаға шыға алмау. Бұл шығармашылық даралыққа жетелемейді, тақтадағы жазуға телмірткендей көз алдындағы үлгінің құлақкесті құлына айналу. Екіншісі – нысанаға сырттай көз сап, көңілге жаққанын назарға ұстап, қалғанын қиялмен әшкесейлеу. Бұл – түпнұсқа ерекшелігін жоққа шығару, жана жапсырмалардың ұлттық сипаттан әрі шынайылықтан ада болуы.



1954 жылы жарық көрген “Қазақ халқының ұлы ақыны” атты зерттеуінде М.Әуезов: “Абайдың Пушкинге көзқарасында бүтіндей бір өзгешелік бар. “Евгений Онегин” үзінділері аудармадан гөрі, Пушкин романын шабыттана әңгімелеуге ұқсайды. Бұл ретте Абай Шығыс поэзиясында ертеден қалыптасқан “нәзира” үлгісін қолданып, өзінен бұрынғы ақындардың тақырыбы мен сюжетін жаңаша баяндайды” (3.54) – деп жазады. Абай Науаи тәжірибесін негізге алып, “Ескендірді” жырлағандай тәсілін “Евгений Онегинге” де пайдаланады. Зерттеуші А.Пушкин сомдаған орбраздардың поэтикалық асқақтығы мен мейлінше шынайылығына қазақ шайырының таң қалу үстінде осы бағасы бөлек асқақ көріністерді ұлттық өмір салтына жақын жырлауға ден қойғанын қадап айтады.

Ғалым Пушкиннің қыр халқына орасан зор әсерін аңғарту мақсатымен нақты мысалдар келтіреді. Ол Абайдың А.С.Пушкинді салыстырмалы түрде көп аудармағанын ескерте келіп, ұлы ақындардың рухани тамырластығы осымен шектелмейтінін атап өтеді де, мынандай факторларды түстеп танытуға ұмтылады: “Оның лирикалық ойға шомуларында, табиғат суретін реалистікпен беруінде, махаббат иесі әйелдің жүрегін терең түсінуінде, әлеуметтік сарындардың адамгершілік үнінде Пушкиннің көптеген сипат белгілері бар” (3.54).

М.Әуезовтің “Пушкин мен Абай” атты арнайы мақаласы 1950 жылы Абайдың туғанына 105 жыл толуына арналған. Бұл еңбектің “Абай жолы” романындағы халықтар достығына қатысты эпизодтарды көрсететін тұстарға қажеттілік мәні де болғанын білеміз. М.Әуезов үшін Пушкин мен Лермонтов Абайға қоғамдық мерезді шенеу тұрғысынан Некрасов пен Салтыков-Щедриннен артық әсер етпеген. Ал махаббат, көңіл-күй лирикаларындағы әсемдік сымбат ыңғайымен қарағанда Абай ұлы ұстаздарына көзсіз еліктеуші емес, иықтас, теңдес дәрежеде жарыса ой түзуші, сыр жаюшы есебінде қабылданады. Абайдың 1887 жылдан бастап тәржіма туындыларға ықылас бергенінен құлағдар ететін оқымысты күн сайын саны арта түскен бұл дүниелердің ақын шығармашылығына тікелей



және сол арқылы қазақ тілді жазба әдебиетке тигізген мәдени ықпалының ара-жігін ажырата сөйлейді. А.С.Пушкиннің тұтас бітімді романын дала шайыры бөліп-бөліп, жеке үзінділер түрінде қотарады. “Онегиннің сыпаты”, “Татьянаның хаты”, “Онегиннің ойы”, “Онегиннің сөзі”, “Онегиннің хаты”, “Татьянаның сөзі”, “Ленскийдің сөзі” деген дара туындылар қазақ үшін толық таныс емес мотивтерден оқшаулап алынған таза махаббат әлеміне қатысты қуатты сезім драматизмін әлдеқайда қызықты, ғажайып романтикаға орап, ұлғайта, шерлендіре жеткізеді. Абайдың Пушкинді дәлме-дәл қайталамайтынын еске салған М.Әуезов қазақ шайырының түпнұскамен салыстырғанда көп еркіндігіне, сонымен қатар қайсыбір тіл оралымдарын, троп, фигура түрлерін де шебер жеткізетін поэтикалық тыңғылықтығына да көңіл аударады. Ал А.Құнанбасвтың Онегин өмірін тығырыққа тірсейтін жаңа қадам ойлап қосуы – характерлер логикасына сай шешімдердің тың баламасын ұсыну әрі оқиға сорабын, тартыс табиғатын ұлттық қабылдау ерекшелігі. Капиталистік қоғамдағы орыс тіршілігінде реализм басымдық танытса, шығыс дәстүріндегі дала перзенттері үшін асыл махаббаттың шұғыл, өзгеше соқталы көріністері неғұрлым әсерлі. Абай Онегинге соңғы сөз береді, ол өмір мен өлу мәселесін дилемма қалпында ұстана бастайды. М.Әуезов осы көркемдік-эстетикалық ұйғарымдардың астарында жатқан эмоционалдық жағдайдың арасында зерделену мүмкіндіктері аясындағы “күту көкжиегін” терең сезініп, Абай әрекетінің суггестивті мұқтаждықтар талабынан туындағанын жаңашыл бастама ретінде ұғындырады. Әрі ол – шайырдың интуитивті тапқырлығы, әрі ол – ерікті күйдегі сол сәттік шабыт пен ер-тұрманы берік таланттың сәтті қосындысы.

М.Әуезов үшін сахара ғұламасының Онегинді романдағы сұлбасындай жеңілтек, сырдаң танытпай, қазақ тыңдаушысының талғам-тілегіне сай өз ісі үшін қамығатын мұңды, қапалы жан етіп бейнелеудегі тағлым-танымдық, акындық көрсендік айрықша бағалы. Ол бұл ыңғайда Абайдың Онегин турасында неғұрлым халықшыл аңсардан табылуына В.Г.Белинский сңбектерінің ролі



мол болғанын жоққа шығармайды. Басқа бір себеп дала жастары үшін сыбай-салтаң, паң-кердең, суық жүректі Онегиннен гөрі турашыл, сыншыл, әділетті Онегин қадірлі болғанын түсінумен тамырлас.

Өлең құрылымы жағынан келгенде зерттеуші айқын аңғарымпаздықпен ой түйседі: “1889 жылға дейін Абайдың өзі жазған өлеңдерінде Татьянаның хатындай немесе соңғы жауабындай және де Онегиннің “Құп білемін сізге жақпас” деген хатындай өлеңді ұшырата алмаймыз. Бұл өлеңдерде Абай бұрын қолданбаған тың түр табады. Онысы – шалыс ұйқасты қолдану. Ырғақ жағынан да Абай Пушкиннің қысқа жолдарына жақын отыруға тырысады” (4.10).

Демек, өлең ырғағы мен ұйқас болмысындағы жаңа өрнек әдеттегі кара өлең не жыр үрдісіндегі ой-сезім үдерісіне де өзгешелік әкеледі. Эмоционалды-экспрессивті сөз ағымында көңілге тән бұрылыс, иірім соқпақтары әдемі накыш шкиді. Абай орыс әріптесіндегі дәлдікке оралма жолмен, бірақ қайтарма қарым, әдіс-тәсілдермен бару арқылы жалпыхалықтық құндылықтардың дара этнопсихологиялық айшықтарын әсем көмкере білгені анық.

Автор орыс пен қазақ арасындағы ментальдық ерекшеліктерді теңдес дәрежеде жеткізуде христиан діні мен мұсылман діні аясындағы әліптес терминология мүмкіндіктерін игеруді ұлы Абайдың табысына санай отырып, “михраб”, “ғүзір” іспетті сөздердің ақын поэзиясында ұлттық бояумен қанығу мезеттерін ұтымды факторға жатқызады.

М.Әуезов “Народность и реализм Абая” деген мақаласында Пушкин, Лермонтов, Крыловтың қазақ ақынына көркемдік шеберліктің ғана емес, әдеп-салт, өнеге тұрғысынан да ұстаз болғанын атап айтады. Ал М.Әуезов “Пушкин и братские литературы советского востока” атты еңбегінде қазақтың ақын-жазушылары Пушкиннен идеялық-эстетикалық биік тұғыр ғана емес, эстетикалық ажар, стилистикалық амал-айшықтар, табиғатты суреттеу, махаббатты жырлауда қызу жандылық пен әшкере-кекесін үрдістерін үйренгенін тілге тиек қылады.



Пушкин тақырыбы “Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы” атты арнайы монографияда да, ұлттық поэзия мен қазақтың ұлы ақынына катысты ой-толғамдардың бәрінде дерлік лайықты ілттипат, ізетпен көрініс табады. М.Әуезов орыс ақынының шығармашылығы қазақ тұрмысына өресі жоғары мәдениет, ізгіліктілік сипат дарытқанына жиі тоқталады. Ол Абай поэзиясының ішкі мазмұнындағы өзгеше тынысқа байланысты “мәдениет” сөзін мол пайдаланады. Сол арқылы қазақ ақынының өнеріндегі дәстүрлі сарыннан аулақ, өткенге карағанда келешекке көбірек көз тастайтын, жігерлі, ер мінезді әрі нәзік пернелі, медитативтік сапасы басым шығармаларды мегзесе керек. “Мәдениеттілік” дегенде Мұхтар Әуезов әдебиеттегі жалпылама суреттеуден гөрі нақтылап адам жанына үңілушіліктің айқын жемісін ұсынады. “Мәдениеттілік” аясына М.Әуезов автордың орта мен лирикалық қаһарманына саналы әрекет, күрделі қақтығыс сыйлау жолымен терең психологизм арнасына бет алуын жобалайды. Осы атау ауқымында әр ұлттарға тән өмір орамдарындағы ортақ рухани жарасым, философиялық мұғдар, этикалық араласым, эстетикалық тұтыну тамырластығын қаперде ұстайды. Бұл ыңғайда өлең пішініндегі жаңалықтар мен ой шатқалдарындағы қия-қалтарыс шектеулі назар емес, кең ауқымды көзқарасқа, акустика мен мағына үйлесіміне арқа сүйейтіні әбден ескеріледі. М.Әуезов пайымдауында А.Пушкин қазақ санасының төрінен орын алып, әлемдік руханияттың даладағы сұлулық мұнарасына айналады.

Әдебиеттер

1. Әуезов М. Особенности драматургических приемов Пушкина // Әуезов М. Шығармаларының 50 томдық толық жинағы. 20-т. – Алматы: Жібек жолы, 2005. – 19-29-бб.
2. Әуезов М. «Евгений Онегиннің қазақшасы туралы» // Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. 12-т. – Алматы: Жібек жолы, 2005. – 6-16-бб.
3. Әуезов М. Қазақ халқының ұлы ақыны // Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. 18-т. – Алматы: Жазушы, 1985. – 54-б.
4. Әуезов М. Пушкин мен Абай // Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. 19-т. – Алматы: Жазушы, 1985. – 10-б.

ПУШКИНИАНА ТИМУРА КИБИРОВА

К одной из своих книг (Интимная лирика, 1998) Т. Кибиров полушутя-полусерьезно прилагает «Список использованной литературы». Здесь 65 наименований, из них 38 – поэтические сборники. Список дан в алфавитном порядке, от М.Айзенберга до А. Эткинда, и только поэтому Пушкин занимает не первую позицию. По количеству задействованных интекстов Пушкин у него впереди (на втором месте Блок, затем, вероятно, Лермонтов). «...Природа, история, Россия, мир Божий говорят с Кибировым (а через него – с нами) только на одном языке <...> – языке русской поэзии», – пишет Б. Немзер во вступительной статье к итоговому сборнику Кибирова [1, 27]. Каждая система интекстов может быть проанализирована как самостоятельный материал, с результатами, плодотворными для характеристики современной русской поэзии и для общей поэтики интертекста [2].

Нетрудно заметить, что пушкинские цитаты, аллюзии, реминисценции идут у Кибирова по нарастающей: их все больше в каждой последующей книге. Заметим также, что, в отличие, например, от интекстов А. Галича, о параллелях с которыми порой приходится рассуждать с осторожными оговорками и приблизительными доказательствами, пушкинские видны бесспорно. За исключением ряда эпиграфов (о чем должен быть особый разговор, не уместающийся в объем, отведенный для данной работы), Кибиров обращается обычно к известным пушкинским текстам, вполне узнаваемым, что дает возможность уже по ходу чтения продуктивно подключать их к общей картине читательской интерпретации.

Перечисляя в «Русской песне» дорогие приметы родины, Кибиров дает в этом ряду, конечно же, и пушкинские образы: «Защитна твоя гимнастерка/ и темно-вишневая шаль, // и версты твои полосаты...». Пушкин – слава России, ее оправдание и защита («сам Пушкин прикрыл тебе срам»), то главное, чем



русские могут ответить «презрительным клеветникам». «В час печали, в час отчайнья» обратим к нему свои взоры, найдем в нем упование и надежду.

Пушкин – образец мужского достоинства и мужского поведения, как об этом сказано в послании К. Гадаеву: «Пастернак надежен вечным детством./ Вечным отрочеством – Маяковский./ Вечной женственностью – Блок и Белый.// А мужчина-то только один – Александр Сергеевич Пушкин.// Это тост, Константин!// Где же кружка?».

Обращаясь к пушкинским мотивам и образам, поэт не просто «перепевает» их, а творчески трансформирует, вводит в культурный контекст современности.

Пожалуй, наиболее актуальный мотив – **поэт и толпа, место поэта в обществе**. Он один из «вечных», но у Пушкина представлен настолько ярко, что в таком именно ореоле, в диалогических переключках с ним развивается последующая русская поэзия, вплоть до сегодняшнего времени. У Кибирова встречаем прямые переключки: «Пускай толпа бессмысленно колеблет / его треножник. Право, дела нет / ему ни до чего!». В стихах и эпиграммах он спорит со своими критиками (В. Курицыным и др.), и это тоже по-пушкински.

Поэт чувствует свою неуместность в мире меркантильных интересов, девальвации моральных ценностей, торжества грубой силы. «Шварцнеггер выйдет нам навстречу,/ и мы застынем холодея./ Что наши выпренные речи/ пред этим торсом, этой шеей?»... «Ленивы и нелюбопытны, бессмысленны и беспощадны/, в своей обувке незавидной/ пойдем, товарищ, на попятный».

Возникают мысли смелее вводить в свои сочинения эротику, «чтоб в просвещении стать с веком наравне». Или подрабатывать рекламой (на что Муза «кривит надменно рот»). Интерес к стихам заметно упал, «и книгопродавцы/ с поэтом разговор уже не затевают». Остается «смиренной прозой впредь/ мне зарабатывать». Тут надо влиться в поток развлекательной беллетристики, и начинаются поиски доходных заглавий («что нынче ха-



вают»). В этот список, наряду с «Ухмылкой мертвеца» и «Шальварами Зульфийи», попадают восходящие к Пушкину «*Месть хазарам*» и «*Чертог сиял*» (вот это сегодня актуально!). И уж совсем комично выглядят обсуждения с приятелем-поэтом Сергеем Гандлевским попыток вписаться в меркантильное «шоу»: «Ты накачаешься сначала,/ я вставлю зубы поприличней,/ в коммерческом телеканале/ мы выступим с тобой отлично.// Ну, скажем, ты читаешь «Стансы»,/ весь в коже, а на заднем плане/ я с группой гёрлс танцую танец...». Но от одних только этих предположений хочется стукнуть по экрану и бежать куда-нибудь подальше. Например, как пушкинский поэт, – «в широкошумные дубровы». Эта образная формула встречается у Кибирова несколько раз.

Однако традиционный для поэтов **мотив уединения, бегства от цивилизации в мир природы** подается в ироническом ключе – в соответствии с современными реалиями. Так, дачное местечко Шильково, многократно фигурирующее в стихах Кибирова, хотя и получает пушкинские характеристики: «Чем не *Тригорское?*», «*пустынный уголок*», «*дубровы шум широкий*», «бредет *рыбарь* бывалый/ Трофим Егорович», – но идиллия постоянно корректируется: «Снова в *широкошумных дубровах* один/ я бегу, сам себе господин./ Но взглянул я вокруг – а кругом на века/ братья Строговы строят ДэКа.// Вырастают, как в сказке, то ГЭС, то АЭС,/ освещают прожектором лес». Живописный дым из трубы соседнего химкомбината довершает картину.

Травестийная подача мотива бегства от цивилизации включает целый ряд забавных деталей. Привычка к комфорту порождает страхи в предвидении последствий дикой жизни: «Так-то оно так, но вот в чем, парень, штука –/ где же будем мы носки стирать?» <...> А лишай стригущий?! А чесотка? А педикулёз?» В довершение всего Земфире предложено, «вместо страсти жгучей», завести дезодорант и прочие предметы гигиены.

Пушкинские образы, связанные с мотивом поэта-Пророка, тоже идут у Кибирова по линии иронического снижения. «С пеной у рта



жгут Глаголом они, надрываясь,/ я же, гаденыш, цитирую и ухмыляюсь»; низкорентабельный *уголь в груди*», «*уголь чадящий*» – «*больше не жжется*». В том же духе явление пьяного сеятеля: «В феврале на заре сеем лен-конопель,/ невзирая на хмель и метель».

Самая ситуация творчества травестирована. Своеобразным контрастом пушкинским стихам о поэтическом вдохновении («И забываю мир...»), когда окна озаряет белая ночь, сияют шпили и купола прекрасных строений, «державно» течет Нева, – воспринимаются строки об унылых трудовых сочинительских буднях в глубине крупноблочного квартала (с периодическим грохотом лифта и тому подобными сигналами человеческого общежития) или на захудалой даче. «Лежу, пишу. Проходит время. В спину/ четвертый раз впивается комар./ Опять свалился пепел на перину./ Вот так вот и случается пожар». Выразительный enjambement, как рычаг, мгновенно переводит интонацию на иронические рельсы (относительно комара как помехи творчеству у российских поэтов своя традиция). Обязательно на фоне пушкинского «В размеры стройные смыкались/ Мои послушные слова/ И звонкой рифмой замыкались» или «летучей рифмой оперю», «рифмы легкие» воспринимаются периодические жалобы на непослушные рифмы, необходимость «подыскивать слова» и т.п. «Не придирайся только к рифмам» (С. Гандлевскому). А вот характерная парафраза с частичным цитированием: «Никак не уживаются со мной/ злодейки-рифмы – две еще *приходят*,/ но хоть ты тресни – *третью не приводят!*»

Другой круг пушкинских цитат, аллюзий и реминисценций связан с полярными образами: *Бесы* и *Моцарт*. Пушкинский **образ метели, бездорожья, бесовской круговерти** служит, по традиции, и у Кибирова передаче реалий русской жизни, а также «символическим знаком мрачности и неуверенности» [3, 198]. Безысходность, «снежный прах» бесконечных просторов, в которых легко заблудиться, попасть в тупик, – это сумма географических, этнографических, ментальных черт «русского», в том числе специфика национального характера и вечные, неразрешимые проблемы: «На



реках вавилонских стонем./ В тимпаны да кимвалы бьем./ То домо-
вого мы хороним,/ то ведьму замуж выдаем». Зловещие призраки
российской истории, мрачные предзнаменования словно перенесе-
ны со страниц «Капитанской дочки»: «Ну, а в наших краях, в орен-
бургских степях / замечает следы снежный прах. / И Петрушин во-
зок всё пути не найдет. / И вожатый из снега встает».

Моцарт, наоборот, – символ света, легкости, радости и изящес-
тва (ср. отмечаемые в самом Пушкине черты «моцартианства»).
Это то, что так нужно нам, что так хочется уберечь от бесовщины
русской действительности. «Моцарт! Скоро я уеду/ за кибиткой
кочевой.// Знаешь край? Не знаешь края,/ где уж знать тебе его!/
Там, над кровлей завывая,/ бьются бесы – кто кого!// <...> Там та-
кого мозельвейна/ поднесут тебе, дружок...// Ну куда тебя такого?/
Слишком глуп ты, слишком юн./ Что для русского здорово,/ то для
немца карачун!».

Включение в текст имен значащих пушкинских персонажей,
ставших символами, расширяет контекст, вводит целый пучок
ассоциаций, работающих на поэтический смысл. Другие примеры
этого ряда: «Я отвращаю дух от пенья аонид,/ я, как *Альбер*, ропщу,
как *Германи*, алчу злата, / склоняясь с лейкою над грядкою салата»;
«Вот вам *Алеко* поддатый, супругу свою матерящий!»; «...а в под-
собке/ здесь *Мариула* дарит свои ласки» (обстановка на турбазе);
«*Сальери* в «Обозренье книжном» лает,/ *Моцарт* зевок ладошкой
прикрывает».

Пушкинская формула «Блажен, кто...» (истоки – первый псал-
ом Давида и Гораций) относится к ряду устойчиво повторяющихся
у Кибирова. По принципу калькирования «Блажен, кто смолоду
был молод,/ *Блажен, кто* вовремя созрел»: «Блажен, кто сонного
ребенка,/ укрыв, целует потихоньку»; «*Блаженны* дядьки после
пьянки,/ играющие в футбольянку»; «*Блажен* закончивший про-
полку,/ *блажен*, кто может не вставать», «*Блажен* вкусивший рюм-
ку водки,/ закусывающий селедкой,/ притискивающий молодку»...

Завидное умение Пушкина наслаждаться простыми радостями
жизни и дать нам почувствовать эти радости – образец для под-



ражания. Сорвавшись в бунте против пошлости пошлого существования (*«печные горшки вам дороже, скоты?»*)), все отрицая, проклиная, оскверняя, кибировский герой заканчивает тем, что сладостный дух простой здоровой пищи из соседской кухни останавливает его, уже готового выброситься из окна: *«Гостей созовем и картошки нажарим,/ бокалы содвинем и песню споем!»* («К вопросу о романтизме»). Играющий на зимнем холоде пушкинский мальчик с салазками (*«ему и больно и смешно»*) – остается символом счастья, радости бытия: *«...выгляни в окно –// сквозь метели свистопляску/ едет мальчик на салазках,/ без причины, без опаски/ лыбится смешно!»*.

Скажем еще об одном источнике пушкинских интонаций, перенятом Кибировым: **введение имен добрых друзей в свободное повествование, легкая, ироничная «болтовня» с читателем** (стилистические приметы «Евгения Онегина», ныне названного образцом постмодернистского романа). *«Уж три десятка строф я миновал,/ а описал покамест лишь крупицу/ из тех богатств, что смутно прозревал/ я сквозь кристалл магический. Вертится/ нетерпеливый Рубинштейн. Бокал/ влечет Сережу. Надо бы прерваться./ Итак, антракт и смена декораций»*. Свойственные особенно Пушкину частые обращения к читателю или персонажу носят характер рефрена в двух «Эклогах» Кибирова: *«Мой друг, мой нежный друг»*, *«Сюда, мой друг, сюда»*, *«Мой нежный друг, мой глупый...»*, *«Засим расстанемся, мой друг»*.

Порой обращения к читателю обретают у Кибирова особую пикантность в специфическом контексте. Например, описывая туалет во дворе, в расположении воинской части, где-то в северных широтах, автор замечает: *«И лишь тепло одетым ты мог бы усидеть, читатель мой,/ над этой ледовитою дырой»* (поэма «Сортиры»).

Вообще, игровые «ходы» с цитируемым широко известным пушкинским текстом – вполне в духе постмодернизма – весьма активно используемый Кибировым поэтический прием. Сменим теперь парадигму анализа и, отвлекаясь от тем и мотивов, проследим типичную для него комбинаторику цитирования.



Непосредственное соседство пушкинских строк со знаками нашей повседневной действительности (включая жаргонизмы, сленг и т.п.) дает столкновение стилей, иронический, комический или сатирический эффект: «*Брожу ли я в ночи под мухой, / сiju ли на диване я*»; «*Людская молвь, стеклянный чок, / ненормативный мат*»; «*Приехали, Сережа. Амба. / Стоим у гробового входа*»; «*Всю эту халяву / пора оставить мальчикам в забаву*»; «*Как древле Арион на бреге, / мы сушим лиры. В матюгальник / кричит осведовец*» (Арион, правда, сушил ризу, но и лира рядом с матюгальником тоже хороша). А вот о добывании водки в солдатскую казарму: «*За подвиг трудный сей / герой предерзкий взялся / и тотчас в путь потек, / лишь старшина убрался*». «*Как беззаконная комета, / из самоволки...*» – это беглец возвращается в строй. “Мы скажем бодро: «*Здравствуй, племя / младое, как румяный персик, / нью дженерэйшен, поколение, / навеки выбравшее «Пепси»!*» В «Истории села Перхурова» стилизация имитирует продукцию нижнего уровня масс-культуры: оглушение известного художественного текста путем лишения его ассоциативных связей при сохранении сюжетной синтагматики, крайне примитивно осмысленной и пересказанной, с включением реалий современной жизни. Роковая дуэль Онегина с Ленским превращена в хулиганскую разборку по мотивам блатной песенки «Не стреляй в меня, братан!»

Замена одного слова в цитате, исключение одного-двух слов или, наоборот, наращивание: «*Я лиру посвятил сюсюканью*» (в пору молодого отцовства); «*Зря суровый Дант / не презирал сонета*»; «*Куда ж нам к черту плыть!*» (к тому же вопрос заменен на восклицание). В каждом случае – свои задачи. Усечения могут резко деформировать синтаксис. Например, пропуск управляемых слов меняет семантику самих глаголов, и этот семантический сдвиг дополнительно подкреплён левым и правым контекстом: «*И коль уж наша жизнь, как ресторан вокзальный, / дана на время нам – что ж торопить расчет? / Упьюсь и обольюсь с улыбкою прощальной. / И бабки подобью. И закажу еще*» (ср. «гармонией упьюсь, над вымыс-



лом слезами обольюсь»). В финале «Русской песни»: «Вновь пред твоей судьбой, пред встречей роковой/ *я трепещу и обмираю!* Но мне порукой Пушкин твой,/ и смело я себя вверяю!..» Слово «обмираю» замещает другое, более чем известное читателю, и оно, будучи мысленно возвращенным на место, особо маркировано, усиливает значимость «поруки». Ср. конструируемый читателем вариант: «*Я трепещу и проклиная!* Но мне порукой Пушкин твой...»

Перефразировка как прямая полемика с привлекаемым ин-текстом или антитеза ему: «*На свете счастье есть, / а вот покоя с волей, / я что-то не встречал*»; «Я вас любил. Люблю. И буду впредь./ *Не дай Вам бог любимой быть другими*». Вольное переложение, перефразировка текста-источника встречается чаще всего в ироническом, сниженном контексте. Ср.: «*Но, други, умирать / я что-то не хочу... А вот гляди – Чубайс!! А вот – вот это да! / с Пресветлым Рождеством нас поздравляет «Правда»! / Нет, лучше погожу – чтоб мыслить и страдать*». «А вообще почти что тихо./ Изредка промчится лихо/ на мопеде хулиган,/ *ныне дикий внук сла-вян*». Оставшееся за кадром «гордый» актуализируется в рамках устойчивого цитатного сочетания, участвуя в характеристике демонстративно «громкой» езды как черты поведения современной одичавшей молодежи.

Цитатные контаминации, где каждая составляющая, играя красками своего контекста-донора, приобретает, в новом «комплекте», дополнительные оттенки смысла, а целое – не просто сумма слагаемых: «*Пока в подлунном мире/ жив будет хоть один/ бряцающий на лире/ беспечный господин, // найдется и Наташа, / и счастливый певец / увидит в ней все так же/ чистейший образец*»; «Свобода!.. *Товарищ, верь – она взошла! <...> Ужасен лик ее.* И жалобы напрасны» (в осуждение современного разгула вседозволенности).

Ритмические аллюзии. Например: «... не спеша идет// в уборную Лариса». Межстрофный enjambement обязательно соотносится с пушкинским (граница между XXXVIII и XXXIX строфами, смятение Татьяны при появлении Онегина) «И, задыхаясь, на скамью // Упала...»; этот литературный намек удваивает эффект шутиwego



несоответствия формы содержанию в приведенной цитате из поэмы Кибирова.

Кибиров оригинален, организуя интертекстуальные переключки с такими пушкинскими стихами, которые уже не раз были предметом игры контекстами. Обычно новизна подхода обеспечивается **введением реалий исторического времени**. К примеру, не однажды перепетое «читатель ждет уж рифмы...» выглядит у него так: *«Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн,/ или Эпштейн, или Бакуштейн. Напрасно./ К портвейну пририфмуем мы сырок/ «Волна» или копченый сыр колбасный»*. Аллюзии на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» в текстах других поэтов сохраняют изначальный философский смысл. Например, у Вячеслава Иванова: *«Что, седая, ты бормочешь?/ Ты грозишь ли мне могилой?/ Или миру смерть пророчишь?»*. У Кибирова это – вопросы, связанные с обстановкой подслушивания, сыска, ночных «застукиваний»: *«Лишь тебе еще не спится./ Чем ты занят? Что ты хочешь?/ Что губами шевелишь?/ Может, Сталина пророчишь?/ Может, Брежневца хулишь?»*.

Мы рассмотрели, конечно, далеко не все факты обращения Кибирова к пушкинским образам и мотивам, выбирая лишь наиболее представительные примеры. Б. Немзер упомянутую вступительную статью к сборнику Кибирова назвал «Тимур из пушкинской команды». Не отвечая за все смыслы, вложенные автором в это выражение, подчеркнем, что Пушкин для Кибирова, действительно, и ориентир, и «вожатый», и мастер, помогающий работать. Диалог с Пушкиным пронизывает его стихи вдоль и поперек, становится универсальным средством создания подтекста на уровне многих тем, мотивов и образов [4].

Литература

1. Кибиров Т.Ю. «Кто куда – а я в Россию...» – М., 2001. – 511 с. Стихи цитируем по данному изданию, а также по сборнику: Молодая поэзия-89. – М., 1989 (поэма «Лесная школа»).

2. См., например: Богомолов Н.А. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М., 2004. – С. 486–508.



3. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999.

4. Нельзя согласиться с выводами О.И. Северской о том, что пушкинские цитаты и реминисценции у Кибирова (наряду с Арабовым и Друком) относятся «преимущественно (если не исключительно) к семиотическому полю поэт и поэзия» (см.: Пушкин и поэтический язык XX века. - М., 1999.- С. 288–289). В своей статье О.И. Северская рассматривает из произведений Кибирова только послание «Игрю Померанцеву».

Вайнерман В.С.

В ТОЧКЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Андрей Михайлович Достоевский вспоминал: «Не знаю, вследствие каких причин известие о смерти Пушкина дошло до нашего семейства уже после похорон маменьки (М.Ф. Достоевская скончалась 27 февраля 1837 года – В.В.). Помню, что братья чуть с ума не сходили, услыша об этой смерти и о всех подробностях ее. Брат Федор в разговорах со старшим братом несколько раз повторял, что ежели бы у нас не было семейного траура, то он просил бы позволения отца носить траур по Пушкину» [1].

По признанию мемуариста, «авторитетность Пушкина как поэта была тогда менее авторитетности Жуковского даже между преподавателями словесности; она была менее и во мнении наших родителей, что вызывало неоднократные протесты со стороны обоих братьев» [2].

Пушкин стал для Федора Михайловича Достоевского самой глубокой любовью и остался таковым во всю его жизнь.

В первом же романе писателя бедный чиновник Макар Девушкин, прочитав повесть Пушкина «Станционный смотритель», восклицает: «Читаешь – словно сам написал; точно это мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно» [3]. Героя «Бедных людей» подкупает милосердие Пушкина, сострадание своим переживаниям. Уже в первом своем романе Достоевский шел за Пушкиным, показывая, что подлинный реализм и «дагерротипическое» изоб-



ражение действительности, характерное для писателей так называемой «натуральной школы», отличаются в главном – и в точке зрения на отображаемую действительность, и в задачах, поставленных перед собой художником.

Для героя Достоевского главная ценность Пушкинского подхода в том, что он увидел в «Станционном смотрителе» самого себя своими глазами. «Я сам это видал, - признается Макар Девушкин, - это вот все около меня живет» [4].

В этом смысле тот же герой глубоко оскорблен тем, как Гоголь в «Шинели» изобразил Поприщина. Акакий Акакиевич и Макар Девушкин – оба беднейшие титулярные советники. У обоих нет пуговиц на засаленном мундире, протерты локти и из сапог выглядывают пальцы ног. Но Макар Девушкин не приемлет гоголевскую «правду» только потому, что у него есть чувство собственного достоинства. «Амбиция моя мне дороже всего», - говорит он. Спивающийся и тихо угасающий от горя Самсон Вырин изображен сострадательнее, нежели Поприщин. Каким же видит финал «Шинели» герой Достоевского? «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обращения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим, никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) – оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем остались. Я бы, например, так и сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного подлого быта» [5].



Бедные люди для Достоевского – не нищие люди, а несчастные люди. В каждой строчке первого романа Достоевского – тогда начинающего романиста – читается прочувствованное приятие душевной боли бедного человека. Умение проникнуться его интересами, вжиться в них, полюбить то же, что любит он. «Бедные люди капризны, – признается Макар Девушкин, – это уж так от природы устроено. Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, – дескать, не про него ли там что говорят? У бедного человека по-ихнему, все паизнанку должно быть; что у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь, ни-ни-ни!» [6].

Унтер-офицеры, служившие в охране омского каторжного острога – вчерашние гимназисты, еще не остыли от впечатлений, произведенных на них и «Повестями Белкина» А.С. Пушкина, и «Бедными людьми» Ф.М. Достоевского. По закону обратной связи, собственное сострадание, переданное героям, возвратилось к автору «Бедных людей» через тех, кто воспринял его первый роман, пропустил его через сердце. Бывшие гардемаринны – а тогда унтер-офицеры П. Брылкин, С. Левшин, А. Лихарев, М. Хованский и В. Геллесем – были людьми образованными. Так же, как и будущий генерал-майор И.Ф. Соколов, редактор газеты «Степной край», а во время Достоевского – унтер-офицер, сопровождавший его на каторжные работы, и К.И. Иванов, о котором писатель скажет, что тот был ему «как брат родной»...

Достоевский, как и Пушкин, всю свою творческую жизнь, «милость к падшим призывал». Пушкинское отношение к народу, к его ценностям, его истории были для Достоевского определяющими. «Пушкин так именно полюбил народ, как народ того требует, и он не угадывал, как надо любить народ, не приготавлился, не учился: он сам вдруг оказался народом. Он преклонился перед правдою народною, он призвал народную правду как свою правду. Несмотря на все пороки народа и многие смердящие привычки его, он сумел



различить великую суть его духа тогда, когда никто почти так не смотрел на народ и принял эту суть народную в свою душу как свой идеал.

Пушкин первый объявил, что русский человек **не раб** и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство. Было рабство, но не было рабов (в целом, конечно, в общем, не в частных исключениях) – вот тезис Пушкина.

Пушкин любил народ не за одни только страдания его. За страдания сожалеют, а сожаление так часто идет рядом с презрением. Пушкин любил все, что любил этот народ, чтил все, что тот чтил. Он любил природу русскую до страсти, до умиления, любил деревню русскую. Это был не барин, милостивый и гуманный, жалеющий мужика за его горькую участь, это был человек, сам перевоплощавшийся сердцем своим в простолюдина, в суть его, почти в образ его. Русский дух разлит в творениях Пушкина, русская жилка бьется везде. В великих, неподражаемых, несравненных песнях будто бы западных славян, но которые суть явно порождение русского великого духа, вылилось все воззрение русского на братьев славян, вылилось все сердце русское, объявилось все мировоззрение народа, сохраняющееся и доселе в его песнях, былинах, преданиях, сказаниях, высказалось все, что любит и чтит народ, выразились его идеалы героев, царей, народных защитников и печальников, образы мужества, смирения, любви и жертвы» [7].

После одиннадцати статей о Пушкине В.Г. Белинского именно Ф.М. Достоевский возвысил свой голос за Пушкина. Но в отличие от великого критика, Достоевский сделал акцент не на анализе произведений, а на идеале, который Пушкин увидел в народной жизни и сумел показать, что этот идеал – гордость и спасение, и надежда русского народа.

Давно отмечены биографические, мировоззренческие и творческие сближения Пушкина и Достоевского. Пушкин был близок с декабристами. Известна его надпись «и я бы мог» на собственном рисунке виселицы с телами пяти повешенных.



Достоевский был членом демократического кружка М.В. Петрашевского, сидел восемь месяцев в крепости, был приговорен к расстрелу и пережил ожидание казни; согласно приговору провел четыре года на каторжных работах в Омском остроге и в течение пяти лет находился на военной службе в Семипалатинске.

Д.Д. Благой отмечает «повышенный интерес» Пушкина «к скрытым, темным сторонам внутреннего мира людей, явлениям душевной патологии» как к одной из характерных черт человека XIX столетия с его «жаждой новизны и сильных ощущений» [8]. Достоевский в своей судьбе с лихвой пережил трагические катаклизмы, которые не довелось, к счастью, пережить Пушкину. И в творчестве своем «сын гармонии» лишь заявил свой интерес к тем потаенным глубинам человеческой природы, которые вскрывал в каждом романе Достоевский. Но направление движения пушкинского чувства, мышления и судьбы были столь ясными, прозрачными, недвусмысленными, что Достоевского, как ни одного из русских писателей, можно с полным правом назвать продолжателем пушкинской традиции в русской литературе. Пусть через страдание, через надрыв, через нечеловеческие прозрения – но Достоевский шел к постижению гармонии человека и выражению ее в своем творчестве. Если рассматривать его романы не по отдельности, а как единое целое, как некие составляющие, мы увидим, что великое Пятикнижие Достоевского образует гармоническое единство, в центре многомерного пространства которого стоит Человек, со всеми своими страстями, слабостями, безумствами, со своей силой, волей к самосовершенствованию ради преображения мира, в котором ему довелось жить. Человек Достоевского и сам есть тайна, и разгадать стремится тайну Человека. Он постоянно находится в поисках идеала, а этот идеал для Достоевского явлен Пушкиным. «Для всех русских он живое уяснение, во всей художественной полноте, что такое дух русский, куда стремятся все его силы и какой именно идеал русского человека. Явление Пушкина есть доказательство, что дерево цивилизации дозрело до плодов и что плоды его не гнилые, а великолепные, золотые плоды. Все, что только могли мы



узнать от знакомства с европейцами о нас самих, мы узнали; все, что только могла нам уяснить цивилизация, мы уяснили себе, и это знание самым полным, самым гармоническим образом явилось нам в Пушкине. Мы поняли в нем, что русский идеал – всецелость, всепримиримость, всечеловечность... Дух русский, мысль русская выражались и не в одном Пушкине, но только в нем они явились нам во всей полноте...» [9].

На Достоевского, идущего по жизненному пути поиска и художественного выражения идеала и гармонии, обращали внимание современники. Один из них, великий автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», Лев Толстой, по-своему отметил «успехи» Достоевского, находясь под впечатлением нового прочтения «Записок из Мертвого дома». Известно, что в этой книге отразились впечатления омской каторги. Книга была написана не просто на документальной основе, то есть была верна «правде жизни», но была взята «из сердца» писателя, шедшего к «воскресению из мертвых» четыре года. «На днях нездоровилось, - отмечает Л. Толстой в письме Н.Н. Страхову от 26 сентября 1880 года, - и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и *не знаю лучше книги из всей новой литературы, включая Пушкина*».

Сближения в судьбе Пушкина и Достоевского обнаруживаются так же, как в золотоносной породе – вкрапления драгоценного металла. Творчество и биографии великих авторов переплетаются самым причудливым образом.

По воспоминаниям современников, Наталья Дмитриевна Фонвизина (урожденная Алухтина) была та, «с которой образован Татьяна милой идеал» - она послужила для Пушкина прообразом Татьяны Лариной в «Евгении Онегине». Наталья Дмитриевна, жена декабриста Фонвизина, добилась встречи с Достоевским и поэтом-петрашевцем С.Ф. Дуровым в Тобольской пересыльной тюрьме. Подарила Достоевскому Евангелие, через своих знакомых помогла ему в Омске. Именно в письме к ней Достоевский, выйдя из каторги, сформулировал «символ веры», в котором указывал на гуманистическую основу своей религиозности: «верить, что нет ничего



прекраснее, глубже, симпатичнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть» [10].

Пушкинская Татьяна, в которой Достоевский впоследствии увидел «апофеозу русской женщине», знакома и состоит с будущим автором «Бесов» и «Братьев Карамазовых» в переписке...

Там, где скрещиваются параллели, перестают действовать правила, формулы и теоремы трехмерного мира. Взгляд сквозь пространство сближает плоскости, отдаленные друг от друга на немыслимые расстояния...

В 1826 году, потрясенный расправой над декабристами, среди которых было немало его друзей, Пушкин написал стихотворение «Пророк». Поэт укоряет себя за общественную близорукость, неумение слышать и «горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». Он называет свое сердце «трепетным», язык – «празднословным и лукавым». «Пророк» - вывод, сделанный в результате размышлений Пушкина и о своей судьбе, и о судьбах пятерых повешенных и 120 сосланных в Сибирь друзей. Это провозвестие фразы, которую спустя много лет скажет человек, не имевший к литературе никакого отношения, кроме читательского, но по поводу, близкому по характеру к «пушкинскому» - «мы победим, но мы пойдем иным путем».

«Иной» путь, путь пророческий, путь, идущий по которому ощущает себя исполненным Высшей волей – был избран и Достоевским. И ему на переломе судьбы явился «шестикрылый серафим». Произошло это в Петропавловской крепости, когда писатель еще не успел прийти в себя после потрясения от пережитой им инсценировки смертной казни. В последние часы перед отправкой на каторгу он пишет брату Михаилу письмо. В этом письме – едва ли не за каждой строчкой – не написанные тома сочинений. «Да, правда, та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которое так может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь!» [11].



Достоевский любил стихотворение «Пророк». Именно его выбирал для чтения вслух на литературных вечерах. Достоевский ощущал пророческий дар в себе, и это ощущение для него в наилучшей степени выразилось гениальными пушкинскими строками. Но отнюдь не только стремление дать публике «подсказку» объясняет предпочтительную любовь Достоевского к «Пророку». В этом стихотворении отразилась и та глубокая этическая и мировоззренческая трансформация, что произошла с ним за годы сибирского изгнания. «Как труп в пустыне я лежал» - пишет Пушкин. И Достоевский в омской каторге был словно окаменевший, умерший для внешнего мира. Вспоминают, что у него было в этот период испитое, землистого цвета лицо, взгляд угрюмый и тяжелый. Он нахлобучивал шапку по самые брови, чурался людей. Часто лежал в госпитале. Однажды пустили слух, что он умер и, судя по одним воспоминаниям, за ним даже утвердилось кличка «покойник». Но – «Бога глас ко мне воззвал» - именно после каторги Достоевский примет идеалы русского народа, как свои, полюбит их, и среди них – его религиозность. Именно после каторги он и напишет все свои великие романы.

Когда Достоевскому еще не было и 18 лет и он не был литератором, он написал брату слова, которые можно назвать его пожизненным кредо: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь разгадкой этой тайны, ибо хочу быть человеком» [12]. Жизнь спустя, через 40 лет, автор всех уже написанных им великих романов, он скажет о Пушкине: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [13].

Круг замкнулся. Достоевский был подвигнут к тайне Человека Пушкиным. Он занимался разгадкой этой тайны всю жизнь. И не только не говорил, что теряет время, но всегда испытывал его недостаток. Нелепо вырванный из жизни на вершине творчества, он ус-



пел сказать Пушкину слова благодарности, любви и преклонения. Его путь был начат с именем Пушкина, оснеен им и с именем Пушкина Достоевский ушел в могилу. Последнее значительное произведение, которое написал Достоевский, – его Речь, произнесенная на открытии памятника Пушкину 8 июля 1880 года.

Литература

1. Достоевский А.М. Из «Воспоминаний» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990 г.

2. Там же.

3. Достоевский Ф.М. Бедные люди. – Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Т. 1. – Л.: Наука, 1972, с. 59. Далее сочинения Достоевского цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

4. 1, 59.

5. 1, 63.

6. 1, 68.

7. 26, 114-116.

8. Благой Д.Д. Достоевский и Пушкин // Достоевский – художник и мыслитель. – М.: Худож. лит., 1972, с. 383.

9. 18, 69.

10. 28, 1, 1.

11. 28, 1, 162.

12. 28, 1, 63.

13. 26, 149

Ергалиева Р.А.

АБАЙ И ЕГО ГЕРОИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Сердцу каждого казаха близка поэзия Абая. В самые разные минуты жизни он оказывается рядом с тобой. В унисон ритмам его любовной лирики бьется сердце юноши, испытывающего волнение первого чувства, гулко, как напряженная рифма страстных строк, стучит в висках кровь от неожиданного предательства друзей, в волнении от красоты родной природы душа воспаряет вместе с его стихами, и ясная философская мысль о бренности жизни приходит к нам зачастую в облике его мудрых строф. К произведениям Абая



влечет нас не только сладость родного языка, кристально точно выражающего разные душевные состояния человека, но и нетленно сохраняемый в них высокий духовный идеализм кочевника, измеряющего свою короткую жизнь и ее ценности мерой вечности и смыслом существования Вселенной.

Конечно, творчество Абая, казахского поэта и мыслителя нового времени – это уже не традиционный устный эпос или народные песни. В его стихах есть прелесть классической поэзии Востока, с её игрой форм и мыслями о бренности быстротечной жизни, в них есть тонкий интимный психологизм европейской лирики и социальная страстность, привнесенная знакомством с русской музыкой. Но цементирует все эти достоинства поэзии Абая в уникальное единство особые, присущие национальной душе качества мировосприятия. Возвышенный строй мысли, позволявший Абаю подняться над бытом и обращать свой взор к величию и имманентной гармонии бытия, сродни трагической гармонии сознания казах-кочевника:

Образ Абая, его жизнь и судьба, мир его поэзии всегда будили воображение художников, активизировали творческий потенциал казахского изобразительного искусства. Мы видим знакомое лицо с мудрым взглядом усталых глаз в неисчислимых вариантах изображений, от живописных портретов и графических зарисовок до развернутых композиций на фоне пейзажей и юрт, монументальных изваяний в граните и бронзе.

Трудно и вряд ли целесообразно в небольших заметках перечислить и проанализировать все огромное количество изображений поэта. Возможно, материал, посвященный образу Абая в казахском изобразительном искусстве, будет более цельным, если остановиться на нескольких посвященных ему этапных и значимых произведениях живописи, скульптуры и графики. Выбрав для знакомства с читателем один из ранних портретов, одно из наиболее реалистических и иконографически достоверных изображений, одну из наиболее поэтичных и емких поэтических иллюстраций к его поэзии, самый известный и величественный монумент и один



из наиболее неоднозначных по своей философской трактовке графических образов Абая, мы, вероятно, сможем понять всю глубину народной любви к поэту и осознать основные творческие тенденции искусства в отображении его личности.

Сохранился ранний рисунок первого профессионального казахского художника Абылхана Кастеева, выполненный им в 1934 году. Этот графический портрет изображает Абая в полный рост с книгой, рукописью и каламом в руках. Очень панвый, непосредственный по восприятию, трогательно неловкий по исполнению, он доносит до нас не только интерес и любовь к поэту, но и знакомит с возможностями казахского изобразительного искусства тех далеких лет. Можно отметить честную внимательность и повествовательную простоту рисунка, неторопливо, уважительно фиксирующего черты лица, детали одежды. Выразителен, как часто это бывает именно в работах начинающих, еще полусамостоятельных художников, прямой, живой взгляд поэта, компенсирующий недостатки в рисунке, незамысловатую простоту композиции. Великий казахский поэт Абай изображен здесь почти как современник Кастеева, без ложной идеализации и героики, приближен к зрителю теплой близостью авторских чувств. Это еще далеко не тот величавый и мощный философ, к которому мы привыкли по позднее сложившемуся в казахском искусстве стереотипу образа поэта. Кастеев неоднократно обращался в дальнейшем к образу Абая, воплощая его в живописных полотнах, в сложных композиционных решениях, он во многом обогатил и усложнил свое понимание его личности. Здесь же в одной из своих ранних работ простотой и непосредственностью восприятия и передачи героя он сумел передать трогательно человеческую и глубинную внутреннюю близость Абая национальной душе казаха.

Контрастом к этому эмоционально непосредственному, взволнованному, немного нестройному по своим выразительным средствам изображению выглядит реалистически добротный, спокойный по восприятию портрет поэта, созданный художницей А.Мартовой в 1952 году. Эта работа может казаться выполнен-



ной в чересчур хрестоматийном стиле портретов выдающихся деятелей культуры или науки. Но свойственное художнице умение психологически тонко передать душевную мягкость и духовное благородство героя вносит в трактовку образа искомую духовную высоту, создает в произведении атмосферу классических духовных ценностей.

Разные грани, разные стороны личности поэта передают в своем творчестве художники. Уникальный мир поэзии Абая, своеобразие традиционного мира казахского кочевья, красота и мощь казахской природы оживают в иллюстрационных циклах. Удивительно изысканны и поэтичны иллюстрации к стихам Абая К. Ходжикова, принадлежавшего к первой плеяде казахских художников. Неповторимую широту взгляда и души, что присущи поэзии Абая, он сумел воссоздать в своих работах. Космогонический ракурс, словно объединяющий небо и землю в бесконечном пространстве вселенной, вносит особую национально самобытную специфику мировосприятия в рисунки К.Ходжикова.

В одном из них, изображающем поэта стоящим на холме и окидывающим взглядом всю возможную даль земли и небес, величие и монументальность фигуры Абая эффектно подчеркнуты ее расположением словно над всей бескрайностью степного простора, вровень с небесами и облаками, вровень с полетом птичьих стай. Гармония человеческой души со всем сущим в этом мире, ее взлет в небесные выси вместе с журавлиной стаей и ее внимание и нежность к слабому шелесту тонких трав, стелющихся у ног, тихая мудрость повседневной жизни казаха, проходящей в унисон вечным природным ритмам – приоритеты поэзии Абая. Они преломлены Ходжиковым в композиционном строе графического листа, в гибкой упругой певучести контуров холмов и степи, в энергичной силе линии, словно лепящей формы, силуэт героя.

Показательной чертой графики Ходжикова, посвященной Абаю, становится найденность подхода к образу. Подобное ходжиковскому отношению к поэту – творцу собственного мира, уподобление его демиургу становится впоследствии и на долгие годы определя-



ющим качеством большинства обращений казахских художников к образу Абая.

Интересно, что в живописных и графических изображениях художники часто развивают найденный Ходжиковым тип композиции как наиболее адекватный образу поэта и его духовному идеалу. Широкая пейзажная панорама степных просторов с пологими холмами, развернутым повествованием о жизни аула, с фигурами хлопочущих у очага женщин, степенно беседующими мужчинами, косяками скакунов и монументальная фигура Абая, стоящего или сидящего на фоне этой разнообразной картины мира, объединяя все ее части в единое целое, становится со временем одним из самых распространенных вариантов обобщения образа поэта.

Возможно, этот подход, ставший, плюс-минус отдельные детали или какие-то изменения ракурса, масштаба и колорита, одним из наиболее типичных композиционных решений картин, посвященных личности Абая, действительно достаточно целен, завершен и емок. Он включает идущее из глубин творчества поэта единство с родной природой и жизнью народа, передает цельный и возвышенный взгляд на мир, присущий Абаю, в опосредованных моментах дает ощущение своеобразного универсализма творчества Абая, мощного и беспредельного как бескрайность изображаемой художниками казахской природы. Трактую поэта как идеального носителя духовных и нравственных ценностей, они отражают коренящуюся в глубинах традиционного сознания нации позицию восприятия акына, поэта, культурного героя как избранника, как посредника между сущим и высшим.

Несомненно, что подобная идеализация, восприятие личности не во всей ее реальной сложности, и, быть может, противоречивости, а скорее в обобщенном до символа идеале, во многом коренятся в специфике традиционного мировосприятия и характерных для казахской культуры особенностях художественной интерпретации реальной жизни. Здесь опосредованно переплелись и тяга к глобальным обобщениям, и потребность в символическом, метафорическом мышлении, и древний культ предков, и исполнено



безмерного уважения отношении к знанию, таланту, традиционное для тюркской культуры. Результатом преломления всех этих веками кристаллизовавшихся свойств национальной души стало в современном казахском искусстве утверждение образа Абая как символа, как идеала.

Примером доведения подобного подхода до эстетической цельности, органического единства формы и содержания стал образ великого поэта, созданный Х.Наурзбаевым. Полон мощной силы и овеян одухотворенной силой высокого эпического героизма, изваянный скульптором памятник Абаю, высящийся в начале одного из главных проспектов южной столицы, названного в честь поэта. В том, что наиболее величественным и монументальным памятником - единым символом национального гения и города - долгие годы бывшего столицей Казахстана и до сих пор остающегося центром его культурной жизни, стал образ не восначальника, не поэтического деятеля, а именно поэта, чья сила и оружие – слово есть какая-то тонкая, почти мистическая закономерность для казахской культуры в целом.

Приоритет слова веками культивировался в традиционной казахской культуре. Образному, точному, красочному слову – слову, создающему и разрушающему, придавали огромное значение наши предки, подчас приравнивая процесс словесного творчества – акту сотворения мира. Это исконное для национальной культуры уважение к мудрому слову возвратилось к нам в середине XX века величественной статуей поэта – просветителя, высящейся у самого подножия снежных гор Заилийского Алатау.

Мягкая и гордая посадка головы, лаконичный силуэт, крупные плоскости мерно спадающих складок длинного одеяния, точная соразмерность масштаба фигуры с высоким пирамидальным постаментом передают выразительным и ясным скульптурным языком всенародную любовь к поэту, величие несомых им духовных ценностей.

Огромное число портретов, иллюстративных циклов, композиционных картин, посвященных Абаю и его творчеству, накоплено



казахским изобразительным искусством к настоящему времени. Из этого обширного иконографического и творческого источника нельзя не выделить иллюстративный цикл и портрет поэта, созданный графиком К.Каметовым. Пропуская стихи Абая через тонкий и трепетный срез человеческих чувств, график поднимает в нем тот богатейший эмоциональный пласт, что вновь сближает современника с гением поэта. Каметову удастся передать в графике особое, присущее Абаю восприятие любви. Разные ипостаси любви, такие как романтическая, юношеская с ее томлениями, мечтаниями и волнением души; любовь зрелого человека, страстная и горькая; сыновья любовь и любовь к человеку как таковому возникают в поэзии Абая и в графических листах Каметова как мощная стихия. В ней, правящей человеком, но и придающей его жизни истинную ценность, поэт находит смысл и оправдание многим человеческим деяниям.

Органичные Абаю светлая поэтическая печаль, подспудный трагический подтекст, подчеркивающий быстротечность и обманчивость жизни, ощутимы в полных воздуха, пространства, движения и света литографиях художника. Но, пожалуй, самой крупной его удачей стал портретный образ поэта, включенный им в иллюстративный цикл. Горький опыт познания, сострадание и любовь к родному народу наполняют его глубиной философского смысла, придают ему ту неоднозначность и сложность, что заключена в судьбе Абая.

Обобщая сказанное, нужно сказать, что в иконографии Абая в казахском искусстве есть немалые достижения и находки. Из удачных обращений к его личности и поэзии нельзя не вспомнить работы живописцев Б.Урманче, Л.Леонтьева, Ж.Шарденова, А.Галимбаевой, Ж.Кайрамбаева, графиков И.Исабаева, Е.Сидоркина, А.Рахманова, А.Бахтыгалиева, скульпторов Е.Сергебаева, Р.Ахметова и многих других художников как старшего, так и более молодых поколений. При этом, достаточно устойчиво сложившийся изобразительный канон в трактовке образа поэта в настоящее время, если еще не устарел, то все же исчерпал свои как изобразительные, так и содержа-



тельные возможности. Время с убедительной силой показало, что наследие Абая, влияние его личности для казахской культуры и духовной жизни нашего общества неисчерпаемы. Творчество Абая – это не только прошлое и настоящее нашей национальной культуры, в нем заключен мощный потенциал её будущего развития. Понять, почувствовать и адекватно претворить всю глубину, силу и драматизм поэзии и личности Абая, его любовь к своему народу и веру в него – задача и, в какой-то степени, долг нынешней художественной генерации перед родной культурой.

Кумисбаев У.К.


ПУШКИН И ПОЭЗИЯ ВОСТОКА

В XVIII – начале XIX в. внимание европейской культуры, в том числе и русской, было обращено к Востоку. В 1804 г. в российских университетах вводилось преподавание восточных языков – арабского, персидского. В Россию был приглашен Х.Д.Френ. В 1807 г. Х.Д.Френ в 25 лет стал профессором кафедры восточных языков Казанского университета. Он является основоположником Российской арабистики.

1811 г. в Московском университете А.В.Болдырев преподаёт восточные языки, он ученик А.И.Сильвестра де Саси – знаменитого французского ориенталиста. В 1818 г. Х.Д.Френ организовал в Петербурге Азиатский музей, где кроме монет хранились арабские, персидские, турецкие рукописи.

Пушкин был активным членом Арзамаса, слушал лекции С.С.Уварова “Восточные повести и драмы Вольтера”, “Персидские письма” Монтескье, сказки “Тысячи и одной ночи”, “Волшебные сказки” Антуана Гамильтона, созданные по следам французского перевода “1001 ночи”. Пушкин знал трагедию “Тамира и Селим”, сатирическую повесть Крылова “Каиб”.

Журнал “Вестник Европы” публиковал восточные материалы, первые русские переводы с древнеевропейского, персидского и араб-



ского языков выполненные А.В.Болдыревым. В 1811 г. на страницах “Вестник Европы” опубликованы легенды о Меджнупе и Лейле, арабские изречения. Пушкин в стихотворении “Пророк” писал:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

В “Вестнике Европы” увидела свет статья “О языке персидской словесности” французского ориенталиста А.Журдена. В 1814 г. в Париже публиковались также статьи Журдена о Фирдоуси, Саади и Хафизе. В статье приведены три газели Хафиза и “Завещание” Саади. Журден создал литературные портреты классиков персидской литературы.

В 1818 г. Пушкин написал поэму “Руслан и Людмила”, где главным героем поэмы является Черномор, встречаются ориентальные моменты в поэме. Например, образ молодого хазарского хана Ратмира, упоминание “царя Соломона” и Шехерезады из “1001 ночи”.

Композитор Глинка написал оперу. Композитор использовал персидскую песню, спетую секретарем министерства иностранных дел Хозрев Мирзы.

... благо мне не надо
Описывать волшебный дом;
Уже давно Шехерезада
Меня предупредила в том.

В “Бахчисарайском фонтане” /1822-1823/ есть строки:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья.



Эпиграф этой поэмы таков: Многие, так же как и я, посещали сей фонтан, но иных уже нет, другие страпствуют далече. Пушкин взял его из поэмы “Бустан” Саади. После выхода в свет “Бахчисарайского фонтана” поэта стали называть “нашим юным Саади”.

Дарует небо человеку
Замену слез и частых бед:
Блажен факир, узревший Мекку
На старости печальных лет, -

говорится в песне из поэмы “Бахчисарайского фонтана”

Фонтан любви, фонтан печальный
И я твой мрамор вопрошал.
Хвалу стране прочел я дальней
Но о Марии ты молчал.

Пушкин, разумеется, читал статьи французского востоковеда Журдена о творчестве персидских классиков. Сопоставление “Завещания” Саади и “Памятника” Пушкина дает возможность говорить о некотором их созвучии.

Душа в заветной лире
Мой прах переживет,
И тлетья убежит.
И славы буду я, доколь в подлунном мире,
Жив будет хоть один пиит.

Пушкин имел в виду не только Горация, но и Саади. Пушкин в лицее слушал лекции профессора истории И.К.Кайданова. Учитель рассказывал о древнем персидском государстве, об учении Зороастра /Заратустры/ - религии древних жителей Ирана. В лекциях по средневековой истории Востока большое место отводилось Аравии, Мухаммаду и Исламу. В.К.Кюхельбекер, современник Пушкина с 1815 г. до окончания лицея вел “Словарь”, там есть восточные авторы - Саади, Зороастр и др [1].



Позднее Кюхельбекер составлял конспекты исторических данных про арабскую и персидскую поэзию на основе “Западно-восточного дивана” Гете [2]. Пушкин любил смотреть балеты Ш.Л.Дидло на восточную тематику Античность и Восток отражены в балете “Калиф Багдадский”. Европа и Россия впервые узнали сказки “1001 ночи” в вольном переводе А.Галлана, сделанном для придворных Людовика XIV и опубликованном в Париже 1704-1717 гг. Русский перевод появился в 1763-1803 гг.

“Я тружусь во славу Корана”, - писал Пушкин в 1824 г. из Михайловского, где за три месяца написал цикл стихотворений по мотивам “Корана”. Это была поэтическая интерпретация Корана, восточной культуры и нравов. Пушкин пытался выразить собственные религиозные чувства, черты своей индивидуальности, свой оптимистический идеал творчества.

“Подражания Корану” связаны с раздумьями Пушкина над собственной жизнью и событиями своей исторической эпохи. Как уже было отмечено, Пушкин об исламе и религиозно-законодательном кодексе арабов, о Коране услышал на лекциях профессора истории И.К.Кайданова. Пушкин читал “Коран” в 1824-1825 гг. “в день гоненья”, т.е. перед высылкой из Одессы летом 1824 г.

В пещере тайной, в день гоненья
Читал я сладостный Коран.

Пушкин читал “Коран” в переводе М.И.Веревкина и в Михайловском в момент создания “Подражание Корану”. К.С. Кашталева доказала, что текст “Подражений” - буквальная передача текста Веревкина. Свои “Подражания” поэт справедливо называл “вольными”, обогащая заимствованные темы и образы собственной интерпретацией.

“Коран” привлекал поэта как исторический памятник, философия, нравственно-поэтическая сторона интересовала поэта. Пушкин называет Мухаммада рядом с такими поэтами, как Саади и Хафиз. Поэтом признавал Мухаммада и Ю.И.Крачковский. “Мухаммед - поэт, а не мыслитель”, - говорит академик Крачковский.



Жизнь Мухаммеда и Пушкина в чем-то схожи. В 1824 г. поэт был в изгнании. В поэзии Пушкина появляется тема певца-изгнанника гонимого людьми, властью. Мотив изгнания постоянно звучал в его лирике. Мухаммед для Пушкина гонимый поэт. “Коран” состоит из 114 глав-сур. Суры создавались в разное время, сначала в Мекке, затем в Медине. Пушкин переложил ранние суры, дающие возможность познакомиться с началом деятельности пророка.

В “Подражании Корану” - раскрыта не “божественная” миссия пророка, а человеческая его судьба. В первых трех стихотворениях цикла отражен ранний период деятельности Мухаммеда. Цикл открывается “Подражанием”, в котором поэт использовал 91-ю суру “Солнце”. / “Клянусь солнцем и его сиянием”/. Во 2-м “Подражании” Мухаммед представлен в сфере личной жизни. В 3-м “Подражании” продолжается тема раннего периода. Мухаммед возвещает людям свое учение, но он не признан, в его проповедь не верят, встречают ее с недоумением. 3-е “Подражание” - драматическая сцена, в 48-й суре / “Победа” /, которая использована в 6-м “Подражании” сказано, что в сновидении своем Мухаммед видел воинов с обретыми головами.

Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянье!
Они на бранное признание
Не шли, не веря дивным снам.

7-ое “Подражание” поэта звучит так:

Встань, боязливый:
В пещере твоей
Святая лампада
До утра горит.
Сердечной молитвой,
Пророк, утали
Печальные мысли,
Лукавые сны. /Это нововведение поэта/.



Пушкин не только обрисовал в “Подражаниях” образ Мухаммеда поэта и пророка, не только воплотил специфические особенности самого памятника, но и воссоздал почву, на которой этот памятник возник. Сура 32 стих 32: “О жены пророка! Вы - не таковы, как какая - нибудь из женщин. Если вы богобоязненны, то не будьте мягки в словах, чтобы не возжелал тот, в сердце которого болезнь, и говорите слово ведомое” [3].

У Пушкина 2-ое “Подражание” написано так:

О жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Дальше /сура 33, стих 33/
под сладкой сенью тишины
живите скромно.

Пушкин сохранил восточный колорит источника. “Подражание” отличается стройной музыкальной композицией. С большим мастерством Пушкин отразил не только содержание и дух Корана, но и его художественное своеобразие.

Литература

1. Тынянов Ю.Н. Пушкин и Кюхельбекер // Пушкин и его современники. М., 1968. С.248.
2. Крачковский И.Ю. Избр.сочинения. Т.5. М-Л., 1958. С.83.
3. Коран 1990 г. Перевод И.Ю.Крачковского.

Туляходжаева М.Т.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР И ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

Сценическое искусство Узбекистана отразило уникальный опыт адаптации новых для традиционной культуры европейских форм и видов театра. Театр нашел собственные возможности и средства, в результате чего сформировалась самобытная, своеобразная, со-



держательная специфика, определились закономерности и особенности развития. В контексте проблемы эволюции актерской игры, внутри которой происходили и происходят процессы ассимиляции, слияния различных направлений путем усвоения и освоения основ различных стилей актерского исполнения, очевиден опыт сценического воплощения образа Навои.

Впервые к образу Навои узбекский театр обратился еще в 1945 году в спектакле по пьесе Уйгуна и И.Султанова «Алишер Навои» в постановке М.Уйгура. Вот уже более полувека периодически к этому образу обращаются все новые поколения актеров. Срок немалый. За это время менялась стилистика и способ актерского исполнения. Выдающийся актер, один из основоположников национального театра А.Хидояттов, сочетая романтическую возвышенность с бытовой конкретностью, поэтическую обобщенность с глубиной переживаний, в лучших своих ролях достигал высокого синтеза «романтики» и «быта». Творчество А.Хидоятова утверждало героико-романтическую традицию в узбекском театре и обнаруживало влияние реалистических тенденций актерской русской психологической школы.

Сценическая работа А.Хидоятова над образом Алишера Навои в спектакле М.Уйгура отличалась сложностью психологического рисунка при общей романтической окраске. Истоки трагедии героя проистекали из неразрешимого конфликта, столкновения между устремлениями поэта и действительностью. Он был в тисках мрачной атмосферы средневековья. В процессе репетиций А.Хидояттов писал: «Это самая сложная работа в моей жизни. Впервые, потому, что образ Навои наиболее любим в узбекском народе. О нем сложились рассказы и легенды, увековеченные давностью времен. И, во-вторых, сама пьеса лишена острого действия и развития характеров, что затрудняет разработку характера Навои». Актер, несмотря на все трудности, которые возникали в процессе работы над ролью, сохранял присущую ему форму открытого, сильного выражения страстей и в то же время наполнял образ психологическим содержанием. И это было свойственно



современному для того времени характеру игры актера героико-романтического стиля.

«Лирическое начало как идейно-эмоциональная окраска, как внутренняя интонация определяла художественный строй образов Алима Ходжаева», - так писал об актере один из видных театроведов 60-70-х годов Узбекистана Яков Фельдман. В течение долгого времени, более 700 раз, А.Ходжаев играл центральную роль в спектакле «Алишер Навои», сохраняя лирико-поэтическую основу образа. Сам актер подмечал (из книги «Беседы с Алимом Ходжаевым» Я.Фельдмана) следующее: «Я стремился слить под руководством режиссера Уйгура лирическое и интеллектуальное начало личности Навои». Герой Ходжаева был внешне спокоен и даже, как бы, недостижим в своем величии. Но за всем этим обнаруживалась напряженная работа мысли, трепет человеческого сердца, в котором сильны страсти и чувства. Вначале Навои-Ходжаева еще пытается уступками и уговорами повлиять на Хусейна Байкару, но все его мечты и надежды развеиваются в прах, и тогда рождается стих: «Светлы венцы царей, но ясно мне одно. Жить из-за них во тьме народам суждено». Целостности этого образа, созданного актером, способствовала особая манера сценической речи, незаметный переход из прозы в стих. Затем к этой окраске образа прибавились мотивы философские. В спектакле явно прозвучала тема «художник и народ», «поэт и общество». «Из фисташковой скорлупы хотел я корабль построить», - скажет старившийся Навои. И из того, как произносил актер эти слова, сколько боли и мудрости он вкладывал в их смысл и вытекал тот самый философский мотив роли.

Надо сказать, что в последующие годы в трактовке роли и образа Навои актеры узбекского театра, в той или иной мере, следовали уже наработанным традициям. Однако с появлением в начале 90-х годов спектакля «Искандер» в постановке Б.Юлдашева на сцене театра драмы имени А.Хидоятова обнаружилась новая тенденция в актерском исполнении, которая возникла отнюдь не спонтанно. В ряде спектаклей Б. Юлдашева, таких как «Бунт не-



весток” С.Ахмада, «Прodelки Майсары» Хамзы, «Искандер» А. Навои, «Судхур» С. Айни кардинально менялся стиль актерского исполнения. В чем это выражалось? Актеры играли уже не в стилистике «классического преображения». Они обращались к приемам игры актеров узбекского площадного театра. С другой стороны, режиссура пробовала использовать стиль, появившийся под сильным воздействием театральных идей Б. Брехта, стиль «обретения видимой дистанции между актером и сценическим образом», стиль, который обнажал в актере «сознательное начало». Действительно, в классическом преображении преобладало стремление актера постичь и передать образ. И именно этим исполнительским стилем был отмечен когда-то образ, созданный А.Хидоятовым. В игре А.Ходжаева открывались черты особого театра, который можно назвать театром самовыражения. Этот стиль актерской игры давал возможность исполнителю анализировать человеческую личность, характер, как бы через себя, в себе находить и автора, и его героя.

Теперь же режиссерский замысел, сам принцип сценического решения спектакля «Искандер» ломал привычные стереотипы актерского исполнения. Невозможно было играть в стиле классического преображения, но вместе с тем невозможно было и повторять путь А.Ходжаева, с его стилистикой театра самовыражения. И здесь возникают вопросы о соотношении актерской правды, органики с образностью, активной формой постановочного решения, стилевой природой литературного первоисточника. В данном случае, спектакль «Искандер» был поставлен не по пьесе, а по инсценировке, написанной Ш. Ризаевым по мотивам поэмы А. Навои «Стена Искандера». Однако это была не «иллюстрация» текста, это была драматическая версия поэмы. Налицо была попытка воссоздать сложную ткань философской притчи, вмещающей в себя сам текст поэмы, газели Навои, песни на стихи поэта. Все это было органично сплавлено в единое целое, сутью которого становились раздумья Навои о бытии мирском, о человеческой жизни, о судьбе человека, о власти, о добре и зле, о любви и ненависти. Благодаря



такой драматургической конструкции, в спектакле были совмещены два сюжетно-пластических ряда. Один создавал сложный мир поэтических образов, где существовал сам Навои, а в другом - непосредственно действуют герои его поэмы.

В центре спектакля образ Навои, личность сложная, неординарная. Он выступает в двух ипостасях - философа и художника слова. На протяжении всего спектакля он активный участник и комментатор сценического действия. Его рассуждения, высказывания, изречения о смысле жизни на земле, о назначении человека, по сути, уроки духовности, высокой нравственности. Из глубины веков театр протягивает невидимый мост, который призван соединить историю и современность. Все это диктовало необходимость нового подхода в трактовке образа. С волнением, напряженным вниманием следил зритель, как происходит рождение стиха и превращение его в сценическое действие, повествующее о судьбе Искандера, великого полководца Александра Македонского, легендарной личности, покорившей полмира, о человеке, который к концу своей жизни осознает всю бесплодность содеянного.

Полифоничность структуры сценического действия вела и к усложнению стилистики актерского исполнения. Режиссер сосредотачивал внимание А. Рафикова, исполнителя роли Навои, на своеобразном понимании принципов историзма в театре. Важным становилось выявление типических черт, не столько в характере, сколько в обстоятельствах, в ситуациях истории на разных витках её спирали. В работе над ролью поиск шел как по линии "вживания" в образ, так и по линии, условно называемой "отстранением". Актер при полном и ясном охватывании сущности образа, оставался как бы сторонним наблюдателем внутреннего состояния своего героя, воплощал определенное повествование, пропускал это повествование через собственную личность. А. Рафиков не играл Навои в ключе "классического преображения", он показывал, раскрывал зрителю, насколько велик, мудр этот человек. Отсюда в игре актера проступало восхищение, благоговение перед гением Навои.



Действительно А. Рафиков “не растворялся” в образе, как того требуют законы психологического театра. Его связь с героем была опосредованной. Анализируя его игру, можно выделить несколько особенностей. Первое - это авторское отношение к роли. Второе - включение в игру определенной художественной позиции. И, третье, - активность игры с мощным волевым посылом, открытый диалогический способ общения со зрителем. В принципе этот способ актерской игры, предпринятый режиссером и актером, подтверждает, как на практике, через индивидуальность, сильное “личностное начало” актера утверждается новый тип современного осмысления того или иного образа.

Итак, можно констатировать следующее: попытка нового осмысления образа Навои, продиктованная велением времени, обнаруживает себя при полной открытости, свободном проявлении разнообразных стилевых манер актерской игры.

Савельева В.В.

КОНЬ И ВСАДНИК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А.ПУШКИНА

Отличительными чертами художественного мира Пушкина являются динамизм; изменчивость (протеизм); любовь к свободе и красоте; чередование объемных пространственных картин как по вертикали (взгляд сверху вниз или снизу вверх), так и по горизонтали (перемещение от дальнего к ближнему или от ближнего к дальнему); сочетание открытых и закрытых (камерных) пространственных объемов, естественных ландшафтов (равнинных и горных, земных и водных) и городских пейзажей. Не случайно, исследователи стиля Пушкина отмечают, что главную роль у него играет глагол и соединительный союз «и». Все вышесказанное позволяет естественно вписать в такой мир образы коня и всадника и перейти в их подробному рассмотрению.



Жизнь человека XIX века немыслима без коня/лошади как средства передвижения (в городе и деревне, на охоте и войне) и важной рабочей силы. Придерживаясь эстетики жизнеподобия, Пушкин в своем творчестве представил разные ситуации, в которых появляются кони и лошади, запряженные в повозку, коляску, кибитку, сани, дрожки, карету, но не менее часто в его поэзии и прозе изображен наездник/всадник. «Словарь языка Пушкина» указывает, что слово «конь» встречается у него 269 раз, «копский» – 12, «лошадь» – 277 раз [1, 369; 509]. Будучи синонимами, слова «конь»–«лошадь» стилистически различаются. В.И. Даль определяет, что конь – «лошадь добрая, не кляча»; «жеребец или мерин, не кобыла»; «верховая лошадь» [2, 155], а лошадь – «вообще конь; особенно не жеребец и не кобыла, мерин» [2, 269]. Наблюдения показывают, что в поэтических произведениях у Пушкина намного чаще встречается слово «конь» как романтически окрашенное, возвышенное (в «Воспоминаниях в Царском Селе» явно прослеживаются традиции одической поэзии XVIII века – «Ретивы кони бранью пышут, /Усеян ратниками дол» [3; 1, 56]), часто сохраняющее героический фольклорно-мифологический семантический ореол; а в прозе – чаще используется слово «лошадь» как стилистически нейтральная и объективная номинация. При этом и в поэзии лексика Пушкина не однотональна (в стихотворении «Зимнее утро» (1829) – появляется «кобылка бурая», а в переложении из Анакреона – «Кобылица молодая...» (1828); в «Евгении Онегине» – Онегину подают «с заднего крыльца» «донского жеребца»), а крестьянская «лошадка, снег почуя, /Плетется рысью как-нибудь»). Но в том же романе в последней строфе 5 главы возникает скрытая шекспировская аллюзия: Ленский «выходит, требует коня /И скачет» [4, 100]. А в 6 главе при описании памятника на могиле Ленского появляется редкий для Пушкина образ всадницы: «Когда стремглав верхом она /Несется по полям одна, /Коня пред ним останавливает, /Ременный повод натянув» [4, 116].

В художественной прозе тоже может эпизодически возникать слово «конь». Так, в «Капитанской дочке» Пугачев «жалует» «баш-



кирскую лошадь» [5, 311] Гриневу, потом описаны два всадника: Гринева «на своем добром коне», а Савельич – «на тощей и хромой кляче» [5, 320]; но «по всей степи видны были конские следы, ежедневно обновляемые» [5, 320]. Савельич недоволен: «Проклятая клячонка моя не успеваешь за твоим долгоногим бесом» [5, 307]. Перед нами комичная ситуация, где Гринева и Савельич напоминают Дон Кихота (см. фразу Гринева: «Я воображал себя ее рыцарем» [5, 296] и его верного оруженосца. В данном контексте мы наблюдаем сочетание нескольких по-разному стилистически окрашенных номинаций по отношению к одному и тому же всаднику: лошадь – добрый конь – долгоногий бес. Но в ритуальной сцене торжественного появления Пугачева в главе «Приступ» Пушкин придерживается торжественной стилистики: «Между ими на белом коне ехал человек в красном кафтане с обнаженной саблей в руке» [5, 283].

В повести «Барышня-крестьянка» образы всадников лишены романтического ореола и скорее представлены в ироническом ракурсе. Так, о молодом Алексее Берестове, который намерен поступить на военную службу, сказано, что «на охоте скакал всегда первый, не разбирая дороги», и было бы жаль, «если бы он, вместо того, чтобы рисоваться на коне, провел свою молодость, согнувшись над канцелярскими бумагами» [5, 95]. Позже о нем сказано, что он приехал верхом и оставил свою лошадь перед крыльцом. Поворотным моментом в сюжете является сцена примирения двух соседей-помещиков. Берестов отправляется «прогуляться верхом», берет трех борзых, стремянного и дворовых. В это время Муромский решил объехать свои «англизированные владения» и «велит оседлать куцую свою кобылку». Берестов «гордо сидит верхом» и отвечает на приветствие соседа. В это время начинается травля зайца. Лошадь Муромского, «не бывшая никогда на охоте» «испугалась и понесла»: «лошадь, доскакав до оврага... вдруг кинулась в сторону, и Муромский не усидел и упал «довольно тяжело на мерзлую землю» [5, 103]. Он «проклинал куцую кобылку», которая «остановилась, почувствовав себя без седока». Если учесть, что у англomана Муромского «конюхи были одеты английскими жокеями», то эта



ситуация комична вдвойне. Домой Муромскому пришлось добираться на дрожках соседа. Как замечает рассказчик, вражда прекратилась «от пугливости куцой кобылки» [5, 104].

Но обратимся к непосредственной теме нашей статьи и остановимся на тех произведениях, в которых образ коня появляется часто и выведен разнообразно и выразительно. В поэмах от «Руслана и Людмилы» до «Медного всадника» кентаврический образ коня и всадника представлены в жизнеподобном, фольклорном, романтическом, мифологическом и символическом ракурсах. В первой поэме эпический сюжет диктует обращение к былинно-сказочным традициям. Но, используя традиционные повторяющиеся эпитеты и характеристики (жених и соперники садятся на «коней ретивых», они «летят в клубящейся пыли»; конь «витязя стрелою мчит», тот «свистя, зовет коня лихого», «конь борзый», «добрый конь»), Пушкин создает индивидуализированные и выразительные образы всадников, характеры которых переданы через описания их поведения и взаимоотношения с конем. Руслан молчалив, едет «из мощных рук узду покинув». Рогдай угрюм. Фарлаф «ехал подбочась» и говорил: «Повеселись, мой конь ретивый». Хазарский хан, «едва не пляшет под седлом», «то скачет он во весь опор /То дразнит бегуна лихого, /Кружит, подъемлет на дыбы, /Или дерзко мчит на холмы снова» [3, 11]. После разговора с финном настроение Руслана меняется, конь и всадник сливаются в одном порыве: «Ногами стиснул /Руслан заржавшего коня, /В седле оправился, присвистнул» [3, 19]. Судьба каждого соперника неотделима от коня. Вот Рогдай неукротимый, «как буря, мчится на коне» [3, 20]. А трусливый Фарлаф не может слиться с конем и оказывается плохим всадником: «скорчась, обмирая», «коня еще быстрее гнал», но «ко рву примчался конь ретивый, /Взмахнул хвостом и белой гривой, /Бразды стальные закусил /И через ров перескочил»; но «робкий всадник» недостойн такого скакуна – он «вверх ногами свалился тяжело в грязный ров» [3,21]. Поединок Руслана и Рогдая передан через глагольный ряд: «Они схватились на конях; /Взрывая к небу черный прах, /Под ними борзы кони бьются»; Руслан «железною рукой /С седла наезд-



ника срывает» и бросает в Днепр [3,31]. Встреча Руслана с Головой и битва с ней – это испытание не только для хозяина, но и для коня, который боится, «упирается, дрожит, трясет упрямой головою и грива дыбом поднялась»; «заржал, запрыгал, отлетел», «жмурит очи» [3,37-38]. Перед боем с Черномором «нетерпеливый конь кипит /И снег коньком мочным роет», а когда колдун уносит Руслана, то «ретивый конь вослед глядит» [3,52]. Возвращаясь на землю, Руслан «свистя зовет коня лихого; /Веселый конь летит и ржет» [3,54]. Конь пытается защитить спящего Руслана («конь героя, врага почуя, закипел, заржал и топнул» [3,64], но Руслан не проснулся, и тогда конь верен мертвому всаднику (ходит, «поникнув гордой головой», в «его глазах исчез огонь! /Не машет гривой золотою, / Не тешится, не скачет он, /И ждет, когда Руслан воспрянет» [3,65]. Замечательно описание поведения коней во время битвы: «почуя смерть, выгнали копи», они испуганы, теряя всадников, они мечутся; вот вопи «растоптан бешеным конем»; а после боя живые «звучат рассеянных коней» [3,71-72]. Наблюдения показывают, что в первой поэме сформировалась характерная для последующего творчества Пушкина поэтика описания коня и всадника, которые представляют собой относительно самостоятельные образы, но и единый кентаврический образ. Образ коня сопровождают повторяющиеся эпитеты, он дан в движении (часто это передано через ряд однородных глаголов), это и экспрессивный, скульптурный образ, часто он одушевлен и психологически дополняет образ всадника. Даже плохой всадник в поэтике поэмы, да и в дальнейшем творчестве поэта, не может скомпрометировать прекрасный, жизнелюбивый и выразительный образ коня.

В восточных поэмах Пушкина копи и всадники вписаны в горные и равнинные пейзажи и воплощают красоту движения, свободу и отвагу. В «Кавказском пленнике» «скакун», «копь ретивый» – назван «богатством» хозяина, «товарищем», «исполненным огненной отваги». Поэт описывает скопление всадников и их коней («кипят оседланные коши» [3,90], «лихие копы»). В концовке «Бахчисарайского фонтана» нарисован горный утренний пейзаж с путником,



«когда, в час утра безмятежный, /В горах, дорогою прибрежной, /Привычный конь его бежит» [3, 137]. В «Графе Нулине» перед нами всадник-охотник: «Вот мужу подвели коня; /Он хольку хватя и в стремя ногу» [3, 161]. Начало «Полтавы» включает описание богатства Кочубея, табуны его «долгогривых коней». Образ коня в поэме не только визуален, он озвучен («конский топот, казачья речь и женский шепот»; «лишь конский топот был слышен в грозной тишине»; «топот и ржанье» отрядов «конницы летучей» [3, 174; :205]). Конь – это часть мужского имиджа, но и о Марии поэт замечает: «с неженскою душой она любила конный строй» [3, 175]. В поэме герои-всадники (Мазепа, Петр, Карл) показаны в моменты перед боем и во время битвы. «Ему коня подводят./Ретив и смирен верный конь. /Почуя роковой огонь, /Дрожит. Глазами косо водит /И мчится в прахе боевом, /Гордясь могущим седоком» [3, 204]. И не менее выразительна сцена, в которой описаны слуги Мазепы, которым не удалось найти сбежавшую Марию: «Одни явились за другим. /Чуть кони двигались. Подпруги, /Подковы, узды, чепраки - /Все было пеною покрыто, /В крови, растеряно, избито...» [3, 199]. Впечатляет и описание поведения коней, потерявших всадников во время битвы: «Младой казак в крови валялся, /А конь, весь в пене и пыли, /Почуя волю, дико мчался, /Скрываясь в огненной дали» [3, 206]. После всех этих описаний поведения животных во время сражения закономерно у Пушкина появление в «Медном всаднике» сравнения реки после наводнения: «И тяжело Нева дышала, /как с битвы прибежавший конь» [3, 268].

Даже статуарный образ памятника Петру I в поэме «Медный Всадник» дан поэтом в экспрессии и динамике: «Какая сила в нем сокрыта! /А в сем коне какой огонь! /Куда ты скачешь, гордый конь, /И где опустишь ты копыта?» [3, 271]. Озвученный образ ожившего коня и грозного всадника вызывает ужас и восхищение: «Как будто грома грохотанье - /Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой. /И озарен луною бледной, /Простерши руку в вышине, /За ним несется Всадник Медный /На звонко-скачущем коне; И во всю ночь безумец бедный /Куда стопы ни



обращал, /За ним повсюду Всадник Медный /С тяжелым топотом скакал» [3, 272]. В пушкинистике давно отмечена разность отношения поэта к коню и всаднику: всадник вызывает ужас, а конь – восхищение. Всадник – «мощный властелин судьбы», который «уздой железной Россию поднял на дыбы» [3, 271]. Конь в поэме усмирен силой, но между ним и всадником нет мира, а гармония согласия как бы временна и достигнута волей наездника. Не случайно, автор обращает именно к коню, а не к всаднику свой вопрос: «Куда ты скачешь, гордый конь?».

В лирике Пушкина много сюжетных стихотворений, в которых конь становится важным персонажем. В балладе «Казак» (1814) «верный конь» сопровождает «удалого казака», тот просит девицу «напоить коня», а потом они садятся на «борзого» и «поскакали, полетели» [1, 36-35]. В «Сраженном рыцаре» (1815) «друг»-конь «вкруг погибшего ходит», «бранную голову клонит», «дико трепещет и стонет» [1, 97]. В стихотворении «Наездники» (1816) описана «толпа наездников» («конский топот», «дрожат и пышат кони их, главой трясут нетерпеливой»), и среди них один, печальный, который предчувствует свою близкую смерть в бою («удар падет... и одинокий, в долину выбежит мой конь») [1, 139-140].

«Песнь о Вещем Олеге» (1821) включает выразительный сюжет о судьбе любимого коня князя. О достоинствах этого коня говорит кудесник, трогательно описывая прощание Олега с «товарищем, верным слугой» («И верного друга прощальной рукой /И гладит, и треплет по шее крутой» [1, 293]) и его наказ конюхам кормить, купать, поить. И, наконец, вопросы Олега: «Скажите, где конь мой ретивый? /Здоров ли? все так же ль легок его бег? /Все тот же он бурный, игривый?». Обращение Олега к мертвому коню («Спи, друг одинокий!») [1, 294] и самая мгновенная смерть князя в балладе Пушкина воспринимаются не только как доказательства предсказания кудесника, но и как наказание за измену коню. Может быть, сюжет о Вещем Олеге отозвался в сцене «Лес» из «Бориса Годунова», когда Лжедмитрий скорбит о смертельно раненном коне: «Мой бедный конь! Как бодро поскакал /Сегодня он в последнее сраже-



нье /И раненый как быстро нес меня, /Мой бедный конь!» «Мой бедный конь!... что делать? Снять узду /Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле /Издохнет он» [4, 252]. Слушая это, боярин Пушкин произносит: «Ну, вот о чем жалеет? /Об лошади! Когда все наше войско /Побито в прах!»

В незавершенном стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий» (1827) описана ночная московская площадь после жестокой казни, и всадник во весь опор по грозной площади несется. Он спешит на свидание и торопит коня: «Мой конь лихой, /Мой верный конь! лети стрелой! Скорей, скорей!». Но «конь ретивый» вдруг останавливается перед качающимся трупом («Но борзый конь под плетью бьется, /Храпит, и фыркает, и рвется назад»). И всадник его успокаивает: «Не их ли кровию омыты /Твои булатные копыта! Теперь ужель их не узнал? /Мой борзый конь, мой конь удалый, /Несись, лети! И конь усталый /В столбы под трупом пескакал» [2, 102-103]. В стихотворении «Все красны боярские кони...» (1827) конюх думает, что домовый невзлюбил вороного («Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет, /С морды каплет кровавая пена. /Во всю ночь домовый на нем ездил» [2, 110]). В балладе «Гусар» герой возвращается с шабаша ведьм на необыкновенном коне («Скребет копытом, весь огонь, /Дугою шея, хвост трубою» [2, 221]), который превращается в скамью.

Конь и всадник – главные персонажи в цикле «Песни западных славян», сюжеты которых включают батальные, бытовые, семейные и фантастические истории. В цикле образ коня сопровождается постоянным эпитетом «вороной» и встречается в 3, 8, 10, 15 и 16 песнях. В «Битве у Зеницы-Великой» воин рассказывает, как погиб предводитель, который отказался сесть на чужого коня («конь тебя из погибели вымчит» [2, 245]) и спастись. В песне «Марко Якубович» Марко на коне вороном привез мертвое тело пришельца, а тот оказался упырем. Когда оживший мертвец убегает, то в тексте возникает сравнение: «Он бежал быстрее, чем лошадь, /Стременами острыми язвима» [2, 252]. В песне «Сестра и братья» золовка зарезала «коня вороного», а обвинила сестру и брат поверил и казнил



сестру («Привязал ко хвостам коней борзых /И погнал их по чистому полю» [2, 259]). В другой песне Яныш Королевич поит «коня вороного», но только «запыленную морду сунул конь в студеную воду», как рука из воды схватила коня за узду золотую: «Как на уде пойманная рыбка, - /Конь кружится по чистому лугу, /Потрясая уздой золотою» [2, 261], а на узде висит Водяница. Наконец, последняя песня называется «Конь» и представляет разговор коня-провидца и всадника. Она состоит из двух строф. В первой строфе даны вопросы хозяина, которые тот обращает к своему коню: «Что ты ржешь, мой конь ретивый...». Шестнадцать строчек второй строфы – это ответ «печального коня», который знает о скорых переменах в судьбе своей и хозяина (конь потеряет сбрую, серебряны подковы, а хозяин - жизнь): «Оттого мой дух и ноет, /Что наместо чепрака /Кожей он твоей покроет /Мне вспотевшие бока» [2, 263].

Четыре стихотворения 1835-36-х годов «Узнаю коней ретивых...», «Родрик» («Был на поле битвы пойман /Конь любимый короля...»), «Не видала ль, девица, коня моего...», «Альфонс садится на коня...» представляют переложения чужих текстов и сюжетов, в которых конь и всадник выписаны очень ярко. Особенно это касается последнего стихотворения. Альфонс не слушается слуги и отправляется в путь на ночь глядя, в горах они натываются на виселицу, конь пугается, но всадник заставляет его скакать дальше: «Конь всхрапел и боком /Прошел их мимо, и потом /Понесся резко, легким скоком /С своим бесстрашным седоком» [2, 300]. В незавершенном переводе сербской песни на вопрос всадника о пропавшем коне девушка неожиданно отвечает: «Бежа твой конь тебя проклинал» [2, 289]. Пушкин не перевел 4 последних строчки песни, которые представляют упреки коня всаднику [4]. Если бы это переложение было завершено, то мы бы имели единственное произведение поэта, в котором конь не повинуется хозяину, бунтует против него.

Письма, автобиографические произведения, воспоминания современников, рисунки свидетельствуют о том, что Пушкин был хорошим наездником и любил ездить верхом в разное время года, как



по ровной, так и по горной местности. В лирике мы находим тому подтверждение. В «Осени» (1833): «Ведут ко мне коня; в раздолии открытом, / Махая гривой, он всадника несет, / И звонко под его блистающим копытом / Звенит промозглый дол и трескается лед» [2, 228]. В автобиографическом стихотворении «...Вновь я посетил...» (1835) поэт вспоминает: «...здесь, когда их мимо/ Я проезжал верхом при свете лунном /...По той дороге / Теперь проехал я и пред собою/ Увидел их опять» [2, 281]. В «Послании Д.В.Давыдову» (1836) при посылке «Истории пугачевского бунта» Пушкин называет себя “наездником смирного Пегаса” и противопоставляет его боевому коню: «Не удалось мне за тобою /При громе пушечном, в огне /Скакать на бешеном коне» [2, 291]. Мифологический конь, который сохраняет все повадки реального животного, появляется в ранней лирике поэта: «ты хочешь оседлать упрямого Пегаса» [1, 19], «пылкого Пегаса», «шатаясь на Пегасе» [1, 157]. В поэме «Домик в Коломне»(1830) поэт заявляет, что «не все ж гулять пешком... или скакать верхом в степи киргизской» [3, 224] и далее рассуждает: «Скажу, рысак! Парнасский иноходец /Его не обогнал бы. Но Пегас /Стар, зуб уж нет... Порос крапивою Парнас» [3, 225]. В юношеском «Послании к Юдину» (1815) Пушкин рассказывает о своих мечтах гусаром промчатся на коне: «Огнем пылает взор, - и я /Лечу на гибель супостата /Мой конь в ряды врагов орлом /Несется с грозным седоком.../И молча преклонясь ко гриве, /Он мчит стрелой по скользкой ниве» [1, 119]. Воплотить мечту и очутиться на поле боя в действующей армии Пушкину доведется только в 1829 году во время поездки в Арзрум.

Страницы рукописей Пушкина изобилуют графическими рисунками, среди которых всадник и конь тоже занимают заметное место. Седьмой раздел Полного свода рисунков поэта включает «Рисунки с изображением животных», среди которых большинство - это рисунки лошадей и всадников. Перечислим их под указанными названиями: «Скачущая лошадь», «Седлание коня», «Всадник», «Силуэты всадников», «Конь», «Лошадь», «Брыкающаяся кобылица», «Пять лошадей», «Кони и всадники», «Лошадиные головы,



лошади и черкес», «Идущая лошадь», «Семь лошадей», «Всадник», «Лошадь бегущая». «Лошадь в боливаре и сюртуке», «Лошадь у замка», «Лошадь, вставшая на дыбы», «Две скачущие лошади», «Силуэты лошадей» [5]. Как часто бывает у Пушкина, рисунок не связан с содержанием текста, а отражает параллельный поток мыслей, воспоминаний или ассоциаций. Раздел «Автоиллюстрации» включает рисунки «Конь и богатырь с копьем», «Кобылицы», «Всадники и горы», «Всадник на охоте», «Всадник» и знаменитый рисунок «Медный Всадник без Петра» [5, 220], где Пушкин дарует свободу коню, освобождая его от грозного наездника. Раздел «Автопортреты» включает «Автопортрет в виде всадника» [5, 39], «Автопортрет в виде всадника в бурке и с пикой» [5, 46] и удивительный «Автопортрет в образе лошади» [5, 36], где чернилами нарисованы четыре лошадиные морды, а пятая оказывается зооантропоморфным портретом автора. Этот неожиданный портрет лучшее доказательство бессознательно и сознательно ощущаемого родства и явно выраженного пристрастного отношения поэта к образу коня. Напрашивается психоаналитическая интерпретация, на доступность которой укажем, но от осуществления которой воздержимся. Интересно и то, что раздел «Рисунки-фантазии» включает сочетание на одном листе зарисовок женских ножек, ножек в стременах (2 рисунка) и рядом прорисовку грациозных лошадиных ног и копыт [5, 177; 179; 187; 188].

И в заключение о «Путешествии в Арзрум», в котором возникает более 11 развернутых ярких эпизодов описания коней, лошадей и поездки верхом самого путешествующего поэта в действующую армию. «Я решился отправить мою тяжелую петербургскую коляску обратно во Владикавказ и ехать верхом до Тифлиса» [7, 306], - сообщает Пушкин в 1 главе. Описывая нравы «молодого азиата» персидского принца, он с восхищением рассказывает, как тот, «улыща свист пуль», выскочил из коляски, «сел на лошадь и ускакал». Поэт описывает свои впечатления от ночной поездки, когда «топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии» [7, 313], и переправу через пограничную речку: «Я весело въехал в завет-



ную речку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег» [7, 318]. «Я переменил иноходь на крупную рысь и вечером приехал в турецкую деревню» [7, 318]. Только теперь, в 1829 году, исполняется, наконец, юношеская мечта Пушкина и он оказывается в действующей армии, на поле сражения верхом на лошади среди конницы, но теперь в его описании сражения нет романтического пафоса. «По-минутно лошадь моя могла упасть, и тогда Сводный уланский полк переехал бы через меня. Однако Бог вынес. Турки бежали. <...> Первые в преследовании были наши татарские полки, коих лошади отличались быстротою и силою. Лошадь моя, закусив повод, от них не отставала; и я насилу мог ее удержать. Она остановилась перед трупом молодого турка, лежащим поперек дороги» [7, 324]. Даже краткий анализ этих описаний позволяет признать, что для Пушкина образ коня существует не только в восприятии стороннего наблюдателя, но он прежде всего объект личных пристрастий, любви и восхищения. В образе коня/лошади Пушкина привлекали красота и сила движения, страстность, порыв, ежеминутное трепетание жизни. Он одушевлял (очеловечивал) его, но никогда не превращал в условный символ. Естественно, что многолетняя практика верховой езды способствовала тому, что многогранный и жизнеподобный образ всадника и его верного друга коня вошел в художественный мир А.Пушкина.

Литература

1. Словарь языка Пушкина. Т.2. М., 1957.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.2. М., 1956.
3. Здесь и далее произведения цитируются по изданию: Пушкин А.С. Собрание соч. в 10 тт. М., 1981. Первая цифра указывает том, вторая – страницу.
4. См. текст песни «Конь се срдн на господара» в сб.: Пушкин А.С. Переводы и подражания. М. 1999. с.378-379.
5. Пушкин А.С. Полн.собр.соч. в 17тт. Т.18 (Дополнительный). Рисунки. М., 1996.

ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ПОЭТОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

Казахская пушкиниана – особая страница в культурной жизни казахского народа. Нетленные строки в нее вписали поэты и писатели, создавшие на заре XX века феномен, именуемый «казахским Ренессансом». То была плеяда ярких личностей – адептов художественного слова, бесконечно талантливых и благородных. Шакарим Кудайбердиев, Ахмет Байтурсинов, Бернияз Кулеев, Магжан Жумабаев, Смагул Садвакасов, Кошке Кеменгеров, Жусупбек Аймаутов, Ильяс Джансугуров и многие другие жили, как известно, в исторической ситуации, главной нерв которой составляла дилемма: быть или не быть? Над ними был занесен карающий меч власти, но несмотря на то, они творили в полную силу и меру своих дарований, вдохновляясь при этом успехами и достижениями мирового культурного процесса тех лет. Ими сложена особая парадигма западно-восточного культурного синтеза, исполненная вопреки всему жизнеспасающего пафоса, веры в светлую будущность своего народа. Став жертвами клевет и доносов завистников – черного пиара, как выразились бы сейчас, они чистотой своих помыслов и дел, удивительной красотой и гармонией творений остались навсегда в памяти народа, являя собой чистейший образец подлинной интеллигентности и порядочности.

Глубоко образованные, неординарно, тонко мыслящие, они, художники слова начала XX века, обладали, таким образом, уникальной способностью проникать за пределы национальной культуры и обогащать, расширять ее рамки творчески воспринятыми открытиями и новациями мирового художественного мышления. Значителен был их интерес к русской словесности, лучшие произведения ее они талантливо и органично вводили в национальный литературный контекст, нередко посредством перевода, и адапти-



рованные в национальном стиле эти произведения становились достоянием казахской литературы, вызывая несомлаемое читательское влечение.

Свойством чрезвычайной притягательности в этот период обладало, как, впрочем, и сейчас, творческое наследие А.С.Пушкина. Нет, наверное, среди казахских художников тех лет никого, кто так или иначе не обратился к творчеству великого русского поэта. В 1936-37 годы в Казахстане к 100-летию со дня его гибели было издано на казахском языке трехтомное собрание избранных произведений - грандиозная презентация пристального внимания казахского народа к А.С.Пушкину, его художественному дискурсу. А начало этому процессу положил, как известно, великий Абай, сотворивший в XIX веке конгениальный вариант казахоязычной адаптации поэмы «Евгений Онегин».


Абай творчески подошел к переводу данной поэмы и уровень его перевода, несмотря на доминанту показателя вольности, наши исследователи, и в частности известный ученый Н.Габдуллин, оценили очень высоко, отнеся манеру его адаптации к старинному восточному методу «назира». По сути своей, назира предоставляет право свободного изложения темы подлинника, но при этом требует неукоснительного соблюдения ее норм и критериев. Абай, по мнению исследователя, так и поступил, где-то сократив, где-то углубив художественные параметры поэмы и результатом данной работы явился, во-первых, тот факт, что в XIX веке вся степь с упоением исполняла письмо Татьяны к Онегину. Во-вторых, перевод Абая послужил толчком, стимулом к активизации творческой энергии казахского народа – появлению в устной преимущественно форме нескольких версий на казахском языке отдельных фрагментов поэмы «Евгений Онегин».

Таким образом, Абай задал высокую планку переводческого мастерства своим последователям, ту степень художественной адекватности, благодаря которой иноязычное произведение органично входит в родную для переводчика литературу и становится неотъемлемой ее частью.



Возможно, ориентация на Абая, его переводческое искусство (вспомним также блестящие переводы поэтом стихов М.Ю.Лермонтова, И.Бунина, Я.Полонского, романса В.Крылова и т.д., высокую степень их адекватности) подвигли в дальнейшем художников слова к предельно серьезному, ответственному отношению к этому делу, представить на суд читателей переводы, где буква и дух подлинника нерасторжимы, слиты воедино. Тому способствовали и статьи М.О.Ауэзова, посвященные исследованию опыта перевода Пушкина на казахский язык.

В этой связи показателен перевод всей поэмы «Евгений Онегин» Ильясом Джансугуровым, кстати, автора перевода «Гаврииады», 29 стихотворений Пушкина, других русских поэтов, среди которых - Лермонтов, Некрасов, Державин, Бальмонт, Маяковский и др. Надо отметить, что, осуществляя перевод поэмы Пушкина, Ильяс Джансугуров глубоко воспринял опыт Абая и строго следовал тем требованиям к переводу, которые выдвинул в своей статье «Опыт перевода Пушкина на казахский язык» М.Ауэзов. В спектре этих требований основополагающими были критерии естественности, отказ от переводческого произвола, сохранение специфики художественности языка, стиховой формы, раскрытие глубинного содержания произведения. И к чести казахского поэта, Ильяс Джансугуров достойно справился с поставленной задачей. Анализ этого перевода превосходно осуществил известный ученый-переводчик Г.К.Бельгер, поэтому мы позволим себе лишь еще раз подчеркнуть, что поэт достиг своей цели, которую он сформулировал следующим образом: «следовать насколько это возможно пушкинскому образцу, бережно сохранить, сберечь художественные манеры, образность, поэтический дух и узоры русского поэта» [1; 45]. Как явствуют эти строки, Ильяс Джансугуров прекрасно осознавал меру сложности переводческого дела и, минуя многие преграды, возникающие на этом пути, найдя в конце концов адекватную форму адаптации онегинской строфы, сумел выполнить перевод в превосходной степени – передать «подлинного Пушкина», о чем свидетельствует и исследование Г.К.Бельгера. «Вчитайтесь в перевод, – призывает ученый, - сравните каждую



строку, каждую фразу, каждое слово с оригиналом и вы убедитесь, как пушкинский гений высекает ответную искру в поэтической душе казахского собрата» [1; 27].

Между тем заметим, что перевод Ильяса Джансугурова и генерализующие переводческие интенции тех лет статьи М.О.Ауэзова появились позже тех переводов, что были осуществлены в 10-20-х годах Ахметом Байтурсиновым, Мыржакыпом Дулатовым, Берниязом Кулеевым, Кошке Кеменгеровым и др. А еще раньше в амплу казахоязычного интерпретатора, вослед Абаю, выступил Шакарим Кудайбердиев. Отличный прозаик, эссеист, Шакарим тем не менее, отложив прозаическую форму перевода, стихами озвучил повести «Дубровский», «Метель». И надо отдать ему должное: поэтическая интерпретация данных произведений оказалась успешной – захватывающей, увлекательной. Герои повестей, преображенных под пером поэта в своеобразные поэмы, заговорили ритмически упорядоченной речью, не утратив при этом той образной и интонационной специфики, какая им была присуща в оригинале.

Избрав стихотворный язык, Шакарим последовал восточной традиции переложения порывов души и ума в сугубо поэтическую форму, что было чрезвычайно близко и казахам, безмерно ценившим прежде всего яркое, рельефно отточенное поэтическое слово. Оно скорее проникало в сердца, запоминалось и стремительно распространялось по всей степи. Возможно, Шакарим учитывал и подобного рода рецептивный опыт народа, совершая поэтическое переложение прозы Пушкина. И вместе с тем, думается, он непременно солидарен был бы с точкой зрения М.О.Ауэзова, отказывавшегося называть эти произведения переводами. Поэт, надо полагать, не претендовал на то, хотя искусством перевода он владел блестяще, о чем говорят переведенные им газели Хафиза. В данном случае, видимо, более важен тот факт, что в те далекие времена, подпавав под обаяние пушкинского стиха, казахский поэт попытался в доступной, близкой для соотечественников форме преподнести им имя Пушкина, расширить границы постижения ими его творчества, аккумулялировать их интерес к великому русскому поэту.



Обозревая последующую деятельность казахских писателей и поэтов начала XX века, мы не замечаем более вольного обращения с произведениями Пушкина. Создается впечатление, что основной канон переводческого искусства – принцип адекватности – был понят, освоен ими в полноте его значения, до конца.

Определенную лепту в популяризацию творчества русского поэта внес выдающийся деятель науки и культуры того времени Ахмет Байтурсынов. В 1911 году им переведены «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о золотом петушке», стихотворение «Конь» из цикла «Песни западных славян», «Песнь о вещем Олеге». Примечательной чертой этих переводов является неукоснительное следование оригиналу, воспроизведение всех тех художественных, стилистических, эмоционально-интонационных примет, коими характеризуются названные произведения. Как и Пушкин, переводя стихотворение «Конь», Ахмет Байтурсынов начинает с прямого обращения к коню, с экспрессивно организованных вопросов:

<i>Сен неге, тұлпар атым, кісінейсің?</i>	<i>«Что ты ржешь, мой конь ретивый?</i>
<i>Жабығып неден көңілің, түсті еңсең,</i>	<i>Что ты шеею опустил,</i>
<i>Ерігіп, ауыздығың қарш-қарш шайнап,</i>	<i>Не потряхиваешь гривой,</i>
<i>Бұ қалай, бұрыңғыдай сілкінбейсің?</i>	<i>Не грызешь своих удил?</i>

Выстраивая целый ряд вопросов и ответы на них, согласно подлиннику, поэт верно воссоздаст интонацию элегически обрамленного диалога, на котором покоится стихотворение Пушкина.

Переведенные Ахметом Байтурсыновым сказки также суть верное отражение подлинников и некоторое исключение, видимо, может составить «Песнь о вещем Олеге» в силу того, что здесь видоизменению подвергаются имена героев: Олег переименован в Алика, Игорь – в Егора, заголовок же носит название «Смерть вещего Алика». Непонятно, по каким причинам были внесены изменения в имена, в остальном же поэт строго следует художественной версии Пушкина.

Переводческой деятельностью в этот период занимался и ближайший друг и соратник Ахмета Байтурсынова выдающийся



поэт Мыржакып Дулатов. В числе его переводов абсолютной точностью, скажем без преувеличения, привлекает внимание стихотворение Пушкина «Цветок». Аналогично оригиналу, переводной вариант состоит из 4 четверостиший, которые рифмуются по схеме казахского «кара олен»: *ааба*. Для адекватной передачи настроения стиха поэт использует 11-сложник. Построчное сличение оригинала и перевода также позволяет констатировать отсутствие перестановки строк, к чему часто прибегают переводчики с тем, чтобы яснее и выразительнее воспроизвести движение поэтической мысли. При сравнении первых строф мы заметим только неизбежную здесь перемену мест эпитетов, а также вполне логичную замену слова «душа» лексемой «ум» или, вернее здесь, словом «память» («ой»):

*Кітаптің арасында ұмыт қалған
Иссіз кепкен гүлді көзім шалған.
Тоқталып біразырақ сонда менің
Мінеки қиялдарым ойыма алған...*
*Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя.*

И во второй строфе Мыржакып сохраняет особенности стиля русского поэта, даже те синтаксические конструкции, которые в оригинале прерываются на середине и не единожды вопросительными союзами и знаками:

*Қайда өстің? Қай уақытта? Қайсы жазда?
Кескен кім? Көгердің сен көп пе, аз ба?
Жаққынның яки жаттың қолыменен
Салыңдығың не себептен сен осында?
Где цвел? когда? какой весной?
И долго ль цвел? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?*



Последующие строфы созданы в ритме той же динамики внутренней рефлексии лирического героя, каковою отмечен подлинник, той же точности и эмоциональной выразительности, каковыя присущи первым четверостишиям стихотворения.

Таким образом, предложенная Мыржакыпом Дулатовым переводческая версия обладает тем же завораживающим свойством, что и подлинник, в нем нет ни единого слова, неорганичного, чуждого его контексту, слова или выражения, об которые споткнулось бы внимание реципиента. Напротив, здесь – полная гармония смысла и звука, образа и мелодии. Пронизанный легкой грустью рефлексивный настрой. Как у Пушкина. И не иначе. И в этой связи заметим, что осуществленный позднее Ильясом Джансугуровым перевод данного стихотворения по уровню и качеству стоит ниже перевода Мыржакыпа Дулатова.

Как видим, Ахмет Байтурсынов и Мыржакып Дулатов счастливо избежали в переводе той позиции, что именуется «самодержавной субъективностью», а также и той, что носит определение «вассальной службы при оригинале» [2; 155]. Пушкинские строки воплощены ими на пике единого дыхания, в унисон русскому поэту, с тем же мастерством, без малейшего изъяна, что и оригинал. Если кто-то и узреет здесь признаки «вассальной» зависимости, то они нисколько не умаляют достоинства перевода, напротив, они сообщают последнему свойство идеально воспроизведенного иноязычного текста. При этом авторы манифестируют безупречное знание русского языка, глубинное проникновение в замысел переводимого поэта, незаурядность, «одноприродность» поэтического дара, то есть все те качества, кои необходимы специалисту, именуемому переводчиком, и без коих несостоятелен в принципе ни один перевод.

С особым уважением и тщанием, любя и ценя слово Пушкина, подходит к переводу его стихотворения «Пророк» и Кошке Кемснгеров, поэтическую активность которого можно обозначить 1915 годом. Именно в этом году он берется за перевод этого сложного и во многом непослушного творческой воле иноязычного адепта произведения. Трудность адаптации здесь заключается, как замечено,



прежде всего, в том, что стихотворение написано высоким торжественным слогом, родственным жреческому, «иератически» возвышенному слогу, с частотным использованием старинных русских лексем, архаизмов, понятий религиозного содержания, которым в казахском языке не всегда можно найти полноценные адекваты. Поэт, целенаправленно и талантливо модифицируя, воспроизводит манеру изложения, стилистику и образность Книги Пророка Исаи, испытывает он и влияние духа и слова Корана, преданий о Пророке Мухаммеде. Речь Пророка изливается непрерывным потоком, раскрывая полную экспрессию, осиянную метафизическим светом сакральную картину инициации, посвящения.

Перед переводчиком, конечно же, стояла труднейшая задача найти тот ракурс адекватности стиля, образности, формообразующих элементов, которые могли бы помочь воссоздать эту картину вне осязаемых потерь. И поэт находит единственно верный ракурс воплощения пушкинского стиха, находит образные эквиваленты, позволяющие зазвучать переводу столь же торжественно и величаво, как это мы лицезреем в оригинале.

Каким же образом Кошке Кеменгеров добился эффекта тождественного звучания своего перевода с оригиналом? Энергию мерного, торжественного стиля в казахской силлабике, как нам представляется, конденсирует 11-сложник, его потенциальную силу и использует поэт в процессе поиска адекватных приемов перевода. Успешному воплощению цели способствует и рифменная конфигурация: поэт слагает строки посредством кара олен – *ааба*. Но ведь этих показателей недостаточно для достижения искомого эффекта, необходим еще и тонкий, основанный в целом на интуиции выбор изобразительно-выразительных средств, образных соответствий, которые могут пронизать стихотворение жизненными токами, подъемлящими его на вершину художественности.

Не скроем, переводчик не раз и не два склонялся к тому, что называется «актом агрессии против оригинала». Но как это ни парадоксально, акт этот направлен был во благо стиха. И потому поэт, замещая библейскую лексику, славянизмы зачастую обычными ка-



захскими лексемами, разворачивая тактично и в меру те или иные понятия, сцены действия, вводя образы-заместители – свособразные атрибуты «акта агрессии», добивается по сути невозможного.

Каждая строка перевода при сопоставлении с оригиналом возвещает о том, какая колоссальная и вместе с тем интересная, глубоко творческая работа совершалась переводчиком. Каждая фраза, образ оттачивались и обретали зримое соответствие: так, строка «духовной жаждою томим» претворялась в «жан кинадым шындыкты іздеп» (букв. «душу извел ища истину»), «пустыня мрачная» - в «жапан түз», «влачился» - в «жүрдiм іздеп» (букв. «бродил рыдая»), «шестикрылый серафим» - в «Жабраила» (Гавриила), «перепутье» - в «тоғыз жолдын торабында» (букв. «на стыке девяти дорог»). И далее перевод всех последующих ритуальных действий сопровождается яркими, красочными находками. Сравним для образца следующие стихи:

*Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он,
Отверзлись веющие зеницы
Как у испуганной орлицы.*

с переводом:

*Көзімді қалды сипап қолыменен,
Тездігі уйқыдағы түспенен тен.
Бүркіттей қорқып қалған аңдаусызда
Жарқырап нұр тоғілді екі козден.*

Конечно, поэт использует обычные лексемы в случаях, когда по тексту требуются архаизмы, библизмы и т.д.: например, «рука» вместо «персты», «глаза» вместо «зеницы», «рот» вместо «уста», «живот», а не «грудь», «уголь», а не «угль» и др., но недостаток этот компенсируется необычным сплетением выразительных средств, словесных притяжений, обретающих порой неожиданно эффектное свечение. Так, изображенный в вышеприведенных строках первый жест священнодействия осуществляется рукой (а не перстами), которая касается глаз (а не зениц) и касается стремительно, молни-



носно, так словно это увиденный на мгновение сон. Если Пушкин наделил, как и должно, персты легкостью, невесомостью сна, то казахский поэт привлек несколько иное свойство сна, сновидения: его быстротечность, мгновенность, и в итоге перед казахоязычным читателем возникает впечатляющая по силе воздействия картина, по существу равнозначная с оригиналом.

Тот же эффект воздействия мы ощущаем при восприятии следующих строк: «отверзлись вещице зеницы/ как у испуганной орлицы» - «бүркіттей қорқып қалған аңдаусызда/жарқырап нұр төгілді екі көзден». Здесь поэт также почти дословно переводит пушкинское сравнение, но вместо не имеющего в казахском языке аналога, старинного «отверзлись вещице зеницы» он выдает броское, уточненно образное и волнующее «жарқырап нұр төгілді екі көзден», буквально означающее: «сверкая заструился луч из глаз». То есть переводчик находит весьма успешный прием художественной компенсации тех средств выразительности, которые отсутствуют в казахском языке, но которые могут подвергнуться не менее яркой, достойной замене, не лишаящей переводимый текст его стилевой специфики. Подобного рода находки в контексте перевода явлены не спорадически, как быстро гаснущее озарение, нет, они присутствуют почти в каждом стихе, каждом действе произведения.

Таким образом, и в казахском поэтическом тексте Пайгамбар – Пророк проходит полноценный обряд инициации и «восстает», как и в оригинале, «божьем провозвестником», призванным «глаголом жечь сердца людей», или, внимая гласу свыше, как у Кошке Кеменгерова, «жүрегін сөзбен жұрттың күйдір...»

Судя по всему, поэзия Пушкина являлась источником вдохновения и для Бернияза Кулеева, к сожалению, в раннем, юношеском возрасте ушедшего из жизни (1900-1923). Его перу принадлежат переводы стихотворений «Соловей и роза» («Бұлбұл»), «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» («Ажал»), «Любовь одна...» («Сүйю»), «Желание» («Мұң») и др., осуществленные им в 1918 году. Как видно из этого перечня, в лирике Пушкина поэта привлекали стихи, проникнутые грустью, тоской, элегической интонацией. Подобный выбор,



возможно, объясняется тем, что они были более созвучны его внутренней настроенности, романтическому идеалу, специфике его душевного мироустройства. Как свидетельствуют собственные его стихи, он часто предавался скорбным размышлениям о скоротечности жизни, всепобеждающей силе зла, неверию в длительность и прочность любви, дружбы, человеческих привязанностей. По всей вероятности, в какой-то миг глубокий пессимизм, безнадежие овладели всем его существом и именно тогда случилось то событие, последствия которого оказались печальными для казахской поэзии. Поэт божьей милостью был утерян ею...

Переводческая позиция и манера Бернияза Кулеева отличаются ярко выраженным стремлением сберечь все особенности и приметы подлинника, сохранить его букву и дух в неразрывном слиянии. Это доминирующая в его стиле черта, однако в необходимых случаях он позволяет себе внести в перевод нечто такое, что играет на руку переводу, придает ему совершенные формы. И в том, и в другом случае он не утрачивает присущей ему глубинной поэтической интуиции, высокой культуры слова. Так, переводя стихотворение «Соловей и роза», он принципиально точен и в той же мере, что и автор, выразителен. «Восточный соловей», как и у Пушкина, написавшего это стихотворение в подражание восточным средневековым поэтам-классикам, у Бернияза Кулеева томим безответной любовью к розе («бэйшешек» - такой адекват цветка использовал поэт), так же, как и в оригинале, пытается он своим виртуозным пением завладеть ее вниманием, но тщетны, напрасны старания соловья – поэта:

*Она не слушает, не чувствует поэта;
Глядишь - она цветет; зываешь – нет ответа.*

Переводчик в этом стихотворении, можно сказать, дотошен: он не только адекватно передает содержание стиха, но сохраняет даже строй предложения, его знаки препинания:

*Есіркеп тындап сөзіңді, икемге еркің келмейді,
Гұлдейді – салсаң көзіңді, үндесен – жауап бермейді.*



Эта же степень адекватности свойственна переводам стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», отрывка из стихотворения «Любовь одна...». Несколько отходит от своей манеры поэт в переводе стихотворения «Желание». Но это расхождение в какой-то мере закономерно, ибо оно продиктовано спецификой содержательного аспекта стихотворения, его медитативностью, скорбным настроем и вместе с тем настроем самого поэта-переводчика, также философски скорбно взирающего на мир. И потому последнее четверостишие «Желания»:

*О жизни час! Лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье –
Пусть умру, но пусть умру любя!*

в переводе облекается в два четверостишия, исполненных высокого смысла и воспринимающихся в какой-то мере завещанием Бернияза Кулеева.

*От, омір, қызғанбаймын, мейлің білсін,
Ош сен де, қараңғыда әуре түсім.
Аямай азаптаңдар, әурелеңдер,
Құрттай да қайғырмаңдар менің үшін.*

*Шын сүйіп, азап тартып зарланған шақ,
Бәрінен маған қымбат, сол маған бақ.
Өлермін, олгенде де тегін емес,
Жолында маххабаттың екені хақ.*

Таким образом, в начале XX века благодаря активной переводческой деятельности казахских поэтов А.С.Пушкин предстал в глазах казахского народа во всем блеске своего поэтического наследия. Слову его без устали внимали и слова его ждали. И потому к его творчеству всегда был обращен взгляд выдающихся деятелей литературы тех лет. Высоко и качественно был уровень их перевода, на-



стоящими переводчиками выступали они. Настоящих же переводчиков по праву именуют «звездами с двойным ядром», «двойными звездами». Таковыми, «двойными звездами» в интеллектуальном созвездии тех лет блистают и вышеназванные творцы слова!

Литература

1. Бельгер Г. Этюды о переводах Ильяса Джансугурова. – Алматы, 2001;
2. Аверинцев С. Поэты. – М., 1999.

Тебегенов Т.С.

А.С. ПУШКИН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ – ӨРКЕНИЕТТЕГІ КЛАССИКАЛЫҚ ӘДЕБИЕТ ДАМУЫНЫҢ КӨРСЕТКІШІ

Әлем әдебиетінің ғасырлар бойы дамуының озық көрсеткіштері классикалық атауымен бағаланатыны мәлім.

Классикалық әдебиет дәстүрі – әлем халықтары рухани мәдениет кұндылықтары дамуының озық жетістіктері жинақталған, кемелдене толыққан сипатының көрсеткіші. Түркі өркениеті жазба ескерткіштерінің ислам мәдениеті озық үрдістерімен тоғысуы Шығыс классикалық әдебиеті дәстүрін қалыптастырғаны мәлім. Адамзат тарихының өте ежелгі замандарында іргетасы қаланып, ғасырлар бойы жалғаса дамыған еуропалық өркениет жетістіктері де классикалық үрдістер жолын қалыптастырғаны белгілі. Көрнекті ғалым Х. Маданов: «Рухани мәдениеттің тууы, өмірге келуі, дамып, сабақтастық тауып сақталуы, сонымен бірге жалпы халықтық сипатта, бүкіл бір этносты қауымды қамтып кенінен тарауы оның біртұтас бөлінбейтін құбылыс екенін аңғартады» [1,7], - дейді.

Рухани мәдениеттің үздік үлгілері классикалық ұғымын танытады. Бұл орайда әлем әдебиеті алыптарының бірі А.С. Пушкиннің шығармашылығын классикалық әдебиет дамуының үздік көрсеткіші тұрғысында қарастырудың да өзектілігі айқындалады.

А.С. Пушкин шығармашылығы – әлемдік классикалық әдебиет дамуының үздік көрсеткіші. Оның ататек-әулетіндегі тұлғалар да ақынның жалпыадамзаттық тұлға ретінде қалыптасуына негіз



болғанын көреміз. Оның ата-бабаларының Ресей патшалығының мемлекет болып қалыптасуына зор еңбек сіңіргендіктері тарихи ақиқат. Өзінің ата-бабаларының Ресей мен Азия, Еуропа мемлекеттері арасындағы қарым-қатынастарды қалыптастыруға, дамытуға үлес қосқанын ол өзінің туындыларында («Борис Годунов» трагедиясында, «Ұлы Петрдің арабы» прозалық туындысында, «Менің ата-тегім» өлеңінде т.б.) үнемі еске алады. А.С. Пушкиннің ата-бабаларының да, өзінің де ұлттық және жалпыадамзаттық болып жаратылған ғажайып ғұмырнамасын анық білу үшін ақынның «Менің ата-тегім» өлеңіндегі тарихи деректерді оқыуымыз керек:

Күйреген аталардың сынығымын,
Сорыма жалғыз емен, достарым мын.
... Сатқан жоқ менің атам шелпек-шебім,
Көрген жоқ патша етігін сырлап сүртіп.
Сарайлық сыбайларға қосқан жоқ үн,
Хохолдан князьдыққа жетпеді ырғып.
Бабам Рача қолымен жасап ерлік
Әулие Невскийге қызмет етті.
... Пушкиндер жақын жүрді патшаларға,
Білемін талайының ерлік шағын!
...Қалың жұрт патшалыққа тақты беріп,
Романов әулетіне ұсынғанда,
Сол хатқа қойды қолын біздің тұқым.
Құрметін көрдік марқұм патша ұлының,
Біздерді бағалайтын, сыйлайтұғын,
Әйтсе де менің өзім мешанинмін.
Қыңырлық бізді ежелден оңдырмаған,
Атадан қайсар болдық амал бар ма?!
Петрмен үйлеспелі менің бабам,
Сол үшін өлтірді оны асып дарға.
...Менің кара нағашым Ганнибалды,
Бір шиша ромға, - депті – алды сатып.
Сонан соң оны шкипер (I Петр) алды сатып,
Өсті адал сатылмастай ешбір нұлға,
Құлы емес қалаулысы болды ұнасын [2,283-285].
(Ауд. Ж.Бекхожин)



А.С. Пушкин шығармашылығының басты арнасы – лирикалық өлеңдері. Лирика – әлемдегі сөз өнері үлгілерінің ежелгі замандардан бері қалыптасқан байырғы классикалық саласы. Ақынның романстары («Романс», т.б.), эпитафиялары («Менің эпитафиям», т.б.), элегиялары («Элегия», т.б.), сонеттері («Сонет», т.б.), идиллиялары – бәрі де оның антикалық дәуірден бері қолданыста келе жатқан классикалық-лирикалық жанрларды өзіндік шығармашылық таңыммен жырлағандығын танытады.

Ақынның өлеңдерін қазіргі заманғы әдебиеттану ғылымында шартты түрде алынып жүрген жіктеулер тұрғысынан алып қарастыруға да болады. Философиялық лирикасы («Қиялшы», «Көз жасы», «Айрылысу», «Тілек», «Тұтқын», «Өмір арбасы», «Кездейсоқ бір бекер біткен дарыным», «Жол зары», «Жалғыз көз», «Басында тұрмын бейіттің», т.б.) сипатты өлеңдерінде лирикалық қаһарманның түйсінуі, сезінуі арқылы тіршілік құбылыстарының, қозғалыстарының қайшылықтары (жақсылықтары мен жамандықтары) реалистік ұғыммен өрнектелген. Ақынның философиялық сарыны басым лирикалық өлеңдерінде тіршілік қозғалысындағы саналы адам тағдырының арман мен шындық арасында жүрген арпалысты, мазасыз күйдегі ғұмырының өткінші сипаты бейнеленеді.

Арман қуып аласұрып жүрген жолындағы қайшыласқан қозғалыстарға алақтаумен, алаңдаумен жүрген адамның жан-жүйе әлемін елестетеміз:

Тыныстап сәби жандай ізгі арманда,
Жүргенде дене шіріп, жан қалар да,
Мәңгі ойды, махаббатты бірге алып,
Шексізге әкелер деп ойлады ба?
Жоқ! Онда әлдеқашан бұл өмірден,
Ойрандап табынарын, кетер ем мен,
Ұшар ем рахатты еркін жерге,
Аспанның айнасында қиял жүзген,
Өлім жоқ, өсегі жоқ, өмірлі елге...
Әйтсе де еліктіріп жалған арман,



Үмітке ақыл көнбей, кіналаған...
Табытқа түскеннен соң құным кетер,
Ой-қиял, жас махаббат бәрі де өшер!
Зәрем жоқ...торығамын сынып сағым,
Жүрсін деп, келеді ғой көп жасаған [2,147].
(Ауд. Ж.Өмірбеков)

Ақын – мәңгілік махаббат жыршысы. Әлем әдебиетіндегі махаббат тақырыбындағы жырлау үрдісінің көркемдік жалғастығы жүйесінде А.С.Пушкин өлеңдері айрықша даралана бағаланады. «Наташаға», «Баранесса М.И. Дельви́гке», «Махаббат бір салқын өмір шаттығы», «Русалка», «Қара шәлі», «Шетел қызына», «Қалмақ қызына», «Мен Сізді сүйгем, мүмкін ол махаббат», «Құшағыма алсам орап», «Ойлап ем жүрек арылды» және т.б. өлеңдерінде лирикалық кейіпкердің жан-жүйе әлеміндегі сезім тебіреністері арқылы жалпыадамзатқа тән сүйініші және күйініші психологиялық хал-ахуал болмысы жырланады.

Ақынның махаббат лирикасы сипатындағы өлеңдерінде еркек пен әйел араларында өрбитін сезімнің ұнату, ғашықтық, мәңгі қуану мен сағыну, қайғыру және т.б. сан жетпейтін тебіреністер әлемінің шетсіз-шексіз болмысы поэтикалық жинақтаумен бейнеленген.

Махаббат атты құдіретті сезімнің мәңгілік рахаты да, азабы да саналы адамға тән сипат екендігі романтикалық-реалистік сарындар тұтасқан қалыппен жырланады:

Махаббат бір – салқын өмір шаттығы,
Махаббат бір – шер ғой жүрек сорлығы.
Ілезде өтер оның шаттық-аптығы,
Қасіреті келмес, сірә, орнына.
Бастаңғы сыр, қуаныштың алдында,
Баурай білсең сұлу қызды ұялшақ.
Дер кезінде, жалып жастық шағыңда
Армансызсың алып қалсаң рахат.
Махаббатқа шалыспаған жан бар ма?



Айтыңдаршы, ерке жанды ақындар!
Сүйіктіңе жалбарынып жанғанда
Асқақ қолмен жырдап алқа тақтындар!
... Махаббаттан лаулатып от ұшқынды,
Қай біріңе ол мәңгі қайғы құштырды.
... Жалындаған жас еріңге жабысып,
Ғашығыңның құшағында өліңдер,
Махаббаттың жырылары! Қайғыны,
Көрдің дер ғой өтті күнің азаппен,
Тіледіңдер өлермін деп қай күні,
Келді қаза. Жолында өмір қап, әттең.
Тауыса алмадың минуттердің ермегін
Бірақ, ләззат таппасаң да өмірден
Таптың дақ, қажеті не өзгенің [2,49-50].
(Ауд. Т.Әлімқұлов)

А.С. Пушкин – табиғат жыршысы. Табиғат туралы өлеңдерінде жаратылыстың пейзаждық көріністері сан алуан бояуы келбетімен ажарлана, айшықтала суреттелген. Табиғат көріністерінің, құбылыстарының жанды және жансыз денелері арасындағы байланыстар, үндестіктер арқылы бүкіл жаратылыстың сырлары айқындалатынына поэтикалық бағалаулар жасалады. «Ай», «Шие», «Ну тоғайлар сүйікті, ғафу етіп», «Күннің жарық сәулесі сөніп, тарап», «Аспанда ұшқан бұлт ыдырап барады», «Теңізге», «Қысқы кеш», «Дауыл», «Неткен түн! Сары аяз сақылдаған», «Гүл», «Қысқы таң», «Бұлт» және т.б. өлеңдер табиғат құбылыстары көріністерінің ғарыштық-ғаламдық қозғалыстар сырын үқтыратынын дәлелдей жырланған. Табиғаттағы барлық көріністердің, құбылыстардың, адамдардың жан-жүйелік болмысымен үндестігі өлеңдердің идеялық-композициялық желісінде поэтикалық үйлесіммен өріле жырланған. «Қысқы таң» өлеңіндегідей табиғат суреті мен адам көңілінің сабақтастығы ақын өлеңдерінен үнемі аңғарылады:

...Кеше кеш есінде ме, боран ұлып,
Томсарған көкке ұласып қараңғылық.
Ай мұңды қуқыл тартып, өңі қашқан,
Сарғайып қалың бұлттан әрең жылжып.



... Астында зенгір аспап жайнап тұрған,
Ғажайып кілемдей боп мың құлпырған.
Ақша қар жатыр күнмен шағылысып,
Жалғыз-ақ қарауытпад селдір орман.
Аршалар қырау басқан жасылданып,
***, өзен мұз астында жалтыраған
... Мұнартақан қалың орман, өзен бойы,
Сүйкімді бір дүние менің үшін [2,254-255]
(Ауд. Т.Жароков)

А.С. Пушкин шығармашылығындағы поэмалары («Руслан мен Людмила», «Кавказ тұтқыны», «Жәбірәил дастан», «Ағайынды қаракшылар», «Бахшасарай фонтаны», «Цыгандар», «Граф Нулин», «Полтава», «Тазит», «Мыс салтатты») да әлем әдебиетіндегі эпикалық жанрдың үздік үлгілері қатарын құрайды [3].

Ақынның ертегілері («Пою және оның жалшысы Балда туралы ертегі» (ауд. Ғ. Қайырбеков), «Ана аю туралы» (ауд. Қ. Көпішев), «Салтан патша және оның асқақ батыр Гвидон Салтанович туралы және сұлу аққу ханзада туралы ертегі» (ауд. Ж. Молдағалиев), «Балықшы мен балық туралы ертегі» (ауд. З. Қабдолов), «Өлген хан қызы және жеті батыр туралы ертегі» (ауд. Ә. Тәжібаев), «Алтын әтеш туралы ертегі» (ауд. Т. Ахтанов) де фольклор мен әдебиет дәстүрлері тұтастығының көркем үлгілері болып саналады.

Драмалық шығармалары («Борис Годунов» (ауд. Қ. Бекхожин, І. Мәмбетов), «Сараң сері» (ауд. Ә. Тәжібаев), «Моцарт пен Сальери» (ауд. Қ. Шаңғытбаев), «Тас мейман» (ауд. Ә. Тәжібаев), «Оба кезіндегі той» (ауд. Қ. Ыдырысов), «Русалка» (ауд. Ә. Сәрсенбаев), «Рыцарьлар заманынан көріністер» (ауд. Қ. Ұябаев), «Фаустаң бір көрініс» (ауд. Ж. Өмірбеков) те [4] суреткер қаламгердің әлемдік классиктер қатарындағы күрделі шығармашылық тұлғасын дара-лай түседі.

Прозалық шығармалары (әңгімелері: «Кирджали», «Атыс», «Шаруа кызы», «Дубровский» т.б.; повестері: «Марқұм», «Иван Петрович Белкиннің повестері», «Капитан кызы» (ауд. Ә. Тәжібаев), «Қарғаның мәткесі»; романдары: «Пугачевтің тарихы», «Ұлы



Петрдің арабы» (ауд. Ф. Дінісламов) [5,6,7]. Кейбірі қайта қаралуға мүмкіндік болмай аяқталмай қалса да суреткер қаламгердің шығармашылық әлемінің мол кеңістігін, тереңдігін дәлелдейді.

А.С.Пушкиннің классикалық үлгідегі шығармалары әлем халықтары әдебиеттерінің көркемдік жалғастықпен дамуына игі ықпалын тигізеді. Көрнекті әдебиеттанушы-ғалым Ш. Елеуқеновтің пікірі халықтар әдебиеттеріндегі өзара ықпалдасудың пайдалылығын аңғартады «Творческий опыт, эстетические открытия русской литературы не подавляли, а поднимали писателей на творческие поиски» [8,340]. Демек, А.С. Пушкин сынды әлем әдебиеттері классиктерінің шығармаларындағы тақырып пен идея, сюжет пен композиция, поэтикалық тілдің бейнелілікпен қолданылуы, тарихилық, фольклор мен әдебиет ықпалдастығының ерекшеліктері, көркем аударманың мәселелері, көркемдік үндестік пен өзгешелік және т.б. қазіргі заманғы әдебиеттанудың жаңа бағыттары бойынша зерделеудің, зерттеудің өзектілігі анық. Әрине, қазіргі заманғы салыстырмалы әдебиеттанудың, компара-тивистиканың аясында А.С. Пушкин және қазақ әдебиеті шығармаларын жаңаша қарастыру арқылы тың нәтижелерге қол жете алатыны ақиқат.

Бұлорайда,әдебиеттанушы-ғалымМ.Х.Маданованыңпікірітәуелсіз Қазақстан мен сынды әлем әдебиеттері поэтикасын өркендеттік ортақ мұраттар аясында қарастыруға бағдарлайды: «В рамках литературоведения, призванного не только зеркально отражать художественную практику, но и анализировать, консультировать и прогнозировать ее развитие, резко возросло значение сравнительного литературоведения, суть которого некоторые западные компаративисты окрестили «новым гуманизмом». Особая миссия литературной компаративистики связана с ее органической способностью анализировать мировой литературный процесс и возможностью укреплять международный авторитет национальных литератур».

В то же время очевидная актуальность этой отрасли в наши дни отражает объективный процесс активизации международных отношений» [9,255].



Бұл – А.С. Пушкин шығармашылығы сынды әлем әдебиеті классикалық мұраларын арнайы жекелеп те, салыстыра да қарастырудың өзектілігін негізге алған қазіргі заманғы әдебиеттанудың озық бағыты. Тәуелсіз Қазақстанның талай мың жылдықтар бойы қалыптасқан, дамыған фольклоры мен классикалық әдебиеті мұраларын А.С. Пушкин сынды көрнекті тұлғалар шығармаларымен байланыстыра қарастыру арқылы ұлттық рухани құндылықтарымыздың өркениет деңгейіндегі бағасын саралаймыз.

А.С. Пушкин тектес алыптар шығармаларын қарастыру арқылы сөз өнері мұраларының жалпыадамзаттық гуманизм мұраттары жолында қызмет ететін эстетикалық ұлағатын терең танимыз.

Қорыта айтқанда, әлем әдебиетінің классикалық мұраларының қатарындағы А.С. Пушкин шығармашылығы адамзат тарихының көркемдік ойлау әлемінің шексіз кеңістігін танытады. Оның шығармашылық тәжірибесін саралай отырып, қазақ фольклоры мен әдебиеті мұраларының да осылайша ғасырлар бойы ұрпақтардың рухани құндылығы болып бағаланатынына сенеміз.

Әдебиеттер

1. Маданов Х. Қазақ мәдениетінің тарихы. – А: Қаржы-қаражат, 1998. - 336 б.
2. Пушкин А.С. Шығармалар. Төрт томдық. Бірінші том: Өлеңдер. – Алматы: ҚМКӨБ, 1953. - 364 б.
3. Пушкин А.С. Шығармалар. Төрт томдық. Екінші том: Поэмалар. – Алматы: ҚМКӨБ, 1953. - 343 б.
4. Пушкин А.С. Шығармалар. Төрт томдық. Үшінші том: Ертегілер мен драмалық шығармалар. – Алматы: ҚМКӨБ, 1953. - 340 б.
5. Пушкин А.С. Әңгімелер /Ауд. С.Оспанов. – Алматы: ҚБМБ, 1947. - 156 б.
6. Пушкин А.С. Капитан қызы /Ауд. Ә.Тәжібаев. – Алматы: ҚазССР Мин.Кең. баспасы, 1947. - 162 б.
7. Пушкин А.С. Пугачевтің тарихы: Ұлы Петрдің арабы /Ауд. Ф.Дінісламов. -Алматы: ҚМКӨБ, 1956. - 132 б.
8. Елеуєнов Ш. От фольклора до роман-эпопеи: Идейно-эстетическое и жанровое своеобразие казахского романа. – Алма-Ата: Жазушы, 1987. - 352 с.
9. Маданова М.Х. Актуальные вопросы литературной компаративистики. – Алматы: Ғылым, 1999. - 268 с.



Нургали К.Р.

К ОСМЫСЛЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА АБАЯ В XXI ВЕКЕ

Великий казахский мыслитель и гуманист, поэт и философ Абай навсегда вошел в историю мировой культуры и литературы. О признании значения его поэзии свидетельствует объявление 2006 года в России Годом Абая. Это еще одно подтверждение того, что его поэзия перешагнула временные и государственные границы. Президенты двух дружественных стран Н.А. Назарбаев и В.В. Путин приняли участие в открытии памятника казахскому просветителю на Чистопрудном бульваре в г.Москве.

Как известно, Абай был воспитан в традициях арабской, персидской и чагатайской поэзии. Он глубоко и всесторонне изучил поэтическое наследие Фирдоуси, Низами, Саади, Хафиза, Навои, Физули. Абай увлеченно читал исторические записи Рашид-ад-Дина, Табари, Бабура, М.Хайдара Дулати, Абуль Гази и других представителей философской мысли Востока, изучал философию ислама. Классическая поэзия Востока была одним из источников творчества Абая и всей казахской литературы XIX – начала XX веков.

В 1880 году Абай познакомился с русскими ссыльными революционерами-демократами, последователями Н.Г. Чернышевского – Е. Михаэлисом, С.Гроссом, Н.Долгополовым и Леонтьевым. Знакомство Абая с Е.Михаэлисом и Н.Долгополовым, по сведениям современников и самого поэта, переросло в искреннюю дружбу. По воспоминаниям Л.Е. Хотимской, дочери Е.П. Михаэлиса, «отец был лучшим другом великого казахского поэта Абая. Незадолго до смерти, в 1893 году, Абай приезжал в Усть-Каменогорск к отцу погостить. Друзья не расставались несколько дней... Впоследствии, когда я подросла, отец рассказывал мне об Абае, как о талантливом своем друге, о том, как они впервые встретились в Семипалатинской библиотеке им.Гоголя... Рассказы отца всегда были интерес-



ны. Но вспоминать о прошлом отцу, видимо, было нелегко. На его лицо ложилась тень, глаза то становились глубокими и темными, то прятались под тяжелые ресницы, брови близко сходились» [1, с.116]. Русская культура и литература вошли в духовный мир Абая.

Абай изучал русский язык и русскую литературу, призывал к этому своих соотечественников. Поэтические и прозаические произведения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, И.А. Крылова и Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и Л.Н. Толстого, литературно-критические статьи В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, А.И. Герцена сыграли определенную роль в развитии и эволюции поэтического мастерства Абая. Романтик и лирик, автор философских размышлений, Абай перевел на казахский язык 50 произведений русских классиков. Об этом шла речь на открытии памятника великому степному акыну в Москве.

Абай своим творчеством соединил традиции восточной и русской поэзии, став поэтом Ренессансного типа. Приходит к такому выводу академик НАН РК С.А. Каскабасов: «Абай поэзиясының Ренессанстық сипаты да осында деп білеміз» [2, 9 б.].

Известные поэты нередко проводили параллель между Абаем и Пушкиным. В 1971 году в «Казахстанской правде» были опубликованы высказывания о творчестве Абая балкарского поэта К.Кулиева и калмыцкого поэта Д.Кугультинова [3]. «Абай для казахов такое же великолепное явление, не имеющее себе равных, как для русских – Пушкин, для англичан – Шекспир, для грузин – Руставели... Он – батыр поэзии, ее могучий ум, ее мощный талант. И потому его произведения непреходящи; его имя будет жить вечно и вечно останется дорогим для всех. Абай – сын казахского народа и всего человечества», - писал Кайсын Кулиев.

Поэтом-гуманистом, поэтом тонким, жизнелюбивым называет Абая Давид Кугультинов: «Как во времена Пушкина, Лермонтова и Некрасова, времена Абая были темной ночью без единого луча све-



та. Так же, как они, Абай со всей своей гениальной поэзией пролил яркий свет в этой ночи».

Объявление 2006 года Годом Абая в России и Годом Пушкина в Казахстане – акция беспрецедентная по масштабности и международной значимости. По мнению Р.Сейсенбаева, «любовь к Пушкину и Абаю вошла в нас с детства. Это больше, чем любовь к великим поэтам. Это любовь к народам, имеющим таких поэтов. Россия немыслима без Пушкина. Казахстан немыслим без Абая. Тайна гениев двух поэтов не перестает и никогда не перестанет приковывать к себе внимание людей всего мира. Творчество и Пушкина, и Абая развиваются и движутся вместе с жизнью. Они существуют в настоящем, а принадлежат – будущему» [4, с.7]. Это современное объяснение феномена Пушкина и Абая.

Русский и казахский поэты ратовали за честь поэзии и за просвещение своих народов.

Поэзия – царица языка,
Она во власти только знатока.
В ней слову вольно и душе тепло.
Округлы формы, поступь так легка.

* * *

Аят и Хадис дали слову сок,
Чтобы расцвел поэзии цветок.
Когда бы слово не являло мощь,
Не стал бы словом говорить Пророк.
(Перевод Ю.Кузнецова)

Абай требовал, чтобы человеком руководило сердце, «львиное, рыцарское сердце, которому должен подчиняться разум» [5, с.105]. По-прежнему востребованы высказывания Абая: «Человеку человечество – друг», «...Вся твоя жизнь связана с судьбою человечества. Говорят, что ты вместе с другими людьми гость в этой жизни. Нет, люди, вы друг у друга в гостях!» Поэзию Абая использовал в целях воспитания своего народа:



Не для игры я стал стихи писать,
Не для того, чтоб сказки собирать.
Пишу, чтоб дать уроки молодым,
Что могут свои чувства изъяснять.
(Перевод Ю.Кузнецова)

Абай, серьезно интересующийся философией, обогатил родную литературу философско-суфийским содержанием. Известный философ-ученый Г.Есим подчеркивает: «Новый взгляд на религию только зарождается, а без знаний о суфизме невозможно понять взгляды Абая на религию» [6, с.38]. Современные исследователи, заинтересовавшись этой проблемой, констатируют: Абай хорошо знал историю суфизма в Центральной Азии, так как приводит цитату из высказывания крупного тюркского суфи Аллаяра. «Во всяком случае, он и не отвергает суфистскую идею «слияние с божеством». Мы можем также полагать, что Абай знал и ценил творчество великого суфия Джалалиддина Руми (Маулана)» [7, с.104].

Значительно влияние таджикско-персидской классической литературы и восточной философии на формирование мировоззрения великого Абая. Но величие Абая, выделившее его из современников, состояло в том, что он «сумел переработать своеобразно, в национальном духе все то, что воспринял от предшествующих мыслителей» [7, с.105].

Творчество Абая продолжило и развило традиции его предшественников. Миклош Яцкович подчеркивает, что есть вечные, общечеловеческие ценности, которые разделяют все, независимо от того, где они живут. Поистине велики как раз и те мыслители, которые умеют думать и сказать об этом так, что все это доступно всем другим – где бы они ни жили на свете. Такие мысли наводило на меня знакомство с творчеством великого казаха – Абая Кунанбаева» [8, с.114].

В Индии, в Южном Дели в 2002 году именем Абая Кунанбаева была названа улица. Антология поэм Абая была переведена на хинди. Великую любовь и уважение к казахскому великому поэту



Абаю Кунанбаеву выразил Амрэнда Мишра, назвав Абая «величайшим светилом казахской литературы и поэзии, кто боролся и прокладывал путь к просвещению своего народа» [9, с.116].

Через русские переводы Абай познакомился с произведениями Гете, Гейне, Байрона, классической греческой литературой и трудами западно-европейских мыслителей и ученых (Дарвин, Спенсер, Спиноза). Он обогатил казахскую поэзию переводами отрывков из поэтических произведений Дж.Г. Байрона, И.В. Гете и Г.Гейне. «Абай, Пушкин, Лермонтов, Гете... Своим творчеством великий представитель казахского народа, феномен которого еще предстоит объяснить, - подчеркивает С.В. Ананьева, - являл образец синтеза вершин мировых культур» [10, с.270].

Переводы Абая до сегодняшнего дня остаются образцом и не превзойдены по мастерству, чего нельзя сказать о переводах стихотворений Абая на немецкий язык. Известный деятель культуры Г.Бельгер называет переводы стихотворений Абая на немецкий язык «фактом спорадическим», потому что само творчество казахского классика, переводившего через Лермонтова гётевское «Wanderer's Nachtlied», до сих пор немецкому читателю крайне мало или почти неизвестно. Появившаяся в Берлине улица Абая – свидетельство его популярности, но не свидетельство знакомства широкой читательской аудитории Германии с его творчеством. Еще в ГДР был переведен роман-эпопея «Путь Абая» М.Ауэзова (опять-таки с русского варианта). И имеются краткие статьи об Абае в энциклопедических словарях.

Ни одно стихотворение Абая не переведено на немецкий язык «непосредственно с оригинала. Все имеющиеся переводы сделаны с русского. Следовательно, переводческие изъяны на русском волей-неволей отражаются и на немецком, ибо скрупулезные и дотошные немцы переводят по обыкновению весьма точно, стараясь максимально соблюдать и содержание, и форму того, с чего переводят, следуя аккуратно и честно всем его внешним признакам, стремясь, поелико возможно, избегать какой-либо отсебятины и вольности» [11, с.401].



Г.Бельгер надеется на то, что появятся новые переводы стихотворений Абая на немецком языке. Связывает он свою надежду с Леонардом Кошутом, лауреатом премии Казахского ПЕН-клуба (2003), который перевел уже несколько стихотворений Абая. В немецком варианте дыхание, мелодика, ритм, размер соответствуют оригиналу: «Следуя русскому тексту, немецкий переводчик сумел услышать оригинал, передать интонацию, настрой стихотворения... Что касается лексической близости, то она очевидна» [11, с.404]. Леонард Кошут преодолел все лексические, стилевые и версификационные преграды при переводе Абая.

Году Абая в России посвящена книга уральского писателя и краеведа Жайсана Акбая «Мир Абая» (Уральск: ТОО «Оптима», 2006): «У Абая – тончайший слух и глубокое внутреннее зрение высокого дарования... Каждая строчка его поэзии полна мысли, многостороннего активного воздействия на ум и сердце человека!» [12, с.3]. Новое поколение познает творчество Абая на разных мировых языках.

Литература

1. Хотимская Л.Е. Друг Абая – Е.П. Михаэлис // Слово об Абас /Сост. С.Корабаев. – Алматы: Өнер, 1994. – С.114-116.
2. Каскабасов С. Абай поэзиясының Ренессанстық сипаты // Қазақтың бас ақыны: Халықаралық ғылыми теориялық конференция материалдары. Құр. С.Қорабай. - Алматы: Дәуір, 2004. – 6-9 б.
3. Казахстанская правда. 28.05. 1971.
4. Сейсенбаев Р. Глаголом жғи сердца людей // Аманат. – 2006. - №1. – С.7-8.
5. Шкловский В. Книга назиданий // Слово об Абас /Сост. С.Корабаев. – Алматы: Өнер, 1994. – С.103-106.
6. Есімов Г. Хакім Абай. - Алматы: Атамұра Қазақстан, 1994.
7. Абдуллоев В. Абай и суфизм // Қазақтың бас ақыны: Халықаралық ғылыми теориялық конференция материалдары. Құр. С.Қорабай. - Алматы: Дәуір, 2004. – С.97-105.
8. Слово об Абас /Сост. С.Корабаев. – Алматы: Өнер, 1994. – С.113-114.
9. Слово об Абас /Сост. С.Корабаев. – Алматы: Өнер, 1994. – С.115-116.
10. Ананьева С.В. Абай и русская литература XIX века // ”Абай тағылыми” атты республикалық ғылыми-практикалық конференция. – Алматы: Рауан, 1995. - С.269-271.



11. Бельгер Г. На пути к немецкому Абаю // Бельгер Г. Ода переводу. Литературно-критические статьи, исследования, эссе о проблемах художественного перевода. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – С.401-414.
12. Казахстанская правда. 25.07.2006. – С.3.

Маданова М.Х.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО ТВОРЧЕСТВУ М.О.АУЭЗОВА

В любой литературе есть имена, которые находятся в центре международных связей своей родной литературы. В казахской литературе такими именами являются Абай и Ауэзов, чьи произведения стали активно переводиться на различные языки мира, начиная с середины XX столетия. Наибольшее количество художественных переводов, а стало быть, и рецензий, литературно-критических отзывов и откликов, литературоведческих статей приходится на произведения Мухтара Ауэзова, особенно на его эпопею «Путь Абая».

Благодаря переводам, во многих странах мира не только узнали о существовании казахского народа, но и познакомились с одним из его лучших представителей, и по образу Абая сформировали представление об этом народе и этом крае. Тем самым эпопея Мухтара Ауэзова сыграла исключительную роль в подготовке мирового общественного сознания для признания суверенитета Казахстана в наши дни.

Следует отметить, что уже при жизни казахского писателя, его роман был переведен на десятки языков. Со многими зарубежными писателями, критиками и учеными М.О. Ауэзова связывали дружеские, творческие и деловые отношения. На протяжении длительного периода он поддерживал личные контакты с Луи Арагоном из Франции, Анной Зегерс из Германии, Артуром Миллером из США, Масахарой Танакой из Японии и многими другими, о чем свидетельствуют письма и телеграммы, хранящиеся в архиве Научно-культурного центра «Дом Ауэзова» в Алматы.

Контакты писателя с зарубежными коллегами были также связаны с его активной общественной деятельностью. М.О.Ауэзов



являлся членом Президиума Союза Писателей СССР, Комитета по Ленинским премиям, Советского Комитета защиты мира, Советского комитета солидарности писателей стран Азии и Африки, Президиума Академии наук Казахстана и дважды избирался депутатом Верховного Совета Казахстана. Помимо этого он участвовал в работе других общественных организаций, писательских съездов, пленумов, международных форумов. Так, на съезде писателей афро-азиатских стран в Ташкенте в 1959 году Ауэзов познакомился с румынским коллегой Тома Георге Майореску, который уже прочитал роман «Абай» на румынском языке. Между Майореску и Ауэзовым состоялась беседа, во время которой Мухтар Ауэзов рассказал о себе и о том, как создавался роман «Абай», как он собирал по крупицам сведения об Абас. Закончил беседу Мухтар Ауэзов рассуждениями о творческом пути Абая, ушедшего из жизни в 60-летнем возрасте, познавшего народную любовь, но, не увидевшего большей части своих произведений изданными в печати. Интересно, что в то время, Ауэзову тоже было 60 лет; благодаря его романам об Абае, переведенным на многие языки мира, весь мир узнал о великом казахском поэте.

Феномен творчества Ауэзова обусловил постоянный интерес к его наследию, который не только не уменьшается, а еще больше увеличивается со временем. Это показывает истинную ценность его творений, которые выдержали испытание временем и вошли в сокровищницу мировой литературы.

Следует отметить, что одним из основных источников по определению зарубежных откликов на творчество Ауэзова долгое время служил замечательный сборник «Казахская литература в оценке зарубежной критики», составленный Ш. К. Сатпаевой и А. О. Мусиновым. Этот сборник был уникальным по содержанию и, пожалуй, впервые наиболее полно отразил весь диапазон восприятия казахской литературы в западных странах. В то же время, необходимо учитывать, что с момента выхода в свет в 1971 году указанного сборника прошло более 30 лет, в течение которых количество зарубежных публикаций по творчеству Ауэзова значитель-



но увеличилось, особенно в 1997 году. К тому же в сборнике были представлены лишь европейские авторы, и в отдельных статьях имелись лакуны, закономерные в связи с идеологическими ограничениями того периода.

В 2004 году сотрудники Отдела мировой литературы и международных связей собрали, систематизировали, осуществили перевод и подготовили к изданию сборник «Мир Ауэзова», в который вошло более 60 иностранных публикаций, вышедших за период с 1950 по 2000-е годы. В основном эти материалы представляют отклики и высказывания зарубежных восточных и западных писателей и критиков, анализирующих творчество М.О. Ауэзова на протяжении многих лет; статьи, опубликованные в зарубежных энциклопедиях, журналах и газетах, а также материалы различных международных конференций, семинаров и собраний, посвященных юбилейным датам. Многие публикации были впервые введены в научный оборот и даны в переводе с языков: хинди, китайского, арабского, венгерского, словацкого, греческого, французского, английского и немецкого.

Сборник вышел в свет благодаря содействию Международного клуба Абая и президента клуба, писателя-романиста Роллана Сейсенбаева. Книга дает наглядное представление о диапазоне рецепции творчества Ауэзова в мире, и, как видно из материалов сборника, особое место среди зарубежных откликов на творчество Ауэзова занимают литературно-критические публикации по роману «Путь Абая».

Появление романа Мухтара Ауэзова во Франции вызвало восторженные отзывы со стороны литературных критиков и писателей. Драматург и режиссер Арман Гатти писал: «Когда читаешь такую книгу, как произведение Ауэзова, тебя пронзает мысль о том, что высокое искусство романиста может заставить читателя испытать на себе чудо перевоплощения... и перескочив через сотню истекших лет, почувствуешь себя казахом-кочевником...» [1; 132].

Одной из первых стран в Западной Европе, читатели которой познакомились с творчеством М.Ауэзова, явилась Германия. В



1954 году, после выхода в свет на немецком языке романа Ауэзова, отклик на него написал немецкий писатель и общественный деятель, практически ровесник казахского писателя, Альфред Курелла. Многие годы Курелла жил и работал в России и на Кавказе; он общался с разными советскими писателями и поэтами, имел прекрасное представление о литературах народов СССР.

В романе Ауэзова немецкий литератор особо подчеркивал психологизм автора, отмечая, что «наиболее захватывающим для читателя является отражение человеческих отношений, новых мыслей и чувств, которые характеризуют этот необычный роман...» [1; 25-26].

Несколько позже, в 1957 году Альфред Курелла написал самые восторженные и вдохновенные строки о романе Ауэзова, которые до сих пор цитируются чаще других в литературоведческих работах по творчеству Мухтара Ауэзова: «Вы еще не прочли «Абая»? Значит, вы ничего не читали. Это – невероятно, это удивительно! Стелль ожила и пошла на вас, со всем великолепием ее первозданной природы, ее жестами и цельными характерами. А какие страсти – шекспировские! Вы ощущаете эпоху, как ни в одном научном исследовании. А какая поэзия! Ни одной прозаической строки в этих двух объемистых книгах, созданных в форме прозы» [1; 30].

С этой цитатой может сравниться лишь высказывание известного французского поэта, писателя и общественного деятеля Луи Арагона, который являлся не только инициатором перевода романа Ауэзова на французский язык, но и лично редактировал перевод романа, написал обширное предисловие к роману и опубликовал целый ряд аннотаций и рецензий на роман во французской прессе. В 17-страничном предисловии к роману казахского автора Луи Арагон восторженно восклицал: «Недостаточно сказать, что этот роман относится к числу лучших произведений советской литературы: напрасно искать и в другой части мира произведения, с которыми можно было бы его сравнить...» [1; 122]. Возвращаясь к немецкому переводу, следует отметить, что благодаря ему, с про-



изведением Ауэзова познакомились не только в Германии, но и в других немецкоязычных странах. К примеру, в австрийской газете «Weg und Ziel» (1955) появилась рецензия на роман Ауэзова, в которой был дан высокий отзыв произведению: «Художественная красота языка, ярко выраженные характеры, великолепно нарисованные сцены и истинно гуманистические основные идеи делают этот роман произведением мировой литературы» [1; 10].

В Германии и Австрии авторами рецензий на произведение Ауэзова были такие известные писатели, как Герберт Кремпниен, Эрих Мюллер, Гейнц Штерн, Отто Браун, Вернер Баум, Питер Кирхнер, Зигрид Клянмихель. Писатели проводили ассоциации с немецкими и австрийскими авторами и сопоставляли творчество Мухтара Ауэзова с творчеством Гете, Генриха Манна и другими гениями мировой литературы.

В странах Восточной Европы роман был переведен на чешский, словацкий, болгарский, венгерский, польский, румынский и другие языки.

Свой отзыв о произведении Ауэзова чешский писатель Франтишек Соукуп озаглавил «Роман о старом Казахстане». Автор отклика пишет, что роман Ауэзова «может лишь отчасти рассматриваться как художественное жизнеописание великого казахского просветителя и основателя реалистической казахской поэзии – Абая Кунанбаева. Значение этого биографического романа гораздо шире – это подлинная литературная энциклопедия жизни, обычаев и культуры прежних казахов, дающая возможность видеть специфику общественных отношений Средней Азии прошлого века несравненно лучше, чем это позволили бы сделать специальные исторические или экономические труды» [1; 181].

Наибольшее количество зарубежных откликов и отзывов приходится на 1958 год, когда Ауэзову исполнилось 60 лет. Помимо поздравительных телеграмм и открыток, юбиляр получал иностранные газеты и журналы, в которых были опубликованные открытые поздравления и литературно-критические статьи о его творчестве. Так, Эрих Мюллер написал в немецкой газете «Зоннтаг» теплые



слова своему казахскому коллеге, подчеркнув, что «Мухтар Ауэзов, создатель эпических произведений и драматург, является, подобно Генриху Манну, великим провидцем и художником. Поэт как бы приподнимает завесу, которая окутала период феодальной эпохи Казахстана; так появился роман «Абай», изданный у нас под названием «Перед рассветом». ... Немецкая общественность давно знает юбиляра: в январе 1956 года он был гостем четвертого конгресса немецких писателей и выступал с речью ... Если Гёте и Гейне, Зегерс и Бредель обрели вторую литературную Родину в далеком Казахстане, то романом «Перед рассветом» М. Ауэзов поставил для себя прочную юрту у нас. Он показывает нам, немцам, обычаи и традиции народа, для знакомства с которым у нас есть все основания. В этом проявляется и наше уважение к большому мыслителю и художнику» [1; 30-31].

Луи Арагон писал «28 сентября 1897 года в одном из аулов казахов-кочевников Семипалатинской области родился будущий казахский писатель Мухтар Ауэзов. Газета «Les Lettres francaises» публикует телеграмму, адресованную главным редактором тому, кого на Съезде писателей в Москве в 1954 году Михаил Шолохов назвал одним из самых великих советских писателей. Коллектив газеты присоединяется к этому посланию и желает долгих лет жизни автору «Абая».

Рассматривая зарубежную рецепцию творчества Ауэзова необходимо остановиться на книге американского ученого-литературоведа и ориенталиста Томаса Винера «Устное искусство и литература казахов русской Центральной Азии», которая впервые вышла в свет в 1958 году, а впоследствии была переиздана в 2002 году. В своей книге Винер посвятил несколько страниц творчеству Мухтара Ауэзова; он писал, что Ауэзов «был тем, кто более всего способствовал развитию казахской народной драмы и кто стал одним из наиболее значительных казахских драматургов и прозаиков в течение своего последующего творческого периода. Ныне он наиболее известен благодаря своему эпическому роману «Абай» и своему вкладу в историю казахской литературы и фольклора» [1; 95].



Греческий поэт Костас Франгискатос явился автором статьи «Писатели и поэты Азии», опубликованной в «Газете поэтов». Автор статьи пишет: «Соприкосновение с зарубежной литературой всегда открывает новые духовные горизонты другого народа. Особенно если речь идет об изучении незнакомой, но самобытной и зрелой литературы, которая в своём эволюционном движении смогла принять и усвоить новаторские начала.

... Мухтар Ауэзов, известный писатель-романист и драматург из Казахстана, в 1946 году стал членом Академии наук, представляет наиболее живой пример в своей стране. Между его двадцатью театральными пьесами, рассказами и книгами, которые реально отражают историю фольклора и литературы народа Казахстана, несомненно, самая значительная его книга – это роман, который имеет своим героем Абая Кунанбаева (1845-1904), великого гуманиста, мыслителя и основателя литературы и литературного языка казахов» [1; 59-60].

На данном этапе, в связи с обретением Казахстаном государственной независимости и установлением и развитием прямых научных и культурных контактов с разными странами мира, еще больше увеличились возможности изучения творчества М.О. Ауэзова в контексте мирового художественного процесса и международного резонанса его наследия. В архиве и рукописном фонде «Дома Ауэзова» за последние годы работали многие ученые-литературоведы из США, Великобритании, Франции, Японии и других стран, занимающиеся изучением жизни и творчества М.О. Ауэзова.

Ярким примером международного признания творчества Ауэзова явилось 100-летие М.О. Ауэзова, празднование которого прошло в 1997 году под эгидой ЮНЕСКО и отмечалось во всем мире. В этом ряду можно выделить юбилейную сессию Общего собрания Национальной Академии РК с участием многих зарубежных специалистов, международный коллоквиум в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже (Франция), международную конференцию в Анкаре (Турция), организованную ТЮРКСОЙ, научную конференцию в Дели (Индия), проведенную Академией литературы и искусства



Индии, и другие значительные мероприятия. Среди авторов докладов – ученые-историки, философы, литературоведы.

Французский историк, специалист по Центральной Азии, Катрин Пужоль выступила с ярким докладом «Мухтар Ауэзов – зеркало своего времени, алхимик будущего...». Автор подчеркивает, что «Мухтар Ауэзов демонстрирует своим творчеством особое значение памяти и ее передачи в пространстве казахской культуры и открывает в ней дополнительный пласт. Он, в некотором роде, осуществляет синтез между традиционным способом социализации в степи, поскольку его дед, будучи другом Абая Купанбайулы, приобщил его к поэзии Абая, и научным подходом к истории, который он обрел в процессе учебы и самообразования» [1; 148].

Доклад Леона Робеля, французского поэта, переводчика, филолога, был посвящен Антуану Витезу, который перевел романы Мухтара Ауэзова о жизни Абая. Леон Робель отмечал: «именно благодаря этим переводам жизнь и творчество основателя современной казахской литературы известны во Франции. Антуан Витез в течение почти десяти лет ездил в казахские степи. Его перевод первой части относится к 1956 году, а последний опубликован в 1965 году» [1; 152]. О самом переводе Леон Робель написал: «Витез хотел, чтобы французский читатель при первой своей встрече с реалиями казахской жизни не был отвлечен от главного трудностями чтения» [1; 153].

Французский востоковед Шанталь Лемерсье-Келькежей в своем выступлении высказала следующую мысль: «У каждого народа есть свои символические личности, так как из любой группы людей в определенный момент выделяются герои, святые, гении... Мухтар Ауэзов относится к плеяде одаренных и просвещенных умов, которые отдали весь талант и искусство служению своей стране» [1; 154].

Шанталь Лемерсье-Келькежей, представляя подробный анализ ситуации в религиозной, экономической, культурной областях Казахстана той эпохи, в которой родился и жил М.Ауэзов, заканчивает свой доклад следующими строками: «Он знал великого Абая и других знаменитых личностей того времени, что вдохновило его на



изучение культурного наследия своей нации. М. Ауэзов, как и они, стремился побольше узнать о новой жизни, о западной культуре. Подобно им, в своих произведениях он выражал истинное социальное положение своей нации... Он никогда не забывал, что является наследником национального гуманизма. Стремился защищать свободу и быть честным перед духами своих великих учителей» [1; 158].

Интересным представляется доклад французского лингвиста, этнолога Реми Дора, в котором ученый рассматривает историю казахской литературы от истоков до наших дней. Он представил авторов, которые, по его мнению, в прошлом и в настоящем, содействовали становлению казахской литературы, способствовали приданию ей оригинальной формы и включению ее в мировое достояние человечества. Реми Дор подчеркивает, что «Значительная личность в научных и литературных кругах своей страны, Ауэзов, список трудов которого состоит из более 47 названий, был блестящим преподавателем университета, плодотворным драматургом и романистом чрезвычайного размаха» [1; 169-170].

В заключение следует отметить, что проанализированные иностранные публикации позволили выявить и определить некоторые закономерности восприятия творчества Ауэзова за рубежом. По свидетельствам многих зарубежных критиков, эпический роман Мухтара Ауэзова «Путь Абая», ставший энциклопедией жизни казахского народа, признан шедевром мировой литературы. Представленные материалы наглядно демонстрируют, что творчество Ауэзова имело исключительное значение в процессе формирования международных литературных связей казахского народа и мирового признания казахской литературы.

Литература

1. Мир Ауэзова. – Алматы: МКА, 2004, 212 с.

**«Новая дача» А.П. Чехова: мифологический подтекст.
Календарное время и «поэзия дач»**

Название новеллы А. П. Чехова «Новая дача» задаёт мотив новизны, что в тексте прочитывается как возможность новой жизни. Изменение русского бытия в середине XIX века, в первую очередь, охватывало организацию русского образа жизни. Оппозиция труд/отдых стала определяющей для этого периода жизни русского общества. Всё это в какой-то мере и ведет к возникновению дач, причем Б.Ф. Егоров связывает это явление в русской бытовой культуре именно со второй половиной XIX века [1]. Однако, уже во времена А.С. Пушкина (т.е. в 1830-е гг.) существовали дачи; достаточно вспомнить о пушкинской даче на Каменном острове. Дача – жилище временное, жизнь в ней подчинена и ограничена сменой сезона (зима-лето). Дача, таким образом, задаёт особый календарь: переселение, как правило, начиналось в мае, отъезд связан с осенью, поэтому дачный календарь укладывается в календарь земледельческих работ.

Таким образом, дача включает в себя мифологему умирания-воскресения, связанную с природным циклом: весна - начало жизни природы, осень – её завершение. Данная мифологема кодирует цикл Солнца – умирающего/возрождающего божества. Этот цикл, в свою очередь, зашифрован в календаре земледельческих и православных праздников.

Дачное время в новелле А.П. Чехова окольцовано праздниками: первый визит Елены Ивановны совпадает с аграрным праздником, с навозницей [2]. В этом толковании слова обращает внимание то, что время это осмысливается как промежуточное, маргинальное, потенциально опасное (смена весны летом). Следующий праздник, которым в тексте отмечено календарное течение времени, – Воздвижение; именно в этот праздник мужики идут к даче, чтобы поздравить хозяев. Воздвижение, связанное в народном сознании с



окончательным сбором урожая, становится и указанием на завершение сельскохозяйственных работ. На Воздвиженсье же приходит замедление жизни зверей и птиц. Таким образом, описываемое время тоже является маргинальным (зима сменяет осень).

Постройка дома осуществляется зимой, переселяются Кучеровы в усадьбу весной, переезд на дачу гармонизирует мироустройство: человек возвращается к природе в то время, когда весеннее солнце наиболее активно, когда оно пробуждает природу от зимнего сна. Уезжают Кучеровы из деревни осенью, когда сила летнего солнца идёт на убыль.

Поводом к постройке усадьбы и переезду стал *«роскошный вид на зелёную долину с деревушками, церквами, стадами»* [3(10; 114)]. Дача, являющаяся воплощением идеи об отдыхе и развлечении, несёт эстетику хозяев усадьбы: *«В новом имении... не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в своё удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом»* (10; 116). Таким образом, усадьба становится своеобразной моделью рая. Крестьяне, смотрящие на дачу со стороны, воспринимают образ жизни в ней как вечный праздник: *«В усадьбе по вечерам жгли бенгальские огни и ракеты»* (10; 117). Таким образом, поселение семьи Кучеровых рядом с деревней воспринимается крестьянами как угроза: вместо многовекового постоянства – временность происходящего.

Пространственные оппозиции и семантика моста. Деревня, о которой идёт речь в новелле, имеет название «Обручаново»: в семантике корня («обруч») – заложена идея круга – оберега. Эту же функцию выполняет река, отделяющая Обручаново от «той стороны» и ограждающая деревню от вторжения чужого мира. Пограничное положение деревни (по сути, прохождение над бездной) может быть прочитано как предсказание об опасности, которую несёт ей наступающий город, а шире – век научно-технического прогресса, представленный в лице инженера Кучерова. Отграниченность деревни от всего мира выражается и через её месторасположение: деревня стоит *«высоко на крутом берегу»* (10; 114). Деревня ассоциируется с неприступной крепостью, защищённой от проникно-



вения извне. Следует заметить, что внешний мир жители деревни воспринимают как угрожающий для сложившегося уклада жизни, что проявляется в негативном отношении к строительству моста (таково отношение к мосту Володьки Петрова) и к новым людям, поселившимся в деревне, - т.е. к семье Кучерова.

Знаком новой жизни становится мост, соединяющий разные берега реки. Описание моста, который в инсе «представлял живописную и даже фантастическую картину» (10; 114), двойится: оно включает в себя точку зрения крестьян и точку зрения автора. Мост должен был соединить две стороны: эту, родную, и ту, из которой словно из небытия приходят Кучеровы, ту сторону, на которой находится кабак, традиционно ассоциирующийся в православном мироощущении с сатанинством, бесовством. Переправа крестьян на «ту сторону» осуществляется посредством лодки, упоминание которой вызывает ассоциации с Летой и переправой душ, отсылая к модели двух миров – здешнего, родного, и потустороннего, враждебного. Такая модель мира рождает оппозицию своё/чужое, реализующуюся как оппозиция пространство внешнего мира/пространство деревни.

В фольклорно-мифологическом мышлении возведение мостов «представлялось полумистическим искусством, и некоторые из самых красивых мостов... считали результатом договора между зодчим и дьяволом» [4]. Кучеров, будучи строителем моста, становится фигурой маргинальной, соединяющей обе стороны: в мифологии эта роль принадлежит Харону. Мост, таким образом, ломал привычную модель, чётко разделённую рекой: своё / чужое осмыслялось как «чистая» здешняя жизнь и жизнь на «той стороне», воспринимаемой как дьявольское, нечистое место, на которой находится кабак, связанный с питием, опьянением. Значение чужого закрепляется фамилией «Кучеров», в культурной семантике которой существует отсылка к мифам, где кони являются проводниками в потусторонний мир. Помимо упомянутой функции оберега, семантика названия деревни (Обручаново – обручение, соединение) заключает в себе мотив единения, союза, мира внутри самой



деревни. Так, например, Родион, как бы извиняясь перед барыней, говорит ей: *«Народ у нас хороший, смиренный...»* (10; 124).

В деревенском укладе жизни всё находится в тихой гармонии. Это самодостаточный, застывший мир, замкнутый в себе мир, пребывающий в состоянии сна; поэтому крестьян так страшит строительство моста, призванного наладить постоянную, прочную связь с внешним миром. Со своей стороны супруги Кучеровы стремятся наладить связь с жителями деревни; лейтмотив их разговоров с крестьянами: *«...стараемся жить с вами в мире и согласии»* (10; 119).

Как чужое пространство крестьяне воспринимают усадьбу Кучеровых. Новая дача, представляющая собой, как и деревня, замкнутое пространство с несколькими рядами оберегов: это и расположение по отношению к деревне *«...на высоком берегу, на поляне»* (10; 114); наличие террасы и балконов, которые опоясывают дом, образуя защитное кольцо; наконец, ворота усадьбы, создающие атмосферу тайны, которые *«были на запоре даже днём»* (10; 125). Следует заметить, что деревня и усадьба занимают вершинное положение, осознающееся как положение центральное. Постройка дачи меняет сложившееся соотношение периферия (пастбище) – центр (деревня): центральное место занимает усадьба, а деревня уходит на периферию. Важен и тот факт, что усадьба построена на уже занятом месте, *«на полянке, где раньше бродили обручановские коровы...»* (10; 114). Так возникает мотив вытеснения: город наступает на деревню. Два пространства (пастбище – дача), накладываясь друг на друга, создают маргинальное пространство, тайное, чуждое, даже опасное для крестьян и удобное для жителей усадьбы. Замещение одного пространства другим ведёт к опрокидыванию верха и низа, они меняются местами: крестьяне воспринимают инженера как человека, пришедшего *«с той стороны»*, занявшего их место.

Кроме того, построение дачи на пастбище вводит мотив строительной жертвы: по народным представлениям, строительство на уже занятом месте обречено на неудачу заранее. Более того, оно заведомо ощущается как таящая опасность для жизни: дом на месте



кладбища, кабак на месте церкви. Подобное пространство осмысливается народным сознанием как проклятое, дьявольское место. Так начинается реализовываться сюжет о несостоявшемся устройстве новой жизни.

Миф о Гелиосе и идея Красоты. Вершинное положение усадьбы Кучерова отсылает к античному мифу о боге Солнца, так как оно соответствует месту пребывания Гелиоса, к которому Фазтон поднимался в гору. Так возникает вертикаль, вычленение которой обусловлено расположением дома «на высоком берегу». Обнаружить эту вертикаль можно и в описании дома Кучеровых: «красивый двухэтажный дом... с башней со шпилем» (10; 114). В этом же описании обращает на себя внимание сказочность всего происходящего, на которой А.П. Чехов акцентирует внимание, создавая впечатление лёгкости, с которой построена усадьба: дом появился вдруг, ниоткуда, как проявление чьей-то сильной воли. Не случайно в финале новеллы крестьяне следующим образом вспоминают о семье Кучеровых: «И всего этого точно не было. Всё, как сон или сказка» (10; 127). Таким образом, складывается впечатление о строении как нерукотворном акте.

Мотив сказочности реализуется и через некоторые фольклорные элементы, в частности, через употребление числа 3, которое связано с семьёй Кучеровых: «*В трёх верстах... мост*» (10; 114), «*дом... построили в какие-нибудь три месяца*» (10; 114), Елена Ивановна подала Степаниде три рубля. Число три – одно из самых положительных – символизирует «обновление... созидание... творческий потенциал, ... всеведение» [5].

Организирующее начало вертикали – семья Кучеровых, с которой связана солнечная символика. Ослепительный свет и сияние – неизменные атрибуты Гелиоса, характерные для семьи Кучеровых. Так, в их усадьбе «*зеркальный шар горел так ярко, что было больно смотреть*» (10; 114).

С мифом о Гелиосе связан мотив ослепления: Фазтону было больно смотреть на бога-отца. Степанида «*смотрела на коляску против солнца, и лицо у неё улыбалось и морщилось, точно она была сле-*



ная» (10; 117). Кузнец Петров, её муж, *«заслоняя глаза от солнца, смотрел им вслед долго»* (10; 124). Болевое ощущение, жест Родиона, которым он защищается от ослепительного солнца, реализует древний мифологический запрет: смертные не вправе смотреть на богов, нарушение запрета ведёт к наказанию (см. миф об Артемиде и Актеоне). Смысл этого наказания для мужиков - в невозможности приблизиться к осознанному восприятию Красоты.

Мост, призванный соединять, больше разъединяет, обнажая две противоположные точки зрения на мир: с одной стороны, мужичья, крепкая точка зрения, когда обо всём судится, исходя из приносимой пользы. В мире этих людей красоты нет, она вызывает мстительное желание низвести её, втоптать в грязь. Другое видение мира основывается на приобщении к красоте неутилитарной, на способности увидеть ее в мире и оценить.

Духовность, которую несёт семья Кучеровых в мир деревни, по сути, не что иное, как окультуривание пространства (упомянутый уже мотив вытеснения, имеющий архетипическую основу: оппозиция цивилизация/ дикость). Прикосновение к тому образу жизни, который моделируют Кучеровы, оставляет свой след: всё окружающее, ставшее давно привычным, изменяется, наполняясь внутренним светом. Эта красота, пусть и неосознанно, удивительным образом действует и на животных, принадлежащих Кучеровым: *«бычок был сконфужен»* (10; 118), *«обе лошади, пони и бычок... возвращались домой, понутив головы, как виноватые...»* (10; 118).

На фоне крестьян, выражающих негативное отношение к Кучеровым, выделяется кузнец Родион Петров, находящийся в этой ситуации между двух огней: он тянется к Красоте, воплощением которой становится Новая дача, но при этом он не может отделиться от патриархального, мужицкого мира. Отсюда, с одной стороны, нежелание Родиона понимать Кучерова, а с другой – бессознательное проявление духовности в его отношениях со Степанидой. Эти отношения описаны в тексте следующим образом: *«Он и Степанида, когда были дома, всегда сидели рядом и по улице всегда ходили*



рядом, ели, пили и спали всегда вместе, и чем старше становились, тем сильнее любили друг друга» (10; 119). Можно говорить о том, что Родион и Степанида, будучи почти всегда неразлучными, реализуют миф о Филимоне и Бавкиде.

Миф о Гелиосе и солнечная семантика персонажей. Возвращаясь к мифу о Гелиосе, следует отметить, что в солнечную символику, кроме семьи Кучеровых, вовлечены отдельные жители деревни. Упоминание в тексте Родиона вызывает ассоциации с Гефестом, богом-кузнецом, выковавшим золотые ворота для Гелиоса. Родион связан со стихией огня и в работе: «в кузнице разводили огонь» (10; 116) и в быту: «в избе было... жарко» (10; 119), поэтому огонь его не пугает, а скорее притягивает. Фамилия кузнеца Петрова содержит корень – Пётр-, с которым ассоциируется имя святого Петра, охраняющего вход в рай – место для избранных. Имя Родион с греческого переводится как «житель Родоса» [6].

Связанный семантикой своего имени с культом Гелиоса, кузнец Петров, может быть, единственный, кто слышит и постигает истинный смысл фраз Кучерова: «Родион... понимал то, что ему говорили, не так, как нужно, а всегда как-то по-своему...» (10; 119). Слова Кучерова «платите и вы нам тою же монетой» (10; 119) кузнец толкует по-своему: «Платить надо... Уж очень обижаем барина» (10; 120). В мифологическом смысле это рассуждение Петрова может быть прочитано как языческий ритуал: жертвоприношение богу даёт человеку повод надеяться на покровительство высшей силы. Родион данный ритуал доводит до логического конца: в очередной раз он «не так, как нужно» толкует фразу Кучерова «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать» (10; 125), которая понята Петровым по-другому: «я, говорит, с женой тебя призирать буду» (10; 125). Непосвящённые же мужики, однажды отвергшие помощь, «призрение» солнечного бога, лишаются её и в дальнейшем, когда нуждаются в ней (см. ситуацию Кучерова с отцом и сыном Лычковыми).

Оба супруга Кучеровы наделены атрибутами солнечного божества. В одежде Кучеровых обыгран цвет: инженер появляет-



ся перед мужиками «в красной кумачовой рубахе» (10; 118) [7]. Первый визит в деревню Елена Ивановна совершает «в коляске с жёлтыми колёсами, на паре тёмно-гнедых пони; обе, и мать и дочь, были в соломенных шляпах с широкими полями, пригнутыми к ушам» (10; 117).

Наличие коляски с жёлтыми колёсами и соломенных шляп, несущих в себе идею круга (солнце как круг и круг как оберег) вновь отсылают к мифу о Гелиосе, который изображался на золотой колеснице и в золотом шлеме [8]. Помимо Елены Ивановны «на беговых дрожках или в коляске» (10; 114) появлялся в деревне и Кучеров [9]. Связь Кучерова с лошадьми, экипажами как средствами передвижения из одного локуса в другой определяет его как связующее звено между ними, как проводника между мирами. К тому же он и строитель моста – связующего звена между «той стороной» и здешним миром.

При этом авторское видение Кучерова двоятся: автор называет его инженером, тем самым снижая его высокую роль демиурга-строителя, низводя её до технического уровня (определение рода деятельности Кучерова - инженер). Это снижение угадывается и в его портрете: подчёркиваемая телесность, плоть («полный, плечистый ...мужчина», 10; 114) уводит от созидательной функции демиурга.

Имя Елены Ивановны рождает мифологические ассоциации: её архетипом является Елена Прекрасная. Общее в Еленах - красота, от которой обе страдают; кроме того, их роднит мотив воровства: родители мужа Елены Ивановны не хотели этого брака, поэтому женитьба Кучерова в этой ситуации может интерпретироваться как похищение. Именно из-за Елены Прекрасной разгорелась Троянская война. «Войной» можно охарактеризовать отношения, сложившиеся между семьёй инженера и мужиками: ведь именно Елена Ивановна выбрала место для постройки дома, таким образом создав конфликтную ситуацию. При этом Елена Ивановна ощущает себя жертвой: в глубине её души скрыта драма, её постоянно преследует мысль о неудовлетворённости жиз-



ню: «У каждого человека своё горе», - говорит Елена Ивановна (10; 121, 122).

Оба появления Елены Ивановны в деревне освещены солнцем. Имя Елена с греческого переводится как «сверкающая», то есть помимо того, что солнечная символика проявляется в окружающих Елену Ивановну, она сама становится источником света. Таким образом, наблюдается удвоение солнечной символики: Елена Ивановна обладает большим набором солнечных атрибутов, чем её муж, что определяется функцией, которую она выполняет, - Елена Ивановна – предвестник своего мужа. В греческих мифах эту функцию выполняет Эос – богиня рассвета. По сюжету визиты Елены Ивановны в деревню предшествуют (а, может быть, определяют) встречи Кучерова с жителями деревни. Елена Ивановна, нарушая порядок своего бытия, сама едет в деревню, при этом спускаясь с высокого холма, на котором построен её дом. Здесь можно говорить о том, что она своеобразно персонифицирует вертикаль; так становится зримой, осязаемой связью между верхом и низом. Её муж этого не делает: встречи Кучерова с мужиками носят, можно сказать, случайный характер: инженер не отклоняется от своих обязанностей, встречи происходят, когда дороги крестьян совпадают с путём Кучерова.

Имя и безымянность. Надо заметить, что у Кучерова отсутствует имя. С одной стороны, эта безымянность может быть объяснена тем, что индивидуальность отодвинута на задний план, по сути, замещена профессиональной принадлежностью: человек становится винтиком большого механизма, превращаясь в исполнителя, что является одной из главных проблем XX века, века научно-технического прогресса.

Интересно то, что следующим владельцем имения становится человек не только без имени, но и без фамилии, указан лишь его социальный статус – чиновник, состоящий «в чине коллежского секретаря» (10; 128). Мир производства, мир иерархических отношений уничтожает душу, человек уже не личность, он только инженер или чиновник.



С другой стороны, избегание имени субъекта «создает эффект табуирования, намекает на запретный характер субъекта, совершающего обрядовые действия...» [10]. Эффект табуирования снова отсылает нас к древнему мифологическому запрету: нельзя смотреть на богов, нельзя проникнуть в их мир. Потому, видимо, нет внутреннего описания дома Кучеровых, взгляд останавливается только на видимых предметах – фонтан, терраса, балконы, башня со шпилем, деревья. Таким образом, запрет должен стать оберегом: люди не вправе вмешиваться в дела богов.

Однако, все созданные обереги не срабатывают: мужики докучают жителям усадьбы постоянным воровством, выражая этим своё недовольство строительством моста, и, шире, недовольство вторжением в их жизнь. Враждебность отношений миров вновь отсылает к мифу о Гелиосе, в котором упоминается вред, иногда причиняемый земному шару палящими над ними лучами Гелиоса. Божество живёт слишком рядом, опаяя своими лучами землю и людей. Удалённость от божества гармонизирует отношения, снимает конфликт. Об этом можно говорить, памятуя об обыденности и умиротворённости жизни, которые наступают, когда инженер продаёт свою усадьбу: солнце уже не причиняет боли, от него не нужно защищаться, свет его не прямой, губящий, а опосредованный, мягкий: *«широкие тилы гнутся на плечах, отвечает в них солнце»* (10; 127), *«только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом»* (10; 127).

Символом невмешательства в патриархальный мир деревни становится ритуал чаепития, которым заканчивается жизнь Кучеровых в имении. Чиновник, купивший дачу, *«в праздники приезжает сюда из города с семейством, пьёт на террасе чай и потом уезжает обратно в город»* (10; 127). Этот ритуал останавливает течение времени, охраняя консервативный уклад деревенской жизни. Следует отметить время, когда он совершается: это праздники. Таким образом, чётко разграничивается пространство: город – пространство рабочее, дача – место отдыха и праздников. Кучеровы смешали пространство, сделав дачу своим домом.



Остановившееся время, семантика золотых голубей, утомлённость, задумчивость, овладевающие жителями деревни после отъезда Кучеровых, - след того чудного сна, познать и проникнуть в который не дано мужикам.

Литература

1. Егоров Б.Ф. Труд и отдых в русском быту // Из истории русской культуры. Т. V (XIX в.). - М., 1996. С. 528.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2: И-О. - 1989. - 779 с. (воспр. издания 1955 г., которое было набрано и напечатано со второго издания (1880-1882 гг.)). 1989, 387).
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. М., 1977. Далес цитируется по этому изданию, номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.
4. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. - М., 1999. - С. 229. Дж. Тресиддер подчеркивает, что именно это значение закрепилось за строительством мостов в истории человечества.
5. Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 375. Это число гармонии, так как символизирует «тело, душу и дух», оно также связано с вертикалью, реализующей взаимосвязи с тремя мирами (нижний мир: преисподняя, ад; средний мир: земля; горний мир: небо).
6. Суперанская А. В. Как вас зовут? Где вы живёте? - М., 1964. - С. 81. Гоголев К. Н. Мировая художественная культура: Универсальный словарь-справочник от «А» до «Я». - М., 2000. - С. 39, 79.
7. «Гелиос в пурпурной одежде восседает на троне» - Штоль Г. В. Мифы древности / Пер. с нем. В.Н. Покровского. - Минск, 1999 (Печатается по изданию: Г.В. Штоль. Мифы классической древности. М., 1876). - С. 21.
8. Тахо-Годи А. А. Гелиос // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. - М., 1987. - Т. 1. А-К. - С. 271.
9. Говоря о Гелиосе, правящем колесницей, имеет смысл обратиться к семантике фамилии Кучерова. С.И. Ожегов даёт следующее определение слову «кучер»: это «слуга, работник, который правит лошадьми в экипаже» - Ожегов С. И. Словарь русского языка (70 000 слов) / под ред. Член-корреспондента АН СССР Н. Ю. Шведовой. - 22 издание, стереотипное. - М., 1990. - С. 317.
10. Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». - М., 2000. - С. 94.

ШӘКӘРІМНІҢ “БОРАНЫ”

(А.С. Пушкин шығармасының аудармасы хақында)

Орыстың ұлы ақыны А.С. Пушкиннің шығармалары негізінде туған Шәкәрімнің “Дубровский әңгімесі” мен “Боран” туындыларының қазақша сөйлеу дәстүрінде берісі ұлы Абайдың, әрісі ежелгі Шығыс әдебиетінің үлгісі жатқаны айқын көрінеді. Аталмыш туындыларды жанрдың классикалық ұғымындағы таза аударма деп қабылдауға болмайды. Бұларда дәстүрлі нәзирашылдықтың сарыны басым. Шәкәрім Пушкин шығармаларын негізге ала отырып, олардың сюжеттік желілерін өлең тілімен өзінше жырлап шыққан. Сөзбе-сөз аударуды мақсат етпеген. Қазақ ақынының мақсаты бұдан әлдеқайда өзгеше. Шәкәрім аталмыш сюжеттік материалдар арқылы өзінің гуманистік, ойшылдық, адамгершілік мұраттарын оқырмандарына тағы бір қайталап жеткізуді ойласа керек.

Шәкәрім “Боран” повесін аударуға өзгешелеу тұрғыдан келді. Ол А. Пушкин сюжетінің оқиға желісін сол қалпында сақтайды. Сонымен қатар шығармашылық еркіндікке де бармай қалмайды. Орыс повесінде баяндалатын кейбір эпизодтық көріністер мен оқиғаның өрістеуіне тікелей ықпалы жоқ баяндауларды қазақ ақыны тастап кетіп отырған. Жер, адам аттары өзгертілген. Шәкәрім түпнұсқадағы Ненарадов помещьесін “Нинандырып қаласы”, Жадрино селосын “Шадрин қышлағы” деп, ал Гаврила Гавриловичті “Саврило Сағролович”, Бурминді “Бермин” деп алған. Себебі әрине, беймәлім, дегенмен бұл арадағы қазақ ақынының авторлық позициясы негізінен өз оқырманына неғұрлым ұғынықтырақ болудан туса керек.

Ол кезде орыс зиялыларының арасында шет елдер тілдеріне әуестік, әсіресе сөйлегенде, жазғанда француз сөздерін араластырып отыру белгілі-бір дәрежеде мәдениеттіліктің көрсеткішіне айналғаны мәлім. А. Пушкин повесінде де осы дәстүрдің ны-



шандары байқалады. Қайта жырлау барысында ондай тұстарын Шәкәрім саналы түрде қалдырып кетіп отырады. Және де өзінің таным-түсінігіне сәйкес повесть табиғатына өзіндік ой штрихтарын үстемелеп, өзгерістер енгізген. Мұндай еркіндік көріністері шығарманың жалпы көркемдік тұтастығына, екі нұсқаның өзара сәйкестігі мен ішкі сабақтастығына нұқсан келтіре алмаған. Қайта сол арқылы қазақ ақыны өз оқырманының көркемдік қабылдауына, эстетикалық ой-пайымдарына лайық, бас-аяғы шымыр тамаша туынды жасап шыққан. Сөйтіп, орыстың ұлы ақыны А. Пушкинді қазақ қауымына бір табан жақындата түскен.

Оқиға Нинандырып қаласында өтеді. Бас кейіпкерлері Саврило Сағролович деген байдың қызы Мария мен туған деревнясына демалысқа келіп жатқан жас офицер, Пушкинше айтқанда “бедный армейский прапорщик”. Екі нұсқада да жігітке бұдан өзге мінездеме, сипаттама берілмейді. Ал А. Пушкиннің “...Марью Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестою, и многие прочили ее за себя или за сыновей.

Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и, следовательно, была влюблена,” - деп суреттейтін сұлу да ақылды бойжеткенге берген көріктеме, мінездемесін Шәкәрім бір ғана сараңдау шумақпен қайырады.

Қызы Мария бек сұлу, нәм әдепті,
Сол жылы он жетіге жасы кепті.
Оны көрген бозбала ынтық болып,
Дариға-ай, осы қызды алсақ депті.

Бір қарағанда қазақ оқырманына соншалықты түсінікті әрі жақын арудың бейнесі дәл кестеленгендей көрінгенмен, Шәкәрім бұл эпизодта түпнұсқада бар бірқатар детальдарды елеусіз қалдырған. Мәселен, Шәкәрімде “богатая невеста”, “воспитана на французских романах” деген ұғымдар атымен жоқ. Қазақ ақынының бұл арадағы қадамын толық бағдарлауға болады. Біріншіден, мұндай ұғымдар қазақ оқырманына мүлде бейтаныс, түсініксіз. Қазақ ешқашанда қалыңдықтың байлығын айтпаған,



“байдың қызы” дегеннің орнына “бай қалыңдық” тіркесін қолданбаған. Бұл тіркестің мағынасын беруге дастанның алғашқы шумағындағы қыздың әкесі “Саврило Сағролович дейтұғын бай” деген бір жол жетіп жатыр. Марияның бай екені осыдан-ақ белгілі болмақ. Сондай-ақ, орыс қоғамындағы француз романдарының әсері туралы баяндап жату да қазақ оқырмандарының түсінігі мен қабылдауын қиындата түскен болар еді.

Негізгі оқиға жастардың махаббатына, Мария мен Владимирдің ғашықтық хикаясына қатысты өрбитін болғандықтан шығар, қазақ ақыны Пушкиндегі “за себя” деген сөздерді де ұмыт қалдырған.

Екі нұсқаны салыстыра қарағанда көзге шалынатын мұндай айырмашылықтар аз емес. Ал олардың болу себептері мен Шәкәрім нұсқасының шынайы көркемдік табиғатына тиянақты ғылыми талдау жасау, объективті бағалау үшін шығармаға арқау болған сюжеттік желіні тағы бір еске түсірелік.

...Жоғарыда аттары аталған байдың қызы Мария мен офицер Владимирдің арасындағы махаббатқа қыздың әке-шешесі қарсы болады. Бірі-біріне өлердей ынтыққан екі жас олардың келісімінсіз-ақ шіркеуге барып, некелесуге бел байлайды. Шіркеудегі поппен, куэлармен келісім жасалып, уағдалы уақытта шіркеуде жолығуға сөз байласады. Қырсыққанда дәл сол күні алай-дүлей боран соғады. Мария құрбысымен эзер дегенде шіркеуге жетеді.

Дәл сол боранда тағы бір офицер адасып, ойда-жоқта шамы жылтыраған әлгі шіркеуге тап болады. Әлдекімдер оны алды-артына қарайлатпастан попқа әкеліп, әлдеқандай бір қызбен некелестіріп үлгіреді. Кенет соңғы сәтте қыз оның бөтен екенін танып қояды да, офицер кашып кетеді.

Ал шын Владимир болса, боранда адасып, шіркеуге таң алдында бір-ақ жетеді. Келсе ешкім жоқ, шіркеу жабық. Кейін Владимир соғысқа кетіп, одан оралмайды.

...Соғыс аяқталып, солдаттар жеңіспен елге оралады. Қуанышқа малынған мамыражай күндер... Әскерден келген полковник Бермин мен Мария бірін-бірі ұнатып жүреді. Бірақ екеуінің арасында әлдеқандай бір кедергі бар секілді. Жігіт кібіртіктей береді. Ақыры



құпияның сыры ашылады. Сонау боранда тағдырдың жазуымен некелескен осы екеуі болып шығады...

Шығармаға арқау болған оқиғаның ұзын желісі осы. Шәкәрім ақынның нұсқасында Пушкин тарапынап баяндалған осы сюжет бар бояуымен сол қалпында сақталған. Әрине, бұл Пушкиннің повесі қазақшаға сөзбе-сөз аударылды деген тұжырым тумаса керек. Біріншіден, “Дубровский” сияқты бұл повесті де Шәкәрім өлең тіліне көшірді. Жоғарыда айтқанымыздай, нәзира дәстүрінің көркем қалыбына салып отырып, еркін жырлады. Ал Шәкәрім тарапынан болған осы еркіндіктің сыр-сипаты қандай, түпнұсқаға қосар көркемдік бояуы мен сезімдік-эстетикалық кестелері қаншалықты құнды, орыс повесін қазақ дастанына көшірудегі қазақ ақынының шығармашылық қолтаңбасы қай дәрежеде? Енді осы сауалдарға жауап іздеп көрелік.

А. Пушкин повесінде Владимир мен Марияның ғашықтығына қыз ата-анасының қарсы екендігі “...родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя” деген қысқа ғана сөйлем арқылы берілсе, Шәкәрім бұл эпизодты төрт-бес шумақ өлеңмен өрнектейді:

Бұл сырды бәйбіше мен бай да білді,
Екеуін жолықтырмас айла қылды.
Владимир келгенде кекеп-мұқап,
Мысқылдап айта берді қайдағыны.
“Жарқыным, сирек келіп әңгімелес,
Бұл қора солдаттардың лагері емес!
Ертеңді-кеш есікті босатпайсың,
Сандалғанды еш адам мақұл демес.
Бейуақытта қақпаны тарсылдатып,
Эполетін, медалін жылтылдатып.
Осындайлар тыныштық бермеді ғой
Етегінен қылышын қылтылдатып.
Қалтасының бостығын мұтып кетіп
Әскерімсіп төбесі көкке жетіп.



Мұны неге соғысқа жібермеген,
Әр қақпада қойғанша тентіретіп?!
Жас ерге қатты батты бұл екеуі,
Менсінбей байлық айтып кедей деуі.
Не бұзылған шіркеуде, не тоғайда
Жасырынып жолығып жүрді екеуі.

Шәкәрім үшін бұл шумақтар А. Пушкин повесінің астарында бұғып жатқан бірқатар сырларды ашуға аса қажет болғанға ұқсайды. Әлбетте, А. Пушкиннің көркем прозасына тән қысқалық пен қарапайымдылық оның аз сөзге көп мағына жүктеу сипатынан көрініп жатады. Шәкәрім орыс суреткерінің осы қасиетін жете тани білген. Сол себепті оның қысқа да сараң сөйлемдерінің түп-тереңінде жатқан шығармашылық ой-идеяларды қазақ оқырманына неғұрлым тарата жеткізуге күш салған. Мәселен, А. Пушкиннің повесінде екі ғашықтың жолығысып тұруына қыз төркінінің қарсы болу себебі айтылмайды. Ал Шәкәрімде қыздың әке-шешесі жігіттің кедейлігін бетіне басады. Қазақ ақыны мұндай шешімге неге келді, әлде мұны қазақ ішіндегі тәрізді байлық пен кедейліктің қайшылығы арқылы тиянақтау түсініктірек болар деген оймен өз жанынан қосты ма? Жоқ, олай емес. Мұқият үңілсек, А. Пушкин бұл ойды таратып жатпай-ақ, “бедный армейский прапорщик” деген тіркес арқылы сездіріп кеткен екен. Орысша нұсқаны дәлмедәл қайталап, Пушкинше қысқалықпен шектелсе, Шәкәрімнің оқырмандары алдында түсініксіз жайлар қаулап шыға келер еді. Осы сауалдарды болдырмас үшін ол қыздың әке-шешесінің аузына жоғарыдағыдай сөздер салады, жігітті “кекеп-мұқатады”.

Шәкәрімнің тағы бір “еркіндігі”, қазақ нұсқасының А. Пушкин повесіндегіден өзгешелеу бағытта өрбитін тұсы - Марияның түнде шіркеуге барып, жат біреумен некелесіп келгеннен кейін ертеңіне ауырып, сандырақтап жататын кезі. Повеске назар аударайық: “Но Марья Гавриловна сама в беспрестанном бреду высказывала свою тайну. Однако ж ее слова были столь несообразны ни с чем, что мать, не отходявшая от ее постели, могла понять из них только то, что дочь ее была смертельно влюблена во Владимира Николаевича”.



ча и что, вероятно, любовь причиною ее болезни”. А. Пушкиндегі Прасковья Петровнаың саңдырақтаған қызының сөздерінен ұғатыны осы ғана.

Ал Шәкәрім қыздың аузымен түндегі болған оқиғаны түгелдей баяндайды. Қыздың ата-анасы істің мән-жайын Марияның өзінен естиді. Қызының жағдайын сонда барып ұққан әке-шеше енді Владимирді іздестіреді. Бірақ дегендеріне жете алмайды. Бұл кезде соғыс басталып, жігіт майданға кетеді.

...Сол кезде француз бен орыс жау боп
Бородиннің соғысы болды қатты.

Бұл соғыс - тамам жанға мәлім соғыс,
Көп адам қырғын тапқан зеңгер соғыс.
Басында француздар Мәскеуді алып,
Аяғында қашырып, жеңген орыс.

Мұндай баяндау, 1812 жылғы соғыс туралы мәлімет А. Пушкиннің повесінде жоқ. Бары - “Это было в 1812 году” деген жалғыз ауыз сөз ғана. Бородино жері туралы да, орыстың француздармен соғысқанын да, Мәскеудің қолдан қолға өткенін де қазақ ақыны өз жанынан қосқан. Ол осы арқылы қазақ қауымына 1812 жылғы соғыстың жайынан молырақ мағлұмат бере кетуді жөн көрген. Бұл арада қазақ қаламгерінің жан-жақты білімділігі, дүниежүзілік тарихтан кең хабардарлығы байқалады. Яғни орыс тарихындағы бұл соғыстың мән-жайын Шәкәрім жақсы білген.

Орыс повесінде айтылатын әлгіндей жайлардың бәрі Шәкәрімнің өзіне түсінікті, ол ендігі жерде олардың бүкіл қазақ ортасына да ұғынықты болуын көздейді. Сол себепті де повесте бейнеленетін әсерлі сахналарды, көңіл күй иірімдерін өз бояуымен жеткізуге ұмтыла отырып, оларға өз тарапынан қазақы детальдар қосады, кеңейте баяндайды. Мәселен, шіркеудегі неке қию сәтін әңгімелейтін тұста А. Пушкиннің “Девушка сидела на лавочке в темном углу церкви”, - деген суреттемесін қазақ ақыны “Бір қыз отыр бетіне перде салып” деген жалғыз жолмен өрнектейді. Қыздың жүзін жасырып тұрған перде немесе соған ұқсас зат түпнұсқада



жоқ болғанмен, ол Шәкәрім нұсқасының құнын кемітіп тұрған да жоқ, керісінше қыз басындағы аласапыран беймәлім күйді қазақ қауымына соншалықты таныс қалыпта жеткізуге көмектескен.

Енді повестің Шәкәрім дастанына кірмей қалған кейбір тұстарын саралап көрелік. Қазақ ақыны, ілгеріректе атап кеткеніміздей, А. Пушкин шығармасының кей тұстарын әлдеқандай бір себептермен қалдырып кетіп отырған. Бұл, ең алдымен, Марияның батыл қадам жасап, ата-анасының ризашылығынсыз некелесуге бел буған сәтіне қатысты. Түпнұсқада Мария қыз бұл қадамға бір тәулік бойы дайындалады. Әке-шешесіне, жақын құрбысына түсіндіріп хат жазады, хаттарды алаулаған екі жүрек суретімен өрнектелген сақинамен мөрлейді, айналасындағы заттармен қоштасады, түнімен дөңбекшіп ұйықтай алмай, шым-шытырық түс көреді, ауру адамдай сенделіп ертеңгі күнін эзер өткізеді де сол күні түнде үйінен ұрланып қашып шығады.

Ал Шәкәрім болса, бұл эпизодты мейлінше ықшамдаған. Оқиғаны бір ғана кештің ауқымына сыйғызған. Қыздың түс көру сахнасы жоқ.

Түн болған соң Мария дайындалды,
Бірге өскен малай қызын қасына алды.
Шкаф, айна, столға амандасып,
Шамаданға киімін түгел салды.
Хат жазды ата-анадан кешу сұрап,
Асықтық әкеткенін айтты жылап.
Конвертке екі жүрек сурет салды,
Сыртынан тұрғандай ғып от шашырап.

Аталмыш эпизодтағы оқиғалардың орны мен уақытын араластыру, көркем көріністі қысқарта жырлау себептерін автордың өз үлесіне қалдыра отырып, осынау тағдырлық маңызы бар жағдайдағы қыздың психологиялық портретін жасауға, жетілдіруге, образдың бояуын қалыңдата түсуге септігін тигізерліктей түс көру сияқты эсерлі тұстарды бейнелей кетудің де артық болмастығын атап айтқан жөн. Оның орнына Шәкәрім А. Пушкин



кип повесіндегі кейбір болмашы детальдарды нақтылай түседі. Мәселен, түпнұсқадағы "...она втайне прощалась со всеми особами, со всеми предметами, ее окружавшими," - деген тіркестегі "предмет" сөзін "шкаф", "айна", "стол" деп нақтылай түседі, қыз киімдерін Пушкинде жоқ "шамаданға" "салғызады". Сондай-ақ "Запечатав оба письма тульской печаткою на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью", - деген жолдарды да неғұрлым ұғынықтырақ болу үшін өз сөзімен өрнектейді. Сөз жоқ, қазаққа "тульская печатка" ұғымы беймәлім, сол себепті де Шәкәрім қыздың хаттарына әлгі сақинамен мөр бастырып жатпайды. "Печатканың" орнына "сақина" сөзін алуды да қазақ ақыны білмей қалмаған болар. Солардың бәрін ой елегінен өткізе келіп, ол Марияға хат сыртына айналасына от шашып тұрған қос жүректің суретін "салдырады". Әрі нанымды, әрі сол сәттегі қыз жүрегіндегі алаулаған махаббат сезімімен тыныстас сурет.

А. Пушкин нұсқасында Владимирдің Жадрино селосындағы шіркеуге барып, священникпен азар дегенде келісуі, куә ретінде жүруге қырық жасар корнет Дравинді, жер өлшеуші Шмидті, он алты жасар ұланды ұйғарып, олармен сөз байласу әрекеттері жанжақты баяндалады. Кейіннен қыз некесінің байқамай өзге біреумен қиылғаны туралы құпияны да бұл кейіпкерлер Мариямен бірге берік сақтайды. Ал қазақ ақынының дастанында бұл эпизодтар атүсті ғана сөз болады:

Шадрин деген қышлақта он шақырым
Білуші еді бір кәрі поптың барын.
Соған неке қиғызбақ болды екеуі
Жалынып берсе-дағы біраз ырым.

Түпнұсқа авторы повесті "Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам..." деген сөйлеммен аяқтайды. Ғашығымен арасын бөліп тұрған асу бермес кедергінің әпсәтте күл-талқан болып, бірнеше жыл жапын жегідей жеген жан құпиясының дәл осылайша аяқ астынан шексіз қуанышқа кенелткеніне сенер-сенбесін білмей



абдыраған жігіттің сол сәттегі бейнесі тура берілген осы көріністі Шәкәрім одан әрі әрлендіре түседі, өз бояуын қосады.

Сөзінеп о да танып Марияны
Елжіреп шықпай қалды әзер жаны.
...Көңілімнің көзіне елестейді

Берминнің кешу сұрап жылағаны, - деп аяқталады Шәкәрімнің дастаны. Оқырман жүрегіне жақын сурет.

Қорыта айтқанда, аталмыш туындыны қазақ қауымына жеткізу мақсатындағы Шәкәрімнің шығармашылық қолтаңбасы мен даралығы айрықша қырынан көрінеді.

Пірәлиева Г.Ж.

АХМЕТТАНУ ӘЛЕМДІК ӘДЕБИЕТТАНУ КОНТЕКСІНДЕ

Ахметтану ғылымы ХХ ғасыр басында басталған. Ахмет Байтұрсынұлы көзі тірісінде-ақ қазақ халқының рухани көсемі ретінде бүкіл түркітану әлемінде мойындалған еді. 1923 жылы қазақ топырағында, қала берді бүкіл шығыс халықтарында бұрын-соңды болып көрмеген жаңа үрдіс – Ахмет Байтұрсынұлының елу жасқа толған мерейтойының өткізілуі оның ұлттық әдебиетіміз бен мәдениетімізге сіңірген еңбегін жалпы халықтың мойындауы-тын. Мүшелтойда сөз алған М. Әуезов, М. Дулатов, С. Сәдуақасұлы, Е. Омаров, С. Сейфуллин, Т. Шонановтың орыс түркітанушылары Е. Поливанов пен А. Самойловичтің Ахмет Байтұрсынұлының көп қырлы еңбегін жан-жақты бағалаған мақалалары мен зерттеулері ахметтану ғылымының алғашқы іргетасын қалады. Ұлы ұлт ұстазының шығармашылық, қайраткерлік тұлғасы, оның тарихи орны мен болмысы сол кезеңде-ақ анықталған-ды. Ғасыр басында іргесі қалана бастаған ахметтану ғылымы сталиндік репрессияның салдарынан араға жетпіс жыл салып қайта қолға алынып, жан-жақты зерттеле бастады.

Ұлттық әдебиеттану ғылымындағы дара тұлғаның тарихи орнын анықтап берген ғасыр басындағы қазақ зиялыларының еңбектері енді ғана ғылыми айналымға енді.



Дегенмен заманның зымыян қыспағына қарамай орайы келгенде ахметтану ғылымы саласында жасқанбай сөз айтуға жараған жүректі қайраткерлеріміз болған сыңайлы. Мәселен, профессор Шора Сарыбаевтың 1960 жылы жарық көрген «Қазақ тіл білімінің көрсеткіші» деген кітабында Ахмет Байтұрсынұлының инициалымен (А.Б.) оның еңбектерінің тізімі берілгені үшін кітабы таралмай жатып өртеліп, өзі бөлім бастығы қызметінен босатылған. Ал, ленинградтық ғалым, түркітанушы, академик А.Н. Кононовтың 1974 жылы шыққан (Библиографический словарь отечественных тюркологов до октябрьский период) деген еңбегінде Ахмет Байтұрсынұлына кітаптың бір бетін арнап, оның қысқаша өмірбаяны мен негізгі еңбектерін, ол туралы жазылған әдебиеттерді көрсеткенін, оның осы мәліметтеріне сүйенген профессор Рәбиға Ғалиқызы Сыздықованың 1977 жылы кеңес үкіметінің құрылғанына 60 жыл толуына орай Тіл білімі институтында өткен ғылыми-теориялық конференцияда осы ғылымды қалыптастырудағы А. Байтұрсынұлының еңбектеріне қысқаша шолу жасағаны да үлкен ерліктің үлгісі. 1988 жылы ресми түрде ақталғанда комиссия құрамында болып, оның алғашқы еңбектерін жариялатуға белсене араласқан академик Ә.Т. Қайдаров пен профессор Р. Сыздықова, Т. Қордабаев сынды ғалымдардың болғаны бүгінде ерекше құрметпен аталады.

Міне, содан бері ахметтану ғылымы әр түрлі сала бойынша зерттеліп келеді. Осы орайда академик З. Ахметов «Әдебиет танытқышта» негізінен поэтика, стилистика, өлең құрылысына қатысты мәселелер көбірек сөз болатынын айта келіп, поэзия тілінің бейнелігін танытатын теңеу, ауыстыру (метафора), алмастыру (метонимия), шендестіру, арнау (З.Қабдолов сұрай арнау, зарлай арнау, жарлай арнауды да А.Байтұрсынұлы ендіргенін айтады Г.П), қайталақтау, дамыту, бүкпелеу секілді ұғымдарды әдеби термин ретінде ұсынғанын атап көрсетеді. Және: «...Сөйлемдердің синтаксистік топ болып бірігуін, «оралым», «қайшы оралым» деген сияқты түрлерін ажыратып көрсетеді. Қазақ өлеңінің ырғақтық құрылыс-жүйесін айқындай, бунақ, тармақ, шумақ ұғымдарын



қалыптастырды» деп әлемдік әдебиеттану ғылымында бар әдеби терминдердің қазақша баламасын тауып, ұлттық ұғымға лайықтап қисынды «пән сөздерін» қалыптастырғанын жоғары бағалайды.

Қазақтың ұлттық әдебиеттануының ғылыми негізі, методологиялық арналары, басты-басты терминдері мен категориялары түп-түгел осы кітапта қалыптастырылғанын, әдеби формалардың дамуы, өнер мен өнер арасындағы диалектикалық байланыс, творчество психологиясы, ақындық, талант табиғаты, шабыт стихиясы туралы айтылған көптеген қызықты ойлар, құнарлы пікірлер, байсалды тұжырымдардың әлемдік эстетика, орыс сыны принциптерімен терең астарласып, жалғастық тауып, бүгінгі күнге, ұзақ болашаққа қызмет етер салмағы барлығын академик Р. Нұрғали да атап көрсетеді.

Қазақ әдебиет теориясының негізгі терминдерін ендірген ұлы теоретик ғалымның «Әдебиет танытқыштағы» басты ғылыми тұжырымдарын тоғыз тармаққа бөліп қарастырған Айгүл Ісімақова әдебиеттің өз даму заңдылықтары бар, оның ешқандай саясатқа, идеологияға байланысты еместігін, оны «ауызша», «жазбаша» деп бөлудің өзі социализмнің салқынынан екендігін, А.Байтұрсынұлының әдебиетті тек сөз өнері деп қана қарайтындығын ғылыми дәлелдермен орынды атап көрсетеді. Сондай-ақ зерттеуші әдебиет теориясының көп сөзділіктен, құрғақ баяндаушылықтан ада таза әдебиеттің өз категорияларымен сөйлеуді қажет ететін нақты ғылым екендігін алға тартады. «Әдебиет танытқыштағы» бұрындары қарастырылмаған діндар доуір жанрларының «міножат», «намыс толғау» деген атаулары мен «синкретизм», «типология», «әдебиеттердің қарым-қатынасы», «сюжеттердің ұқсастығы» сынды әдеби «пән сөздерінің» қазақ тілінде алғаш ғылыми айналымға түсіп, ұғым қалыптастыруын да назардан тыс қалдырмайды.

Әсіресе, «адамның жан қолтау керегінен шыққан» - асыл сөздің, яғни әдебиеттің көркемдік заңдылықтарын, өзіне тән табиғи белгі-шарттарын әдеби стиль, даралық стиль, көркемдік шеберлік категориялары арқылы айшықтау керектігін А.Байтұрсынұлы бір



ғана сөзбен былай түйіндейді: «Әр ақын, әр жазушы сөздің басын өзінше құрастырып, өз оңтайымен түзеді». Оны А. Ісімақова бүгінгі әлемдік әдебиеттану ғылымында мойындалған әдеби категориялармен салыстырып, ғылыми түсініктеме беріп, интерпретациялайды. 1970 жылдары белгілі бола бастаған М. Бахтиннің «романизация стилия», «речевые жанры», «романдық стиль-повесть, әңгіме мен басқа жанрларға үстемдік етеді» деген тұжырымдарын А. Байтұрсынов XX ғасырдың 20-жылдары-ақ айтып, дәйектегенін тілге тиек етеді .

«Әдебиет танытқышта» қарастырылатын әдеби тектердің (эпос-әуезе, лирика-толғау, драма-айтыс) жанрлық түрлерін (роман-ұлы әңгіме, повесть -ұзақ әңгіме, әңгіме - ұсақ әңгіме) анықтап берген А. Байтұрсынұлы әдебиеттану ғылымында соңғы жылдары ғана арнайы көңіл бөлініп, зерттеле бастаған уақыт пен кеңістік мәселесін жанрлық түрлерде «айтылу аудандарына «қарай қарастырылатынын», әдеби туындыны сөз өнеріне тән өз категориялары арқылы талдаудың үздік үлгісін танытқан «Әдебиет танытқыш» шын мәнінде өзінің ғылыми мақсатын орындаған теориялық зерттеу скендігін дәлелдейді. Ол жөнінде А. Ісімақова: «А. Байтұрсынұлының еңбектерінен сыпайылық (корректность) пен әдебиетті танытуға бейімделген жоғарғы этикалық деңгей есіп тұр. Талдаулар, жүйелеу тәсілдері осы ғылыми мақсатқа қызмет атқаруға бағындырылған. Оның тек «пән сөзінде» сөйлеуі мен әдебиет теориясының негізін салып кеткендігін біз бүгін мойындауымыз қажет», - дейді.

Әйгілі ғалым, академик В.В. Виноградовтың «бір немесе бірнеше ғылыми термин жасаған адамға ескерткіш қоюға болады», - деген сөзіне сүйенер болсақ, Байтұрсынұлының тек лингвистикалық терминдерден жалпы саны - 310, оның ішінде күні бүгінге дейін қолданылып келе жатқаны - 118, қолданылмайтыны - 119 деген («А. Байтұрсынұлы - қазақ лингвистикасы терминдерінің негізін салушы. Құрастырған Ш. Жалмақаповтың және терминолог, филология ғылымдарының докторы Спандияр Ақасвтың (Ахмет Байтұрсынұлы жасаған терминдердің тәсілдік сипаттары») деген



баяндамасында келтірілген: «300-ге жуық грамматика, 200-ден аса әдебиет ұғымдарын біріктіруі мүмкін деген болжамына сүйенсек, ұлы тұлғаның шынында да бір емес бірнеше ескерткішке ие екендігіне күмәнданбаймыз.

Өзгені былай қойғанда бүкіл түркітанудағы тұңғыш грамматика, синтаксис, терминология мен әдістеме, тіл ашар, тіл танытқыш, тіл жұмсар, жаңа жазу, жаңа әліппе, тұңғыш емле, тұңғыш фонетика т.б. ғылым салаларындағы терминдер жүйесін атамағанның өзінде «Әдебиет танытқыштағы» пән сөздерінің өзі бір кісіге кенде түсіп жатпаған қыруар еңбек екендігі ақиқат» Ахмет Байтұрсынұлының бұрын қазақ құлағы естімеген жаңа сөздерді (зат есім, есімдік, септік, етістік, бастауыш, анықтауыш, демеулік, бейнелеу, кейінтеу, бернелеу, заманхат т.б) ұсынуының немесе мағыналарын ауыстырып, байырғы сөздерді (жалғау, жұрнақ, жақша, ұяң дыбыс, қатаң дыбыс, түбіршік тіл, жалғамалы тіл, қопармалы тіл, шумақ, тармақ, бунақ, асыл сөз, көсем сөз т.т.) пайдалануы өзге бір әңгіменің еншісі екендігі сөзсіз .

Кейде күллі бір ұлттың талай ұрпағының қолынан келе бермейтін келелі істерді бір-ақ адамның тындырғанын көргенде таңданбасқа болмайтынына куә боласың.

Ал, А. Байтұрсынұлының қазақ тілінде ғылыми-теориялық терминдер жүйесін жасап, оның қазақша баламасын тауып, қалыптастырудағы еңбегін зерттеп жүрген ізденуші Айсұлу Ойсылбайдың «Әдебиет танытқыштағы» терминдерді интернационалдық және орысша атауларымен салыстыра отырып, 35 ұлт тілінде пән сөздерін түзегенін де ескерусіз қалдыруға болмайды: азапты тартыс - драма, айқындау - эпитет, айтыс – тартыс - драма, айшықтау - фигура, аңдату - пролог, ауыстыру - метафора, әуез - музыка, әуезе - эпос, әурешілік - комедия, әлектеніс - трагедия, әдебиет - литература, әліптеме - портрет, пейзаж, бас қатырғыш - головоломка, дамыту - градация, ділмар сөз - афоризм, ескірген сөз - архаизм, жаңа сөздер - неологизм, жергілікті сөздер - диалект, кейіп - тип, кейіпкер - герой, кескін - живопись, көсемсөз - публицистика, қорыту - эпилог, мазмұндау - сюжет, машық



- стиль, оралым - синтаксический период, пұтыршы - футурист, сәулет - архитектура, сымбат - скульптура, толғау - лирика, ұзақ сөз - повесть, ұлы әңгіме - роман, ұсақ әңгіме - рассказ, шендестіру, түйістіру - антитеза, шығарманың түрі - жанр т.б .

Ал, әдебиетші Дандай Ысқақ Ахмет Байтұрсынұлының «Әдебиет танытқышында» алғаш рет ауыз әдебиеті үлгілері іштей жүйеленіп, оның негізгі жиырмаға жуық жанрлық түрлері (ертегі, аңыз, әңгіме, өтірік өлең, жұмбақ, жаңылтпаш, батырлар жыры, тарихи жыр, айтыс, терме, толғау, тақпақ, мақал-мәтел, той бастар, жар-жар, неке қияр, беташар, жоқтау, жарапазан, бата, бесік жыры т.б) анықталғандығын және ауыз әдебиетінің көптеген үлгілері тұңғыш рет ғылыми тұрғыдан талданғандығын, бұл пікірлердің кейін М.Әуезовтің «Әдебиет тарихы», Х.Досмұхамедұлының «Қазақ халық әдебиеті» (орыс тілінде) атты еңбектерінде жалғасып, дамытылғаны жөнінде дәйекті ойлар айтады.

Сондай-ақ, ұлттық әдебиеттану ғылымындағы тұңғыш теориялық еңбекте ауыз әдебиетінің екі түрі-сауықтама (ермектеме оны іштей - ертегі, ертегісымақ, өтірік өлең, жұмбақ, жаңылтпаш, бас қатырғыш) және зауықтама (ертегі жыр, тарихи жыр, айтыс өлең, үгіт өлең, үміт өлең, толғау, терме) анықталған. Ал, сарындаманы – салт сөзі (мысалдар, ділмәр сөз, тақпақ, мақал, мәтел), ғұрып сөзі (тойбастар, жар-жар, неке қияр, беташар, жоқтау, жарапазан, бата), қалып сөзі (жын шақыру, дерт көшіру, бесік жыры) деп бөліп қарастырады.

Жазба әдебиеттің тарихын діндар мен ділмәр деп екі дәуірге бөліп қарастырған А.Байтұрсынұлы діндар дәуірді бейнелейтін араб, парсы үлгісіндегі діншіл әдебиеттің – қисса, хикаят, насихат, мінәжат, мақтау, дағтау, айтыс, толғау, терме сияқты жанрлық түрлерін келтірсе, ділмар дәуірге орыс әдебиетінен өнеге ала бастаған кезден бергіні жатқызады.

Мәселен, М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының ізденушісі Ұлан Еркінбаев А.Байтұрсынұлының «Әдебиеттанитқышын» сол кезеңдері жарық көрген (1925) Б.В. Томашевскийдің «Теория литературы. Поэтика» атты зерттеуімен



салыстырып, жанаша пайымдаулар жасап, тың талдау, соны пікірлер айтады.

«Как видно из приведенных выше примеров трактовки основных критериев произведения достаточно близка. У Томашевского «художественная конструкция» определяет сущность художественного произведения; у Байтұрсынова «системно, логично, стильно и образно выразить» - это, по мысли ученого, основные составляющие любого произведения в целом», [10, 58] - дейді.

А. Байтұрсыновтың «Әдебиет танытқышын» бүгінгі әлемдік әдебиеттану ғылымында осындай салыстырулар арқылы таныту енді ғана қолға алынып келеді. Бұл ахметтану ғылымының келешегі зор екендігін аңғартады. Ең бастысы, осындай орыс тілі арқылы өзге елге таныла бастаған ахметтану ғылымы өзінің теориялық тұжырымдарының негізділігімен, пән сөздерін классификациялаудағы мәселелерінің өзектілігімен, сөз өнерін әдебиеттанудың өз категорияларымен танудың талғамды талабын қоя білгендігімен құнды.

Ұлтты қалыптастырып, дамытатын қашанда тілі, ділі, тарихы, дәстүр-салты, этносы, рухы, әдебиеті мен мәдениеті. Сондықтан да тілді жанартатын, дамытатын термин сөздерді тек қазақ тіліндегі пән сөздермен толықтыруды мақсат тұтқан тіл реформаторы А. Байтұрсынұлы мүмкіндігінше барлық әдеби ұғым атаулының тамаша дәл баламаларын табуға тырысқан. «Жат сөзге әуестенбей, пән сөздерін өз сөзінен жасауға тырысқан. Онысы және оңды болған, ол пән сөздері әлі күнге дейін өз құндылығын жоймай қазіргідей ана тіліміздегі терминдер жүйесін жасау кезеңде бағасы артып, кеңінен қолдану аясы өсіп отырғанына куә болудамыз.

Оның жоғалып кеткен «Қазақ тілінің теориясы» (Ғ. Мүсіреповтің проф. Т. Кәкішевпен әңгімесіндегі: «Қолжазба кәдімгі ғылыми еңбек. Төрт жүз беттен астам. Бұл оның соңғы жазған кітабы болатын, - деген ғылыми деректі (Жалын, 1988 ж. 5 санында) және М. Әуезовтің «Ақаңның елу жылдық тойы» дейтін мақаласында айтылған «Мәдениет тарихы» деген еңбектері бар екендігін, егер олар бүгінде ғылыми айналымда болғанда ұлттық руханиятымыз



қаншама құнды ғылыми-теориялық ойлармен, тың терминдік атаулармен байытылары сөзсіз еді.

Бір халықтың бүткіл рухани құндылықтарын жүйелеп берген ахметтану ғылымы шағын шолу, зерттеулермен шектелмесі хақ. Оны сан алуан қырынан жан-жақты зерделеу келешектің еншісінде.

Әдебиеттер

1. «Ұлттық рухтың ұлы тіні» Ғылыми мақалар жинағы (қазақ, орыс, ағылшын т.б тілдерінде). -Алматы. Ғылым, 1999.-568 б.

2. Б. Әбілқасымов. «Ахметтану тарихының кейбір тұстары (өткені мен бүгінгісі). «Ахмет Байтұрсынұлы және қазақ филологиясы мәселелері» (халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары) Алматы. «Арыс» баспасы, 2004. 10 б.

3. З. Ахметов «Әдебиеттану терминдерінің сөздігі». Алғы сөз. Алматы, 1998.

4. Р. Нұрғали. Алып бәйтерек. Ахмет Байтұрсынұлы. «Ақ жол». /Құрасғырушы Р. Нұрғали./ Алматы. Жалын, 1991. 464 б.

5. А. Ісімақова «Ахмет Байтұрсынұлының «Әдебиет теориясы» /конф.мат./ 22 бет.

6. С. Ақаев, Д. Мыңбай «Ахмет Байтұрсынұлы жасаған терминдердің тәсілдік сипаттары. (Ұлттық рухтың алтын тіні). 441 б.

7. Р. Сыздық «Термин жасау - Ахмет Байтұрсынұлы көтерген тарихи жүктің бірі». Ұлттық рухтың алтын тіні. 252 б.

8. А. Ойсылбай «А. Байтұрсынұлы - әдебиеттанушы». /конф.мат/ 31 б.

9. Д. Ысқақұлы. «Азаттықты апсаған қайраң Ахаң». «Әдебиет алыптары». «Астана». «Фолиант», 2004. 304 б.

10. У.О. Еркинбаев «Теоретические представления А.Байтұрсынұлова о литературном произведении» // Этносоциальные и культурологические проблемы центральной Азии и Сибири» (сборник научных статей посвященных 170-летию Чокана Валиханова) Новосибирск, 2005.185 стр.58

11. «Ахмет Байтұрсынұлы және қазақ филологиясы мәселелері» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. Алматы. Арыс, 2004. 208 б.

12. Дандай Ысқақұлы. Әдебиет алыптары. Астана. «Фолиант», 2004-304 б.316.



Власова Г.И.

ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТОВ А.С.ПУШКИНА (на материале современных записей Казахстана)

Размышляя о Пушкине «в зеркале фольклора», важно помнить о суждении Ф.М. Достоевского: «И никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни теперь, ни после него, не соединялся так душевно и родственно с народом своим, как Пушкин». С произведений Пушкина начинается цитирование фольклора как знака связи с народом, и именно с простым народом, понимание устной традиции как особой «народной мудрости».

В знании народной культуры и песенной традиции Пушкин – этнограф и фольклорист – опередил свою эпоху. Первые труды по русским народным обрядам и праздникам Сахарова, Снегирева, Терещенко начали выходить в свет только после смерти Пушкина. Фольклорные интересы Пушкина многообразны. Он записывал аутентичные тексты песен и сказок и активно обрабатывал их в своем творчестве. Народность Пушкина, его фольклоризм не только внешний и непосредственный, заключающийся в цитировании, ориентации на фольклорный текст и стилизацию, но в глубоком понимании души, сердца и языка народа – народной эстетики. «Хорошо зная поэтический стиль народных песен, Пушкин не раз ставил перед собой трудную творческую задачу – наиболее полного приближения к нему. В таком «творческом союзе» с народом он обычно добивался очень значительных результатов, недостижимых для других поэтов его времени» [1]. О том, что Пушкин сам знал эти свои способности, свидетельствуют его слова, с которыми он передал П.В. Киреевскому все свои записи народных песен. В разговоре с академиком Ф.И. Буслаевым Киреевский вспоминал: «Вот эту папку дал мне сам Пушкин и при этом сказал: «Когда-нибудь от нечего делать разберети-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам». И сколько ни старался я разгадать эту загадку, я



никак не могу сделать. Когда это мое собрание будет напечатано, песни Пушкина пойдут за народные» [2].

Проблема «Пушкин и фольклор» достаточно исследована в классической и современной науке. Не претендуя на внесение чего-то существенно нового в рассмотрение этой темы, мы все же попытаемся проанализировать один из ее аспектов, а именно региональное бытование пушкинских песен и записей в Казахстане. Песни литературного происхождения бытуют в Акмолинской области достаточно активно, в фольклорном архиве ЕНУ им. Л.Н. Гумилева их несколько десятков. Они составляют солидную часть поздних песен. Такое положение характерно для современного состояния песенной традиции повсеместно. Десятки песен, восходящих к авторскому тексту, содержатся в региональных песенных репертуарах. В нашем архиве 45 песен литературного происхождения. Идентификация текстов по сборнику В.Е. Гусева «Песни русских поэтов» позволила А.В. Ивановой выявить 40 имен авторов, чьи песни живут в народе в качестве фольклорных. Наиболее распространенными среди них оказались тексты И.З. Сурикова, С.Н. Стромиллова, И.С. Никитина. Из наиболее бытующих в народе песен можно назвать «Степь да степь кругом» (И.З. Суриков), «Ванька–ключник» (В.В. Крестовский), «Хас-Булат удалой» (А.М. Аммосов), «Отец мой был природный пахарь» (Д.В. Веневитинов), «Помню я еще молодухой была» (Е.П. Гребенка), «Ой, при лужку, при лужку» (А.Х. Дуроп), «То не ветер ветку клонит» (С.Н. Стромиллов), «Потеряла я колечко» (Ожегов), «Знаю, ворон, твой обычай» (П.А. Козлов) и другие [3]. Песни А.С. Пушкина «Черная шаль», «Узник», «Казак» также представлены в архиве в единичных вариантах.

В. Калугин в предисловии к «Антологии русской песни», размышляя о процессах «первичной» и «вторичной» фольклоризации литературных текстов, отмечает «метаморфозы» «русских песен» в XIX веке. Он подчеркивает, что Пушкин «внес свою лепту в создание песенного жанра, у него есть песни: украинская («Казак»), молдавская («Черная шаль»), татарская («Дарует небо человеку» из «Бахчисарайского фонтана»), цыганская («Старый муж, грозный



муж» из поэмы «Цыганы»), испанская («Ночной зефир»), грузинская («Не пой, красавица, при мне»), черкесская («В реке бежит гремучий вал» из «Кавказского пленника»), шотландская («Ворон к ворону летит») и... ни одной русской» [4].

А.М. Новикова, посвятившая монографию проблеме фольклоризации пушкинских текстов, также отмечает: «Особенно большим распространением в народных массах пользовались песни Пушкина «Узник» и «Казак». Несколько меньшую известность имели стихотворения «Утопленник», «Братья разбойники», «Черная шаль», «Под вечер, осенью ненастной», «Талисман», «Ночной зефир», «Буря мглою небо кроет», «Зимняя дорога», «Русалка», «В реке бежит гремучий вал» (черкесская песня из поэмы «Кавказский пленник»), «Старый муж...» и «Жених» [1].

Пушкин не создавал «русские песни», тем не менее два его самых ранних лицейских стихотворения стали таковыми. Лицейские стихи «Казак» («Раз, полношною порою») и «Романс» («Под вечер осенью ненастной») превратились в народные песенные баллады, близкие к «жестоким» романсам начала XX века.

Стихотворение «Казак» имело в рукописи подзаголовок «Подражание малороссийскому». Возможным источником для стихотворения могли послужить украинские песни «И туда гора, и сюда гора» и «Из-за гор-горы едут мазуры». Обе песни, по утверждению А.М. Новиковой, были традиционными в украинской песенной традиции и разрабатывали 2-3 основных мотива: казак просит девушку напоить коня, она ему отказывает, казак увозит девушку «до своего двора». В сборнике М.М. Багизбаевой опубликована одна из этих песен – «Из-за гор-горы едут мазуры» (Записана в 1981 году от Пешковой З.В., 1946 г.р.) [5]. В казахстанском варианте песни изображаются «мазуры» («паны»), которые приезжают в дом к Маше как сваты и забирают ее в «свою землю». Аналогичный вариант с незначительными отклонениями опубликован в сборнике И.Н. Князевой «Русская свадьба казахстанского Прииртышья» [6].

В стихотворении «Казак» Пушкин разрабатывает следующие мотивы: удалой казак «хват Денис» в полночь едет над рекою; ка-



зак выбирает дорогу в деревушку в надежде найти там девицу; девица сидит у окна; казак просит напоить коня; девица-«коханочка» отказывает, мотивируя страхом; казак уговаривает девицу, обещая ей «рай»; девица соглашается, они едут; через две недели казак изменил девице. Сравнивая варианты народных песен и пушкинское стихотворение, А.М. Новикова подчеркивает, что поэт целиком сохранил народную композицию, построенную на мотивах появления казака, просьб-уговоров и согласия девушки.

Пушкин дает подробную характеристику одежде и вооружению казака («черна шапка», «жупан», «пистолеты», «шашка»). Кроме того, он добавляет шутливую концовку:

*Поскакали, полетели.
Дружку друг любил;
Был ей верен две недели,
В третью изменил.*

Дальнейшие «метаморфозы» песни отражают процесс фольклоризации, т.к. пушкинский текст «опускается» в народ и начинает бытовать по законам народной песни. Однако пушкинский текст в народной среде подвергается коренной переработке. А.М. Новикова, детально исследовавшая варианты песен, отмечает следующее: «Текст Пушкина был сокращен примерно наполовину: сняты описание пути казака и его размышления. Снят целиком ироническую характеристику намерений «хвата Дениса» и его клятву «верности» девушке, народ вместо этих шутливых авторских описаний в своих вариантах изображает уже совсем искреннюю любовную встречу казака и девушки. Казак присзжает не к незнакомой девушке, а к хорошо известной «Саше» или «Маше» и просит ее напоить коня. Девушка отказывается это сделать не потому, что ей «к мужчине молодому страшно подойти», как у Пушкина, а потому, что она «не знает коня», за что казак ее упрекает («Ты коня мово не знашь, знать, забыла ты меня»). Последняя сцена бегства казака с девушкой в вариантах была также опущена. В таком виде песня стала новой, с реальной поэтической картиной: обыкновенная любовная



«встреча под окном» казака и знакомой ему девушки. Таким образом, вся баллада утратила характер литературной романтичности и в отличие от своего оригинала стала простой, народной и по содержанию, и по языку, и по стилю» [1].

Впоследствии песня перешла в казачий репертуар, в текст были добавлены подробности казачьего быта. Таким образом, юношеская баллада Пушкина «Казак» становится подлинно народной песней.

Стихотворение «Узник» также подвергается процессу фольклоризации. По наблюдениям А.М. Новиковой, все варианты «Узника» были разнообразными и значительно отличались от авторского текста. Для сравнения приведем один из последних вариантов песни, записанный в селе Зеренда в 2003 году от Зверовской В.А., 1922 г.р., украинки.

*Сижу за решеткой в темнице сырой,
Ко мне прилетает орел молодой.
Он крыльями машет, стучится в окно:
Товарищ мой верный, давай улетим.
Нам лететь далеко, за сини моря,
За сини моря, за крутые горы.
Там я гуляю, там свобода моя [7].*

В примечании указано: «Информант считает эту песню революционной, не соотносит со стихотворением Пушкина и явно сама приписала концовку». Такая интерпретация соответствует наблюдениям фольклористов о том, что все народные варианты имели свободололюбивое значение. «Последняя строфа стихотворения Пушкина в народе подвергалась еще более глубокой переработке. Призыв орла улететь в свободную страну в народе переосмыслился в плане народной поэтики. Так, пушкинские выражения «за тучей белеет гора» и «синяют морские края» были заменены образами более типичными для народных песен: «за каменны горы, за темны леса», «где реки глубоки, дремучи леса» [1].

Таким образом, фольклоризация (первичная и вторичная) пушкинских текстов обусловлена многими причинами, с одной сторо-



ны, это вхождение в песенники и в лубок, с другой – органичное владение поэтикой фольклора.

Характерно, что Пушкин в своем творчестве так или иначе использовал самые различные народные песенные жанры: исторические, свадебные и календарные, любовные, семейные, шуточные, разбойничьи, ямщицкие, тюремные и т.д. Известно шестьдесят русских народных песен, записанных Пушкиным в период михайловской ссылки (1824–1826 гг.) и во время его поездки в Оренбургскую губернию (сентябрь 1833 г.). Песни, записанные Пушкиным, стали широко известны после 1911 г., когда они впервые были опубликованы в новой серии Собрания песен П.В. Киреевского [8]. «Долгое время записи эти представлялись особо ценными именно потому, что были сделаны «рукою Пушкина» и тем самым доказывали, насколько народность волновала поэта. Но сейчас всё лучше осознается, что они представляют едва ли не меньший интерес и как один из ранних этнографически достоверных документов по песенному фольклору. Записи именно такого свойства начали появляться в русской печати с 1820-х годов. Собирая народные песни во время ссылки в Михайловское (1824–1826), Пушкин стал одним из первых в России, кто фиксировал подобные материалы (П.В.Киреевский обратился к сбору песен в 1830 г.)» [9].

Интереснейшую работу провел С.А. Богуславский, записавший в Пушкинском заповеднике в 1937 году бытующие варианты песен, сравнив их с записями Пушкина [10]. С.А. Богуславский использовал методику специального опроса, актуализируя память исполнителей имеющимися текстами в записи Пушкина. Исследователь делает вывод о сохранности песенной традиции: «Сравнение записей с пушкинскими подтверждают предположение П.В. Киреевского о том, что Пушкин записал все свадебные песни в с. Михайловском или в близлежащих деревнях, что запись эта сделана поэтом от крестьян» [10].

«Пестромиграционный» песенный материал, зафиксированный в течение 1978–2007 гг., свидетельствует как о сохранности фольклора метрополии, так и о «вторичной локализации» традиции восточных славян Казахстана. Анализ архивного материала позво-



лил обнаружить варианты свадебных песен, аналогичные пушкинским записям. Обратимся к рассмотрению пушкинских записей свадебных песен, сравнительно с текстами региональных записей в Казахстане и изданными вариантами. Так, обнаружены варианты свадебной песни «Сборы» и причитания невесты. Сравним:

<p>Пушкинская запись: Собрала невеста подружек; Посадила подружек высоко; А сама села выше всех, Наклонила головушку ниже всех, Думает думушку крепче всех: «Что долго нет Ивана? Мне посла послать – некогда, Мне самой иттить – некогда. Я хотя пойду, – не дойду; Я хотя дойду, – не найду; Я хотя найду его, – Позвать к себе не смею».</p> <p>Пушкинская запись: В бане девушки, моя невесту, поют и пляшут, пьют и пивом поддают. Невеста между тем плачет голосом, приговаривая: Как-то мне будет в чужие люди итти? Что как будет назвать свёкра батюшкой? А как будет назвать свекровь матушкой? (т.е. стыдно) Бог тебе судья, свет мой, родимый батюшко! Али я тебе, молодёшенька, принаскучила? и пр.</p>	<p>Архивный вариант: А у нас нынче да свадьбищука, На свадьбенке молодая невестука. Созвала наша молодушка всех подруг, Посадила всех за стол. Сама села выше всех, Наклонила головушку ниже всех. Ой, вы мои милые подруженьки, Как мне быть? Как мне лютую свекровушку Мамой называть. Сударь-батюшка за ручку проведет. Примечание: исполняют, когда подру- ги наряжают невесту. (Записано в 1978 г. в с. Семеновка от Ивашенко Ф.К., 1918 г.р., украинки).</p>
---	---

Пушкинская запись песни на сюжет «Сборы» сходна по началу текста (первые шесть стихов) с архивными вариантами «Да у нас нынче свадьбка» (5 вариантов). В приведенном архивном варианте наблюдается контаминация двух пушкинских записей. Три архивных варианта записаны в селе Семеновка, песня исполняется за свадебным столом. В сборнике М.М. Багизбаевой песня имеет название «Гуляла Мотенька по садику», зафиксированы три варианта. Песня разрабатывает традиционный сюжет «Сборы мои, сборы», инвариант состоит из следующих мотивов: девушка гуляет по



садику и собирает подружек за стол; девушка садится выше всех и думает «думу»; девушка печалится, как будет жить в чужом доме, как будет звать чужих родителей и т.д.

В сборнике Н.П. Колпаковой (№ 116, 117) помещены песни со схожими сюжетами, в которых разрабатывается мотив сбора подружек и думы, как жить в чужих людях. Песни записаны в Саратовской и Ленинградской областях. Итак, сюжет «Сборы» бытует в разных региональных традициях на протяжении XIX и XX вв.

В записях Пушкина представлены и сиротские песни, широко бытующие в XX веке в Казахстане. Достаточно распространенными являются украинские песни, исполняемые для невесты-сироты. Так, в 11-ти вариантах записана песня «Ходила Галенька по крутой горе», комментируемая всеми исполнителями как песня сироты. В сборнике М.М. Багизбасовой представлен один вариант (№60), имеющий соответствия в традиционных сборниках (Кир., 1911, №187, 346, 353), обозначенный как причитание, исполняемое утром перед венчанием. Инвариант песни: обращение девушки-сироты к матери (отцу); просьба прибыть к ней, «навести порядочек»; ответ матери (отца) с отказом и советом, чтобы родственники (другие) «дали порядочек»; ответ дочери о том, что никто «не даст такого порядочку, как ты».

Сопоставление с пушкинским опубликованным текстом «Ты река ли моя реченька» показывает тождество в разработке мотивной структуры песни (жалобы девушки-сироты), однако архивный текст представляет собой версию сиротской песни, записан на смешанном русско-украинском языке, в нем преобладают украинизмы (набачила, донька, нснько, як и др.).

Свадебные корильные песни, бытующие в Псковской области во времена Пушкина, являются достаточно распространенными в исследуемом регионе. Корильные песни представляют своеобразный антимир, в котором вместо идеальной внешности представлена антивнешность, вместо идеального поведения – антиповедение, вместо материалов мира – антиматериалы. В корильных песнях доминирует мотив «военного» похода свадебного поезда. Персонажи де-



монстрируют явно дурацкое поведение – антиповедение. Поезжане едут на «банных венниках», дружка на таракане; сваты «заехали в гумны, целовали свиней вместо девок». В сравниваемых вариантах налицо аналогичные мотивы антиповедения персонажей:

Пушкинский вариант: <i>Бестолковый сватушко! По невесту ехали, В огород заехали, Пива бочку промлили, Всю капусту помлили. Верее молился: «Веряя, веремюшка! Укажи доромженьку По невесту ехати!»</i>	Архивный вариант АО: <i>Дурны сваты, дурны, Заехали в гумны. Верюю обнимали, Свинью целовали. Они думали, что девка, А то свинья белка.</i> (Записано в 1987 г. в с. Новый Колутон Мариновского р-на от Пенкиной М.Н., 1912 г.р., русской).
---	--

В пушкинских записях представлены и корильные песни, описывающие поведение и внешность свата. Архивные песни свашкам и свату рисуют внешность и отрицательные качества персонажей (неумение, скупость, глупость): сват – скупой, бедный; «голова лохмата»; свашка – «задавашка» и т.д. Сравним варианты, которые разрабатывают аналогичные мотивы внешности и поведенческих стереотипов свата:

Пушкинский вариант: <i>На девичнике свата корят. Все песни перепели, Гомрлушки пересохли! А сватушко рыжий По берегу рыщет, Хочет удавиться, Хочет утопиться, От красных девок, От белых лебёдок. Дари, дари девок Дари лебёдок! Не станешь дарити – Мы нуце корити! Сватушко догадайся! За мошёночку принимайся! В мошине денежка шевелится, Красным девушкам норовится.</i>	Архивный вариант АО: <i>Мы думали, сват наш богатый, А виш скуповытый. Кинул на тарелку Щербату копейку.</i> (Записано в 1980 г. в с. Вознесенка Макинского р-на от Барышниковой Е.П., 1915 г.р., русской). Архивный вариант АО: <i>Старший боярин лохматый, До стола приятый. Гвоздиком прибитый, Чтоб не был сердитый.</i> (Записано в 1984 г. в с. Новорыбинка Алексеевского р-на от Тимошук А.Т., 1912 г.р., украинки).
---	--



Сопоставительный анализ показывает, что корильные песни, записанные Пушкиным в Михайловском или близлежащих деревнях, являются распространенными в славянской песенной традиции Казахстана. Некоторые пушкинские записи близки по темам и мотивам современным вариантам. Все это свидетельствует об устойчивости не только региональной, но и общерусской традиции свадебного корения.

Таким образом, изучение функционирования пушкинских текстов и записей позволило установить их место в историко-культурном процессе, оценить их как явление общенациональной культуры.

Литература

1. Новикова А.М. Русская поэзия XVIII - первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982.
2. Буслаев Ф.И. Мои воспоминания // Вестник Европы, 1891, октябрь, с. 637.
3. Иванова А.В. Современная русская песенная традиция в Акмолинской области. Дисс. ... канд. филол. наук. Астана, 2001.
4. Калугин В. Два века русской песни (Предисловие к сб.: Антология русской песни). М., 2005.
5. Багизбаева М.М. Русский фольклор Восточного Казахстана. Алма-Ата, 1991.
6. Князева И.Н. Русская свадьба казахстанского Прииртышья. Павлодар, 2000.
7. Фольклорный архив ЕНУ им. Л.Н. Гумилева и КФ МГУ (записи 1978-2007 гг.).
8. Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. М., 1911. Вып.1.
9. Лобанов М.А. Свадебные песни Северной Руси в записях Пушкина // Локальные традиции в народной культуре русского Севера: Материалы IV научной конференции «Рябининские чтения-2003». Петрозаводск, 2003.
10. Богуславский С.А. Русские народные песни в записи Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии /АН СССР. Институт литературы. М.-Л., 1941.

Мулладжанов Д.

ТРАДИЦИОННОЕ НАСЛЕДИЕ В УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЕ

Формирование узбекской музыкальной эстрады как нового направления в поп-культуре относится к 50-60-м годам XX в. Именно



с этого времени все более актуализируется создание в эстрадной музыке своеобразного национального стиля. При этом слияние (синтез) этого нетрадиционного для узбекской культуры вида искусства с традициями национальной музыки становится важной творческой задачей. Однако данный художественный процесс протекал неоднозначно и имел свои особенности. Так, если первые творческие опыты в этом направлении по стилю больше напоминали характерное для того времени направление «псевдоджаз», то в 70-е годы в связи с появлением большого числа вокально-инструментальных ансамблей начинается практическое освоение различных проявлений рок-музыки.

В формировании и развитии музыкальной эстрады значительную роль сыграли эстрадно-симфонический оркестр при республиканском Радиокomitee, а также такие ведущие вокально-инструментальные группы, как «Ялла», «Синтез», «Наво» и др. Для практики этих коллективов характерен творческий подход к интонационно-ритмическим основам узбекской музыки и создание на этой базе оригинальных образцов национальной эстрады. Так, группа «Ялла» в числе первых обратилась к жанру эстрадной обработки народной музыки и на ее основе сумела создать своеобразный национальный фольк-рок. Пример этому - такие песни ансамбля, как «Бойчечак» («Подснежник»), «Юмалаб-юмалаб», «Яллама-ёрим», «Карғалар», «Мажнунтол» («Ива»), «Гайра-гайра», вошедшие в его золотой фонд. Кроме того, данный творческий поиск увенчался созданием ряда авторских песен в сфере эстрадной музыки, в числе которых такие, как «Чайхана», «Учкудук», «Дутор, танбур янгра са», «Лицо возлюбленной моей» и «Шахриябз» [1, с. 70-75].

В настоящее время узбекская музыкальная эстрада переживает сложные процессы стилевых поисков. Так, в репертуаре известных в республике эстрадных групп наряду с жанрами традиционной музыки присутствуют и отдельные номера в стиле рэп, рейв, техно-соул, фьюджен, ска, регей и латинский рок. Вместе с тем наблюдается и просто «слепое» подражание европейским и восточным рок-группам [2, с. 139-140]. Сфера эстрады стала ак-



кумулировать в себе различные по форме и содержанию потоки интонаций. Конечно, в этом процессе прослеживается и положительный опыт решения национального художественного стиля в отдельных песнях таких групп, как «Каре» («Чипродалли-далли», «Ёр-ёр, ёроней»), «Ташкент» («Бедана»), «Манзур» («Мени ёр дема»), «Нола» («Назокат», «Сенсан севарим»), «Шахзод» («Ўйнайсан», «Келинчак»), «Сидериз» («Унутма»), «Аср» («Курбон бўламан») и другие.

Следует подчеркнуть, что творческое обращение к жанрам музыкального наследия в узбекской эстрадной музыке - факт, заслуживающий особого внимания. В этом плане эстрадные певцы или группы, исполняющие в аранжировке песенные образцы народной или классической (профессиональной) музыки, заслужили симпатию огромной слушательской аудитории. Между тем интерпретация традиционной музыки на узбекской эстраде многообразна, и ее можно подразделить на следующие виды:

а) аранжировка народных обрядовых и трудовых песен;

б) аранжировка песенных (ашула) и инструментальных мелодий, созданных бастакорами [3];

в) аранжировка жанров профессиональной традиционной музыки.

В музыкальной практике аранжировка жанров народной музыки приобретает всё более устойчивый характер. По мнению специалистов, зачастую именно в такой форме и происходит первое ознакомление молодого поколения с народной и профессиональной музыкой устной традиции. По этой же причине «направление эстрадной музыки, вбирающее в себя жанры от календарных песен до жанров кушик, терма, лапар, ялла, ашула («Ёмғир-ёголок», «Бойчечак», «Марварид», «Ум-уфу», «Мажнунтол» и др.), можно оценить как своеобразную форму пропаганды и бытования музыкального фольклора в городских условиях» [4, с. 107].

В годы независимости начинания группы «Ялла» по созданию национального эстрадного стиля нашли свое продолжение в творчестве исполнителей нового поколения, в частности, Равшана Намазова, Сайёры Казиевой и Махмуда Намазова.



Примечательно, что в лабораторию творческого поиска группы «Ялла» в основном были привлечены жанры узбекской народной музыки Фергано-Ташкентской локальной зоны [5, с. 53-55]. В творчестве Р. Намазова, С. Казиевой и М. Намазова наблюдается своеобразная трактовка музыкальных жанров, характерных исключительно для Сурхандарьинской локальной зоны. В частности, М. Намазов, имея целью «довести чарующие напевы Сурхандарьи не только до сердца каждого жителя нашей республики, но и всего мира» [6, 153 б.], в своем творчестве часто обращается к локальным разновидностям жанра терма, а также певческой «горловой» манере - бахши. Сказанное наблюдается в таких его песенных номерах (терма), как «Оху-во», «Ойбулак», «Гулдана», «Кунгироти», «Бой бола», «Бедана чертмак», «Гулпари», «Аламо». Видимо, близкие по духу народным напевам песни «Севиб севилмаган киз», «Сурхандарё кизи», «Бахшиёна», «Со-гинч», «Яхши одамлар», «Нигох» и другие, получившие признание у слушателей, также явились результатом плодотворных стиливых поисков. Помимо этого, М. Намазов в поисках создания фольк-рока умело использует практику привлечения таких народных инструментов, как сибизга, чангкабуз, палочки, шиллаук, домбра и др. Вместе с тем в отдельных его аранжировках (например, в первом варианте песни «Гулдана») встречаются характерные элементы джаз-рока.

В эстрадной программе С. Казиевой основное место занимают обрядовые и народные песни селения Байсун Сурхандарьинского вилоята. К примеру, в песнях «Ха дурси» (аранжировка Б. Минглиева), исполняемой в процессе выжимания винограда, «Лолача» (аранжировка Б. Минглиева) - при сборе тюльпанов, «Яку-як» (аранжировка У. Азима), которую поют при «изгнании враждебных злых сил», недугов, «Халинчак» - байсунской свадебной песни (ёр-ёри, аранжировка Б. Минглиева), «Бойчечак» (аранжировка М. Бекмурадова), в народной песне «Доги-дог» (аранжировка М. Бекмурадова), «Кошгинангиз камонли жоним» (аранжировка Р. Махмудова), «Бегона килиб» (аранжировка Р. Махмудова) были успешно синтезированы жанры байсунского музыкального фольклора с элементами эстрады. С. Казиева так же, как и М. Намазов,



часто обращается к тембрам местных народных инструментов (сибизга, най, думбира, дойра) и тем самым как бы еще раз подчеркивает характерные черты этой локальной зоны.

Отметим, что в узбекской музыкальной эстраде формируется такая тенденция, как обращение к творческому наследию бастакоров, а также репертуару известных певцов-хафизов. В частности, в настоящее время в эстрадном варианте можно услышать классические песни бастакоров Юнуса Раджаби (песня «Куйгай», исп. Азиз Раджаби), Мухтарджана Муртазаева («Фаргона тонг отгунча», исп. Тулкин Хайдаров), Арифхана Хатамова («Хох инои», исп. группа «Нола», «Ох, Ким» исп. группа «Сарбон» и «Коши ёсинму дейин», исп. Улугбек Атаджанов), Дони Закирова («Эй сабо» исп. Салахиддин Азизбаев), а также песни хафиза Камилджана Аганиязова («Догиман», исп. Джахангир Атаджанов) и известного певца Таваккаля Кадырова («Фасли навбахор», исп. Илхом Ибрагимов и «Ухшайдику», исп. Аваз Алимов) и др.

Заметно возросло в последние годы участие музыкальной эстрады в различных массовых церемониях и, главным образом, в свадебных обрядах. На такого рода торжествах становится традиционным исполнение в эстрадном стиле вокальных частей макомов, а также других песенных жанров профессиональной музыки. Образцы аранжировок такого типа всё большее место занимают на республиканских телерадиоканалах и, к сожалению, высокая классика зачастую именно в такой форме преподносится широкому кругу слушателей. В этом плане весьма показательна передача «Кухна оханглар» («Старинные мелодии»), выходящая в эфир по телеканалу «Ёшлар». Название передачи, на первый взгляд, подразумевает пропаганду произведений традиционной музыки, однако на самом деле в ней большую часть эфира занимают эстрадные обработки музыкальной классики. Произведения профессиональной музыки, созданные нашими великими предками, в результате различных современных обработок в стиле музыкальной эстрады подчас значительно теряют свою глубокую содержательность, а значит - высокую художественную ценность.



Кроме того, погрешности такого рода обработки допускаются уже в процессе записи на студиях. Как известно, в большинстве случаев роль аккомпаниатора (ритм-секция) программируется на клавишных инструментах, затем на них «наслаиваются» народные инструменты, в результате живое звучание национальных инструментов начинает зависеть от ритмизованной палитры, становясь частью общего потока «механизированности». Если бы партии ритм-секции (гитара, бас-гитара, клавишные и ударные инструменты) так же, как и народных инструментов, исполнялись непосредственно во время записи той или иной песни, то, думается, можно было бы достичь более высоких творческих результатов.

Следующий негативный момент непосредственно связан с «возможностями» певцов, у которых отсутствуют специальные навыки исполнения традиционных произведений. В особенности это заметно при исполнении эстрадными певцами произведений профессиональной музыки. Образцы традиционной музыки требуют от исполнителя высокого мастерства и большой внутренней духовной культуры, а также знания основ традиционной школы «устазагаирд» (мастер-подмастерье). Обращение к жанрам музыкального наследия в разрезе музыкальной эстрады - процесс чрезвычайно ответственный и сложный, а потому его практическое решение возложено на плечи исполнителей высокого класса.

Таким образом, на сегодняшний день практика творческой аранжировки и использование художественных элементов образцов традиционной музыки остаются одной из особо актуальных задач узбекской эстрады. Данный процесс, помимо знания многовековых традиций художественного наследия, требует от исполнителя достаточной осведомлённости и в направлениях современной музыкальной эстрады. Бесценный опыт мировой музыкальной эстрады - яркое свидетельство тому.

Литература

1. Беков О.А. Современная узбекская эстрадная песня в контексте музыкальной культуре Узбекистана. НИИ Искусствознания М (М) Б-42 № 931.



2. Беков О.А., Муллажонов Д.М. Узбек миллий эстрадаси // Узбекистон санъати (1991-2001), Тошкент, 2001.

3. Бастакор - создатель, автор музыкальных произведений традиционной музыки.

4. Иброхимов О.А., Кароматли Ф.М., Юнусов Р.Ю. Халк мусика ижодиёти // Узбекистон санъати (1991-2001), Тошкент, 2001.

5. Известно, что в узбекской музыке наблюдается наличие четырех локальных (Фергано-Ташкентский, Сурхандарьинско-Кашкадарьинский, Бухарско-Самаркандский и Хорезмский) стилей. См.: Локальные стили // История узбекской музыки. М., 1979.

6. «Узбекинав»: устозлар, юлдузлар, шоғирдлар. Тошкент, 2000.

Елеукенова Г.Ш.

ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Художественный образ, как известно, создается конкретными языковыми средствами.

Как выбор языковых средств определяет эмоционально-смысловые особенности образа-переживания?

Интересный материал представляют наблюдения, возникающие при сопоставлении текста лирического стихотворения с его переводом на другой язык. Перевод создает новый языковой облик произведения. В творческом наследии Абая переводы занимают особое место. Это так называемое «вольные переводы». Абай никогда не стремился к буквальному воссозданию образов оригинала, к сохранению размера стиха... Его переводы настолько «абасвские», настолько «казахские», что воспринимаются читателями и слушателями как самостоятельные произведения. Абай обращался к переводу поэтов близких ему по духу, по мироощущению. Такими переводами лирических миниатюр немецкого поэта Иогана Вольфганга Гете (1749-1832). Переводы с немецкого осуществил М.Ю.Лермонтов, а затем с русского языка Абай перевел их на казахский язык. Стихотворение, разбор которого будет предложен, называется «Қараңғы түнде тау қалғып» (оригинал «Ночная песнь



странника»). Лермонтов назвал его просто «Из Гете». Вот подстрочный перевод Г.К.Бельгера:

Над всеми вершинами
/Есть/ Покой.
В каждой верхушке (макушке дерева)
Чувствуешь ты
ветра дуновение.
Птички молчат в лесу.
Подожди только, скоро
Отдохнешь и ты тоже.

В своей статье «Ночная песнь странника: Гете - Лермонтов - Абай» переводчик и литератор Бельгер справедливо отмечает, что он прекрасно сознает то обстоятельство, что подстрочный перевод уничтожает всю прелесть стихотворения. Однако, автор провел серьезные наблюдения над стихотворениями великих поэтов [1, с.100]. Упомянув об этом, попытаемся провести собственный анализ указанных стихотворений.

Известно, что немцы испытывают особый эмоционально-эстетический подъем при созерцании лесов, ручьев, птичек. Наличие подобного природно-ландшафтного комплекса есть и в стихах Гете. Зеленые холмы Тюрингии не высоки – по ним можно путешествовать спокойно, передавая в стихах впечатления, рожденные в душе ночного странника. Эти впечатления мгновенны, зыбки и почти неуловимы, поэтому молодой Гете начертал их на стене охотничьего домика в момент наивысшего вдохновения.

Как-то в беседе с другом гетевского дома И.-П.Эккерманом он говорил: «Вообще это не моя манера стремиться воплощать в поэзии что-нибудь абстрактное. Я воспринимал впечатления – впечатления чувственные, полные жизни, милые, пестрые, бесконечно разнообразные, которые давало мне возбужденное воображение, и мне, как поэту, не оставалось ничего больше, как только художественно округлять и оформлять такие созерцания и впечатления» [2, с.519]. Это так. Однако, мы знаем и о том, что немецкая земля – это



родина классической немецкой философии, что позволяет предположить ту мысль, что немецкий язык изначально приспособлен передавать абстрактные понятия: «вершина» (любая), «покой» и т.д.

Предикативное значение в этом случае принадлежит слову «покой», которое характеризует психологическое состояние человека при созерцании природы. «Покой» как бы разлит в вышине, охватив каждую верхушку дерева, птичек, а затем нависая над ночным странником, случайно оказавшемся здесь, он словно вызывает из ночи: «Подожди только, скоро // Отдохнешь и ты тоже». Ночь также предполагает отдохновение. Теперь обратимся к стихотворению Лермонтова, ставшему шедевром мировой литературы наряду с оригиналом.

Горные вершины
Спят во тьме ночной
Тихие долины
Полны свежей мглой,
Не пылит дорога,
Не дрожат листы,
Подожди немного
Отдохнешь и ты.

В переводе Лермонтова появляется определение «горное», которого нет у оригинала. Оно вынесено вперед, благодаря чему получается совсем другой тон. Приставка эпитета придает слову «вершины» реальный опредмеченный характер, раскрывая его с нужной стороны. В этом случае слово «спят» сообщает ему состояние полного покоя, которого нет у Гете. В оригинале есть строка: «Чувствуешь ты // Едва дуновение, - место, которое Лермонтов не включил в связи со своими умонастроениями».

«Горные вершины спят во тьме ночной» написаны в 1840 году. Казахский поэт родился в 1845 году.

Подобная диахрония жизни великих поэтов подтверждает максимум мыслителя Гете: «В искусстве и поэзии личность – это все» [2, 35]. Абай не знал о существовании данной максимы, но он был знаком с трудами русского критика В.Г.Белинского, который по-



добно немецкому писателю проникался мыслью о «верности» художника самому себе, своему «дарованию». Отсюда и стремление трех великих поэтов, носящих в себе «антиципацию» (смысловые предвосхищение) мира создать самостоятельное художественное произведение на основе единого мотива, рожденного в душе «бог вдохновленного» творца. Надо полагать, что Абай учитывал при этом и традиционный восточный творческий метод «назира», предполагающий художественное соревнование авторов, создающих произведения на одну тему:

Қараңғы түнде
Тау калғып,
Ұйқыға кетер балбырап.
Даланы жым-жырт дел-сал ғып
Түн басады салбырап.
Шаң шығармас жол-дағы
Сыбдырламас жапырақ.
Тыншығарсың сеп-дағы
Сабыр кылсақ азырақ. [3]

Заметим, что у Абая есть одно определение ночи – «қараңғы», у Лермонтова присутствует конкретное описание ночи. Отсюда и «ночная тьма» и «Свежая мгла». В оригинале слово «ночь» упомянуто лишь в названии. Связано это с культурой бытования народов истории. У немцев рано развиваются возможности абстрактного мышления, поэтому слово «ночь» уже изначально предполагает «покой». У русских традиционно идет апелляция к зрительному восприятию. Отсюда и описание конкретной ночи. Вербальный опыт казахов предполагает обращение к аудиальному восприятию адресата и возникает повествование о происходящем.

Таким образом, у Абая мы наблюдаем повествование вообще о всякой ночи, характерным признаком которой является «темнота» - «қараңғы». Связано это с тем, что в плане макроязычном тюркоязычные народы представляли себе небо в виде шатра, Млечный путь – Құс жолы - шва по центру небесного свода, а популярную звезду Темірқазық – в виде железного кола, удерживающего шатер подобно шести. Эта космогония нашла отражение в микролифе древних тюр-



ков и выражалась конкретным образом – горой, курганом, деревом, мекгиран, с культурой (балбал тас), шестом юрты у скотоводов Центральной Азии. Исходя из этого понимания закономерно, что агенса «ночь» опустилась на гору, нависая (салбырап), словно шатер. Под этим навесом вследствие трепетного отношения к данному природному Бекомену именно «гора» (вся) впадает в состояние не просто сна, а сонной неги (балбырап), постепенно, через дремоту (қалғып). Передается сам процесс отхода ко сну природных объектов. Здесь же следует отметить, что немаловажное значение в космогонии тюрков имеет представление объектов природы в соотносительности с пропорциями тела человека. Наиболее часто и отчетливо уподоблялась человеку гора. Возникает определенный антропольгизм в стихотворении Абая. Агенса «ночь» воздействует на тихую, молчаливую степь (жым-жырт). Она же приводит степь в состояние оцепенения (делсал ғып). И степь, и гора, и листочки (деревьев) выступают в роли патсиенса (страдательно) объекта. Данное причинно-следственное значение и объясняет тот факт, что (возможно) и дорога не будет пылить и листья не будут «шелестеть», «...шептать». для национального широкого понимания более характерно вежливое предположение, нежели утверждение, констатация фактов. Шац шыгармас жол-дагы // Сыбдырдамас жапырак // Тышшыгарсыц сен-дагы // Сабыр қылсаң азырак. Здесь же вслед за Г.К.Бельгером следует отметить, что правильнее будет читать: «сыбдырдамас жапырак», а не «сілкіне алмас жапырак», как напечатано в сборниках последних лет издания. Поясним это так. Глагол «сілкіну» означает «тряску», т.е. активное, пугающе-неожиданные действие, неуместно в данном контексте. Оригинал - «Ночная песнь странника». Абай написал мелодию к «Қараңғы түнде тау қалғып», которая звучит прежде всего как песня протяжная, спокойная, располагающая к отдыху и релаксации после напряженного дня.

Таким образом, словесный облик стихотворений классиков художественной литературы показывает возможности выражения единой поэтической мысли, подтверждает возможности «проводимости культуры в отношении смыслов на другой язык».



Использование поэтики в качестве инструментария разбора лирического стихотворения – это попытка объяснить гармонию содержания и формы, найденной поэтом для выражения именно этого содержания, именно этого состояния своей души. Мы наблюдаем, что привлечение различных поэтических образов, тем не менее приводит к единому эстетическому результату и вызывает адекватную переживательную реакцию у адресата.

Литература

1. Бельгер К.Г. Брат среди братьев. Статьи-размышления, литературные портреты. - Алма-Ата: Жазушы, 1981
2. Эккерман И.Л. Разговоры с Гете - М., Худ.лит. 1981
3. Ауыл кеші көңілді - Алматы: Қайнар, 1978

Исмаилова Ф.Е.

Романтические женские образы в поэзии Пушкина и Абая

Как русское сердце с самого рождения повторяет пушкинские строки о лукоморье и русской зиме, о лесах, одетых в багрец и золото, о души прекрасных порывах, о мимолетном виденье, “звезде пленительного счастья”, о грусти и печали, о «милости к падшим», о мимолетном виденье - те строки, которые формируют наряду с прочими духовными ценностями национальный менталитет, так и в казахском сердце всегда живут вдохновенные стихи Абая о достоинстве джигита, о красоте казахских девушек, о славе и героизме, о любви к народу, о ненависти к его поработителям.

По той роли, которую сыграл в становлении казахской литературы, по своему значению в жизни казахского народа Абай Кунанбаев сопоставим с Пушкиным. Каждая живая струя русской современной литературы восходит к Пушкину. Среди них и такая художественная система как разнообразные женские типы, ибо самым чудным мгновением для Пушкина было явление женщины.

А в Казахстане таким истоком литературы, музыки и культуры и гуманизма по отношению к женщине был Абай. Будучи нацио-



нальным поэтом, одним из основоположников казахской литературы нового времени, Абай был, безусловно, звездой первой величины на небосклоне казахской поэзии, и точней, как и Пушкин, солнцем казахской поэзии. Воспоминания Анны Керн не оставляют сомнения в том, что Пушкин любил петь свои и чужие песни. Так и видится, как Пушкин для своего «мимолетнего виденья, гения чистой красоты» как современный бард приятным голосом, подыгрывая на гитаре собственную мелодию, поет «Приметы»:

*Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.
Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.
Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы.
Согласны с чувствами души”.*

В этой песне главным было выражение авторского я, индивидуальная интонация с еле различимой самоиронией. Всем строем чувств, образом мыслей, адекватным способом их выражения, эта песня являлась обращением ко мне поэта, совпадающего со мной в видении мира. А, главное, она была выражением любовного чувства, мечтанья об идеале, тонким опосредованным воссозданием образа возлюбленной.

Таковую же песню создавал Абай. В стихотворении «Тихой ночью при луне...» проникновенный пейзаж летней ночи создает схожий с пушкинским строй чувств, глубоко индивидуальный, но конгениальный по выражению авторского я, передаче картины тихой лунной ночи, гула реки, который ловят дальние горы, шелеста дремлющих лесов, крика пастуха, замирающего в тишине ночи. На фоне



этой тишины, как на фоне месяца то с левой, то с правой стороны в стихотворении Пушкина, возникает образ возлюбленной, которая «и отважна и кротка, и прекрасна, как дитя». Мгновенье поцелуя зафиксировано Абаем с такой же поэтической силой, с какой Пушкиным воссозданы «живые сны», мгновенья мечты о свидании.

Пушкин утверждал светлую печаль любви, любви отцветшей: «Я вас любил, любовь еще, быть может». Такая же светлая печаль любви живет в стихах Абая

Сияют в небе солнце и луна.
Моя душа печальная темна:
Мне в жизни не найти другой любимой.
Хоть лучшего, чем я, найдет она.

И такой же утверждающей власти любви, как и у Пушкина, наполнены строки Абая:

Лишь любовь - твой верный оплот,
Лишь с тобой угаснет она.
А того, кто жил не любя.
Человеком назвать нельзя.

Образ Каламкас, созданный поэтом, по своей поэтической и музыкальной силе не уступает образу возлюбленной в лирике Пушкина, таких стихотворениях как «Мадонна», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»

Пушкин - начало всех начал. В его образе возлюбленной возникает новое небывалое отношение к женщине. Проспер Мериме, страстный поклонник Пушкина, говорил Тургеневу; «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собой из самой трезвой прозы».

Пушкин ищет в женщине любовь, эрос, восстанавливая к ней отношение художников Возрождения, но не поэтическое, а прозаическое, не Петрарки, а Боккаччо. И стихотворение к Наталье, и поэма «Монах», и «Гавририада» напоминают некоторые новеллы «Дека-



мерона» по своей сочной эротичности, антицерковной направленности, поиска правды жизни, влекущую за собой красоту слова. В мировой поэзии трудно найти аналоги пушкинским эротическим произведениям. В античности близок был Пушкину Овидий с его «Наукой любви», во французской поэзии образцом для эротических опусов Пушкина была «Орлеанская дева» Вольтера, в русской поэзии он следовал за Барковым, в живописи его привлекали женские образы Тициана и Рубенса. Поражает гениальная дерзость Пушкина, изобразившая богородицу Марию, как девицу легкого поведения.

*Он улетел.
Усталая Мария
Подумала: «Вот шалости какие»
Один, два, три! – как это им не лень?
Могут сказать, перенесла тревогу:
Досталась я в один и тот же день
Лукавому, архангелу и богу» .*

Пародия на евангельский сюжет о благовещении стоила Пушкину спустя годы после написания поэмы, следствия и вмешательства самого царя, чтобы дело было прервано, иначе поэту грозили тяжелые беды. И вряд ли бы его спасли покаянные молитвы и раскаянье:

*Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг демона, повеса и предатель...
Раскаянье мое благослови!*

Вольный стих Пушкина, прежде всего, вдохновлялся любовью. Античные мотивы в стихах к крепостной актрисе Наталье, сменялись лукавыми пародиями на библейские сюжеты, посвященные Марие. Идиллии в духе Феокрита в приписываемой Пушкину «Вишне», –



*Прельщенный красою,
Младой пастушок
Горячей рукою
Коснулся до ног.
И вмиг зарезвился
Амур в их ногах:
Пастух очутился
На полных грудях
И вишню багряню
В соку раздавил,
И соком багряным
Траву окропил», 63*

- продолжались канцонами «Леды» по образцу канцон Жан-Батист Руссо, французского поэта XVIII века.

В лицейской и петербургской лирике Пушкина женские образы овеяны античными, мифологическими и романтическими мотивами. Купидоны и Амуры, Селадоны и Филимоны, Назоры и Розины наряду с белой груди колыханьем и другими женскими прелестями вдохновляют юного четырнадцатилетнего поэта. Богородица и крепостная актриса, легендарная Эвлега, порождение скандинавских мифов, героиня поэмы Парни «Иснель и Аслега», вольный перевод отрывка которой сделал поэт («Эвлега»), и оссиановская Мальвина («Оскар»), прелестная Дорида в стихотворении «Рассудок и любовь» и Климена, красавица, которая нюхала табак, украинка, девица-краса («Казак») и нежная Хлоя («Блаженство»), Лаиса из античной эпиграммы («Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало») и служанка Милитрисы - очаровательная Зоинька («Вова»), супруга из лукавой эпиграммы Ж. Б. Руссо, которым увлекался и переводил молодой Пушкин, и романтическая Лаура, из ставшего популярным «Романса», Евдокия из французских стансов поэта, и непостоянная Елена («Измены»), баронесса М. А. Дельвиг, юная сестра друга поэта («К бар. М. А. Дельвиг»), и милая Эльвина («К ней»), Елизавета Огарева, героиня «Экспромта на Огареву», и неизвестная дева из «Окна», преображенная в «наперсницу души больной» в «Разлуке», героиня одной из первых пушкинских элегий («Элегия») и любов-



ница из “Месяца” - только малая толика женских образов возлюбленной в ранней романтической лирике Пушкина.

Лукаво-ироническое отношение поэта к своим милым женским образам пронизывает не только лирическую героиню его любовных стихотворений, но и более развернутые образы - персонажи романтических поэм Пушкина. В женщинах поэта привлекала необычность, тайна и загадка. В своей поэме «Руслан и Людмила» Пушкин, подобно китайским поэтам Возрождения делает героиней не девушку, а супругу, и, подобно поэтам Мусульманского Ренессанса, дает поэме название, в котором два имени, мужское и женское, подчеркивая тем самым равноправие героя и героини.

В Людмиле еще в большей степени присутствует тот русский дух, что разлит во всей поэме. Ей привычна и пышность русской княжеской свадьбы, и скромность девичьей светлицы, но она не теряется и среди восточной роскоши садов Черномора. Грустная и беспомощная, она тем не менее, чисто по-женски достойно противостоит грозному волшебнику. С добродушной иронией следит автор за историей с шапкой Черномора и откровенно любитесь Людмилой в пятой песне:

*Ах, как мила моя княжна!
Мне прав ее всего дороже:
Она чувствительна скромна,
Любви супружеской верна,
Немножко ветрена...так что же?
Еще милее тем она.*

Людмила для автора – «богиня тихих песнопений», идеал романтической рыцарской любви, близкой к женскому идеалу рыцарского западноевропейского романа, настроенного на русский лад.

Таким образом, вольнолюбивый романтизм страстей Пушкина во многом сродни титаническим страстям и титаническим характеристам, изображаемым поэтами эпохи Возрождения. Во всей сложной и разнообразной любовной лирике Пушкина можно выделить ее главную эмоционально-стилистическую доминанту: лирический



герой часто говорит о единственности своей любви, захватывающей все его существо: “Все в жертву памяти твоей” - обращается он к Воронцовой. В стихотворении «Желание славы» (стихотворения о любви к Воронцовой Н. В. Фридман считает лучшими образцами любовной лирики поэта) он пишет:

*Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Все, все вокруг звучало обо мне.*

Нередко образ возлюбленной возникает в форме виденья -воспоминанья, трансформированной реальности романтической грезы. Так в стихотворении «Ночь», посвященной Амалии Ризнич, перед поэтом с поразительной ясностью предстает образ возлюбленной:

*Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг...люблю...твоя...твоя...*

Смягченное годами разлуки виденье воспоминанье возникает и в знаменитом стихотворении «К ***». Поэт не только видит ее лицо, но и слышит ее голос:

*В томленьях грусти безнадежной
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.*

Виденья только зрительного порядка возникают перед лирическим героем в стихотворении «Ненастный день потух». Стиль этого и других стихотворений любовной лирики становится динамичным, остро экспрессивным, даже «разорванным». Подобная «разорванность» отражает душевную взволнованность лирического героя, противоречивость его любовных переживаний, силу его чувств и глубину его женских образов.



Любопытно, что порой его женские образы затмевают образы мужчин, вроде главных героев поэмы. Так, в поэме «Кавказский пленник» силу духа, романтического подвига проявляет не главный герой, который отнюдь не спасает черкешенку, а наоборот, черкешенка спасает его, а потом бросается в бурные воды горного потока. Не случайно Пушкин соглашался, что по справедливости эту поэму можно было бы назвать «Черкешенкой». Именно в женских типах Пушкина воплощаются разные национальные типы. В поэме «Бахчисарайский фонтан» Зарема - грузинка, Мария - полячка, Гирей - татарин. Но фактически в поэме трагически сталкиваются не три, а две культуры: «первобытная» мусульманская, воплощенная в образе Заремы и новая культура, европейская, христианская носителем которой является Мария. Рисуя этих двух романтических героинь, Пушкин связывает столкновение двух цивилизаций с проблемой человеческих страстей. Зарема окружена атмосферой сюжетной тайны. Рожденная христианкой, она маленькой девочкой попала в мусульманский Крым. Как она попала в Крым, неизвестно. Смутны ее воспоминания о детстве.

Но дело не только в сюжетном столкновении героинь, а в противопоставлении образов, мыслей, чувств разных национальных культур. В душе Заремы, несмотря на ее верность «магометанской луне», живет воспоминание о прежней вере, о прежних обычаях. Конечно, трудно назвать отношение Пушкина к христианству преклоненным. Вспомним дерзкий образ Марии - распутницы в его антирелигиозной «Гаврилиаде», которая уже была написана Пушкиным в апреле 1821 года. Но, по сравнению с дикими «первобытными» отношениями, с которыми в то время Пушкин наивно связывал и мусульманство, культурно-цивилизующая роль христианства, особенно в ее западной форме была для Пушкина очевидна. Поэтому для Заремы, слившейся с первобытными нравами новой родины единственным и гибельным законом становятся ее страсти.

О ее страстности, сразу же после татарской песни, посвященной участи Заремы, говорится в поэме:



*... Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотой?
Вокруг, линейного чела
Ты косу дважды обвила:
Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее, ночи,
Чей голос выразит сильнее
Порывы пламенных желаний?
Чей страстный поцелуй живеи
Твоих язвительных лобзаний?
Как сердце полное тобой,
Забьется красотой чужой?*

Страсть Заремы – это дикая, не смягченная цивилизацией страсть. Она не похожа на ревность черкешенки, которая, ревнуя Пленника к другой, преодолевает ее. Зарема же вовсе не настроена уступать Гирею кому бы то ни было. Она не думает ни о счастье Гирея, ни о своей судьбе. Осуществляя свою месть, Зарема убивает Марию, и в ту же ночь сама погибает ужасной смертью. Катастрофическая развязка сюжета, связанная со смертью двух женщин, вполне гармонирует с развязками «Кавказского Пленника» и «Цыган». Пушкина привлекает в Зареме свежесть и сила ее чувств. Образ Заремы демоничен и глубоко трагичен, что роднит ее с ренессансными образами Джульетты, Офелии, женскими образами классических восточных дастанов. Любовь и свобода – вот две всепоглощающие страсти, ради которых женские образы в поэмах Пушкина могут презреть смерть, пойти на преступление, покончить с собой. В поэмах Пушкина женские образы построены на контрасте: Людмила – Фаина, Зарема – Мария, Черкешенка – Другая, Мария – Ева, Земфира – Мариула. Романтика вымысла, направленная против душевной мелкости людей, окружавших Пушкина в «свете», побуждала поэта даже в реалистических произведениях, возвышать своих героев, особенно излюбленные женские образы. Черты романтической исключительности можно найти и у Марии в «Полтаве», и у Клеопатры в «Египетских ночах». Даже в образах



Татьяны и Ольги Лариных он подчеркивает романтические черты, с ними связана любовная фразеология, почти несовместимая с реалистической тенденцией романа: «Пламенная тоска, тайный жар, порыв страстей, мятежная страсть, волнение в крови, в муках замирать, безумной страсти казнь».

Согласно своим просветительски демократическим взглядам Абай видит счастье семьи во взаимной любви, идеальная женщина, по его мнению не подаст повода к злословью, будет всегда свежа, стройна, будет уважать мужа и его друзей:

*Когда сидишь ты с другом у стола,
Пушай жена не морщится со зла.
Пусть уважение проявит к другу,
Лицом светла и сердцем весела.*

Физическое совершенство любимой женщины должно сочетаться с высокими нравственными качествами, по мнению Абая, и лишь тогда:

В ее дыханье счастье и весна.

Тема любви у Абая начинается уже в ранней лирике. В его юношеских стихах можно встретить подражания восточным образцам, особенно в таких: «Как яхонт, взорам ты мила...», «Шамси, Саади, Физули...». Это чувствуется и в раскрытии женских образов. В стихотворении «Как яхонт, взорам ты мила...» Абай создает образ восточной красавицы, используя типичные для классической поэзии Востока формулировки и стереотипы. Так красавица называется «раушан», то есть светлая, ясная лучезарная, лицо сравнивается с лагия (изумрудом), а глаза с гаухар (драгоценным камнем).

Уже в 80-х годах стихи Абая резко отличаются от его юношеской лирики. Впервые в казахской литературе, Абай, согласно своей поэтической программе, высказывает свое отношение к семье, к воспитанию молодого поколения, к женщине. Причем эта программа органически вбирает в себя ценности богатого народного



искусства, восточной поэзии, русской литературы, синтезируя их в национально-культурном стиле эпохи казахской литературы, совпадающем с индивидуальным стилем Абая.

Женская тема начинает звучать остро и глубоко содержательно, женские образы приобретают моральную высоту. Таким является образ возлюбленной в стихотворении «Словно месяц, изогнутый в небе ночном...». Как и многие другие стихи любовной лирики, оно ограничивается скромной целью - изобразить внешнюю красоту женщины, не затрагивая ее внутреннего мира. Но уже в этом раннем стихотворении Абая можно отметить выразительность поэтической речи Абая, следовавшей духу народной традиции, богатство и разнообразие художественных средств изображения. И все же скромность задачи делает его содержание неглубоким, описание красавицы кажется несколько формальным, отвлеченным.

Гораздо глубже раскрывается тема любви в знаменитом стихотворении «Шлю, тонкобровая, привет...», написанном в 1889 году. В этом же году Абай создаст целый цикл любовной лирики, состоящий из стихотворений: «Ах, что за жребий ждет меня!...», «Дух унижен мой...», «Своим письмом к себе маня...», «Коса тугая туго сплетена», «Сияют в небе солнце и луна...».

Абай находит новые художественные формы для выражения человеческих переживаний. С большим мастерством и талантом он передаст искренность и свежесть чувств, рисует тончайшие оттенки эмоций двух влюбленных сердец. Лирические герои этого романтического цикла – джигит, страстно влюбленный в красавицу, и красавица – возлюбленная. Разнообразны чувства, переживаемые джигитом, различен характер и ответная реакция лирической героини в этих стихотворениях. В стихотворении «Дух унижен мой...» джигит обижается и упрекает свою возлюбленную, но в то же время настолько ее любит, что готов забыть ее неверность и снова бежать к ней при ее первом же знаке. Красавица возлюбленная, видимо, увлечена другим джигитом и поэтому довольно холодна и строга к лирическому герою стихотворения. Мы невольно сочувствуем жалобе джигита.



*Твои взгляд еще ни разу мне
Не подарил любви огня,
Ты не вернулась и, меня
Ища, не кликала к себе.
Горячей крови
Нет в тебе.
Прощай! Ты слышишь ли мой стон?*

Но в конце стихотворения лирический герой, который готов был умереть, лишь бы его возлюбленная была жива и здорова, чувствуя, что одними заклинаниями и мольбами о любви ничего не добьешься, находит в себе силы осудить неверную возлюбленную и обратиться к ней словами, полными горечи и достоинства:

*Стрелу метнула ты в меня
Слепую, бог судья тебе,
Но знай: никто в своей судьбе
Не волен. Твой неверный шаг
На справедливости весах.
Не будет он никем прощен
До рокового смерти дня...*

Интересно, что, хотя стихотворение представляет собой монолог – обращение лирического героя, судьба его целиком зависит от решения героини. Раскрывая душевный мир героя, Абай показывает силу любовного чувства, внушенного героиней. Чередование коротких четырехсложных строк, с длинной восьмисложной строкой, возникновение и чередование средних и долгих пауз создает прерывистый, задышающийся ритм стихотворения, что хорошо передает взволнованное состояние героя.

Стихотворения - «Шлю, тонкобровая, привет...», «Ты зрачок глаз моих...» представляют собой шедевры любовной лирики Абая. Огромная сила любовного чувства, яркие, смелые образы в его описании, виртуозное владение формой характерны для этих стихотворений.



Они представляют собой послание - обращение к любимой. В них возникает идеальный образ возлюбленной возрожденческого типа. Довольно вольно, в духе традиций казахской народной поэзии, Абай рисует физические достоинства своей возлюбленной. Он воспеваеет ее красоту в ярких реалистических образах, используя смелые, неожиданные сравнения, оригинальные метафоры, тонкие аллюзии и эпитеты.

В то же время в стихотворениях возникает и духовный облик лирической героини. Возлюбленная поэта - горделивая, смелая, страстная женщина. Как говорит поэт:

*В тебе - ни жадности, ни зла,
И горделива и смела...*

Она предстает перед нами то гневной, то нежной, то грустной, то радостной красавицей. Скромность и холодность сменяется в ее характере покорностью и страстностью. Сила, искренность и возвышенность чувства, блестящая и отточенная форма выражения различных нюансов любовных переживаний сделали эти стихи народными песнями, образцами интимной лирики казахской поэзии. Можно смело утверждать, что они стоят в одном ряду с шедеврами любовной мировой лирики.

Стихотворение «Своим письмом к себе маня...» представляет собой как бы ответ на стихотворение «Шлю, тонкобровая, привет...». Можно предположить, что импульсом для возникновения данных стихотворений был роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», а именно переписка Онегина и Татьяны. Известно, что Абай именно в этот период усиленно изучал и даже занимался вольным переводом некоторых отрывков романа, в частности, писем Татьяны к Онегину, и Онегина к Татьяне. Причем по содержанию они принципиально разнятся от пушкинских. Впрочем, форма устных писем - салемов была традиционна в казахском фольклоре, и здесь речь, скорей, идет о типологических схождениях, вызванных психологическими предпосылками, нежели о контактных внутренних генетических связях.



В этом стихотворении, написанном от лица героини, естественно, наиболее полно раскрывается ее духовный облик, ее стремления, мечты и надежды. Героиня стихотворения связывает свою судьбу с судьбой своего возлюбленного, «дерзкого белого сокола». Свое счастье она видит только в том, чтобы быть рядом с ним:

*Умчишь с собою на коне –
Я буду счастлива вполне,
Уйдешь - несчастнее меня
Не будет девушки в стране.*

Но даже в страсти, в своей покорности возлюбленному она не теряет чувства собственного достоинства. Своим простодушием и прямоотой, нежностью и искренностью чувств, образ влюбленной девушки, лирической героини стихотворения, зажигает сердца невольной симпатией к ней.

На смену страстной и нежной, коварной и доверчивой, холодной и покорной, гневной и прямодушной лирического цикла любовных стихов 1889-1891 годов приходит лирическая героиня совсем другого типа, героиня, скорбящая и тоскующая, героиня, к которой со словами утешения, отцовской любви обращается поэт в часы тяжелого горя, смерти любимого сына Абдрахмана. Это Магиш, невестка поэта, лирическая героиня стихотворения «Магиш, родная, не плачь...». Как к равной в горе и душевно близкому человеку обращается поэт со словами утешения к ней. Вместе с ней он скорбит о сыне. И в тяжком горе только в ней, в своей мужественной героине, он видит поддержку. Это стихотворение можно было бы отнести к «жоктау», песне - плачу, традиционному жанру казахской поэзии, если бы оно всем своим содержанием не противоречило бы ему. Скорее всего, оно ближе к другой жанровой форме казахской устной поэзии, «конилайту», песне-утешению, но адрес обращения в нем необычен. Поэтому подлинно новаторское воплощение женского образа в этом стихотворении делает его произведением классического стиля Абая, образцом новой литературной эпохи в казахской поэзии.



Таким образом, эволюция женских образов в лирике Абая шла от внешнего орнаментального описания и подражания восточным образцам классической поэзии ко все более проникновенным и глубоким женским характерам, воплощая лучшие национальные черты женщины - казашки, выражая в этом образе свои гуманистические идеалы.

Абишева У.К.

«ПУШКИНСКИЙ КАНОН» В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ТОЛСТОГО 1910-Х ГОДОВ

Известно, что художественные традиции русской классической литературы сыграли существенную роль в формировании раннего А.Н. Толстого. В литературоведении изучались самые разнообразные точки соприкосновения творчества художника с русской литературой XIX века. Опираясь на неоднократные высказывания писателя о значении классической литературы, исследователи констатировали общее положительное влияние на автора «Заволжья» наследия А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.И. Гончарова. Однако представляется, что в проблеме «А. Толстой и русская литература XIX века» имеются еще мало исследованные аспекты. Наиболее актуальными из них являются интертекстуальные связи произведений художника, не получили еще в исследованиях внимательного рассмотрения приемы стилизации в цикле «Заволжье». В цели нашей работы входит определение интертекстуальных связей произведений, исследование влияния на них «пушкинского канона», обнаруживающегося в способах создания, построении образов в повестях и рассказах заволжского цикла. Детальное сопоставление с контекстовым окружением произведений, на наш взгляд, поможет выявлению их смысловой сущности, интересно также изучение особенностей стилизации как фактора становления прозы раннего А. Толстого. Такая проблема в литературоведении ставится не впервые. О связи ранней прозы художника с традициями А.С. Пушкина, Н.В.



Гоголя, А.И. Гончарова высказывалось немало предположений. Наиболее цельное и фундаментальное освещение проблема получила в работе А.М. Крюковой [1], интересной и значительной как по своим наблюдениям, так и выводам. К произведениям цикла обращался В.Н. Скобелев, отметивший прием стилизации традиций сентиментализма в отдельных рассказах заволжского цикла [2].

Произведения А. Толстого представляют собой сложную контаминацию сюжетных ситуаций и мотивов из пушкинских текстов. Проза Пушкина является эстетическим ориентиром, по канонам которой он создает свою повесть «Месь». Фабульное и психологическое движение сюжета повести напоминает «Выстрел» Пушкина. Оба произведения объединяет новеллистическая событийность, присущая циклам, в которые они входят. Пушкинские образы заключают в себе устойчивые, закрепленные в сознании читателей представления, актуализированные в повести А. Толстого. Художник использует сюжетные положения и образы «Выстрела», варьируя романтические мотивы «блестящего соперничества» и «дьявольского мщения».

В произведениях А.Н. Толстого и А.С. Пушкина соотносятся образы Сивачева и графа, Назарова и Сильвио. Внешность Сивачева в обрисовке А. Толстого полна благородства, аристократической утонченности. Черты персонажа толстовской повести выступают как внешние атрибуты портрета дворянина, ведущего родословную от русской романтической традиции первой трети XIX века и от пушкинских персонажей в том числе. Художник подчеркивает благородную внешность (элегантность, красоту), безукоризненные аристократичные манеры, которые производят сильнейшее впечатление на Назарова.

Герой А. Толстого – кирасир. «Кирасир (в буквальном переводе, латник, от слова *cuirasse* – латы) – в России появились впервые в 1731 году, когда по предложению фельдмаршала Миниха, выборгский драгунский полк перестроился в кирасирский <...>» [3,94]. Функциональная роль этой художественной детали в произведении А. Толстого рационально – знаковая, составляющая на-



раллель пушкинским персонажам-гусарам. В повести А. Толстого сохранены стереотипы бытового поведения пушкинских персонажей: «Этот синий кирасир, Сивачев не давал покою князю Назарову; он был адски шикарен, красив и, как никто, имел успех у женщин. <...> За плечами его клубилась скандальная слава отчаянного кутилы, беззаботного игрока и обольстителя женщин <...> [4,329].

Сильвио в «Выстреле», характеризуя соперника-графа, говорит: «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета, и которые никогда у него не переводились. <...> Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершенное отчаяние» [5,33].

А. Толстой часто иронически снижает характеры, в основе которых лежат пушкинские прообразы. Автором используются знаки, свидетельствующие о попытке плавного перехода из одной (пушкинской) художественной системы в другую, пародийную. Реминисценции, включенные в текст, определяют «высокую» тональность высказываний, но вслед за ними следуют иронически снижающие образ фразы. Например, характеристика персонажа, имеющего славу отчаянного кутилы и беззаботного игрока, завершается фразой: «У князя распухла печень при мысли о Сивачеве» [1,329]. Комическая семантика речевого оборота заставляет почувствовать пародийный элемент произведения. Подобные изменения стилистической окраски фразы – это «сигнал», отчетливо проявляющий ироническое и пародийно-сатирическое начало.

В тексте А. Толстого просматривается также ряд художественных деталей, словно перенесенных из «Евгения Онегина»: «Все на свете отдал Назаров, чтобы так же, как этот наглец, проматывающий последние деньги, *пройтись по крепкому морозу в распахнутой бобровой шинели, нагло звякая шпорами, небрежной улыбкой отвечая на взволнованные взгляды женщин...*» [1,329].

Это описание отсылает к ситуациям «Евгения Онегина», а включение в толстовскую повесть аллюзий из пушкинских текстов,



рассчитано на то, что они будут узнаны читателем и соотнесены с традициями русской литературы XIX века. Таким образом, детали портретной характеристики все время настойчиво напоминают о литературной «прототипичности» толстовского персонажа.

В названных текстах имеются сюжетные параллели, которые позволяют говорить о приеме «обнажения» межтекстовых связей как об одном из важнейших принципов построения «Мести». Переклички двух произведений не исчерпываются внешним сходством центральных персонажей. Бытовое поведение толстовского персонажа содержит намек на негласный кодекс гусарской добродетели, выразительно представленный в рассказе Сильвио о службе в полку: «Характер мой вам известен: я привык *первенствовать*, но смолodu это было во мне страстно. В наше время *буйство* было в моде: я был *первым буйном* по армии. Мы *хвастали пьянством*: я *перепил* славного Бурцева, воспетого Денисом Давыдовым <...> [6,91-92]. Сивачев у А. Толстого также имеет славу отчаянного прожигателя жизни, любящего хорошо покутить.

В повести А. Толстого рельефно выступает один из магистральных пушкинских мотивов глубокого метафизического значения – мотив «мести». Чрезвычайно существенный в повести Пушкина, он появляется и в произведении А. Толстого. Хотя трудно поставить знак равенства между дуэлью Сильвио с графом и «мстью» Назарова. Но и в том, и другом случае двигателем сюжета становится мотив «злодейского мщения». Как и у Пушкина, в произведении А. Толстого он превращен в ось, на которую нанизывается весь сюжет. Во внутренних психологических мотивах поведения Назаров приближен к образу Сильвио, испытывающему по отношению к блестящему сопернику «чувство мстительной нелюбви». После нанесенного ему публичного оскорбления Назаров вынашивает план отмщения.

Дополнительный творческий импульс сюжету, выстроенному А. Толстым, дает другое пушкинское произведение – «Пиковая дама». Обратившись к этой повести, художник значительно отходит от нее, отказываясь от ее основных сюжетных ходов, используя



в своем произведении только мотив карт и игры. Страсть к игре становится губительной для персонажа А. Толстого: он прокутил и проиграл почти все состояние, а в финале роковая страсть становится причиной его низкого падения.

Объединяет оба произведения и мотив мрачного и тревожного петербургского пейзажа. В рассказе А. Толстого также возникает образ сырого, сумрачного зимнего Петербурга: «Февральский сильный ветер дул с моря, хлеща дождем и снегом вдоль улицы, лепил глаза <...>» [1,327]; «После полуночи лихач, с храпом выбрасывая ноги, уносил Сивачева и Клару по набережной. Нева вздулась, и черно-ледяные волны плескались совсем близко о гранитный парапет. Обхватив Клару, Сивачев наклонился к ее лицу, отвернутому от резкого ветра, вдыхал запах духов, меха и вина» [1,335]. Сравним в «Пиковой даме»: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло <...>» [6,336].

Хорошо ощутимая близость произведения А. Толстого с претекстом проявляется не только в сюжетных перекличках произведений, но и на стилистическом уровне. Художник прибегает к приему стилизации. М.М. Бахтин заметил: «Если <...> авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенной художественной манеры, то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация, или стилистический сказ» [6,250]. Посредством стилизации воссоздается «высокий» стиль пушкинской повести. При ее помощи достигается живое ощущение бытовой и психологической атмосферы, присущей «Пиковой даме»: «Прошла зима... Невский клуб, известный в ту пору крупной игрой, гудел, как улей. У золотого стола стояла толпа, жадно глядя, как люди в смокингах поднимали скользкие карты, осторожно заглядывали в них, и на сукно сыпалось золото и бумажки» [1,337].

А. Толстой умело и тонко воспроизводит стиль пушкинского письма, стилизация достаточно прозрачна, чтобы внимательный читатель без особого труда мог почувствовать, кому именно он подражает: «Сивачеву пришлось выйти из полка. С полгода его нигде



не было видно... Осенью Назаров встретил его в балете, - он был уже в штатском, - во фраке сидевшем на нем, как перчатка. <...> Он навел справки, - выяснилось, что Сивачев получил какие-то деньжонки от вовремя умершей тетки, но в общем, крайне стеснен в средствах... Все же он всюду бывал, - самый элегантный человек в Петербурге.<...> [1,330-331]. В сознании читателя приведенный отрывок текста толстовской повести легко ассоциируется с пушкинским стилем. Толстой повторяет синтаксический рисунок пушкинской фразы, завораживающий читателей таинственной простотой и экономностью языковых средств, обороты, характерные для стиля художника.

А. Толстой намеренно вводит литературные романтические штампы, речевые обороты, используя прием нарочитой архаизации текста. Сравним два цитатных плана: А. Толстой: «Он искал с ним знакомства. Наконец, их представили друг другу. Сивачев сказал подобающие в этом случае учтивые слова, но к себе не подпустил ни на волосок. При встречах он первый кланялся, и затем Назаров как бы переставал существовать для него» [1,331]; А. Пушкин: «Оболенный моею славою, он стал искать моего дружества; но я принял его холодно, и он безо всякого сожаления от меня удался. Я его возненавидел [6,92].

В финальной части повести, содержащей повествование о дальнейшей судьбе Сивачева, автор в значительной степени отходит от романтического стилизаторства. Это объяснимо общим замыслом всего заволжского цикла о гибельной судьбе русского дворянства.

Исследуя традиции русской классической литературы в прозе начала века (на примере прозы И.А. Бунина), Т.В. Марченко справедливо замечает, что художникам рубежа веков в целом было свойственно “переосвидетельствование”, “прочтение заново” традиционных сюжетов и образов XIX века, движение от устаревших канонов и стандартов реализма XIX века к обновленным формам и содержанию [7,151]. Выраженная в повести А. Толстого идея дворянства также претерпевает известную трансформацию в сравнении с русской литературой XIX века. Утверждается новая кон-



цепция русского дворянства, созвучная бунинскому видению его судеб в «Суходоле», передающая размышления русских писателей о жизни России на изломе века. Герои толстовской повести обнаруживают свою деградацию, измельчание, а если быть точнее, полную противоположность дворянской аристократии XIX века.

Если в начальных главах повести образ Сивачева органически вписывается в ряд пушкинских персонажей, то в заключительных главах, проследившая дальнейшую судьбу своего персонажа, художник отходит от пушкинского «канона». Переосмысливая традиционный (в данном случае пушкинский) типаж, А. Толстой оттеняет психологические черты своих персонажей, вступающие в противоречие с моральными качествами пушкинских героев. Рассказ Толстого повествует не о честном противостоянии противников у барьера, а о вероломном и бесчестном способе мести Назарова Сивачеву. Поэтому мотив «мести» не продолжает идейную линию пушкинского повести, а развивается в противоположном направлении. Мсть заключается в том, что после крупного выигрыша Сивачева, который мог бы немного выправить его материальное положение, рассчитаться с долгами, Назаров с товарищами подстраивает так, чтобы ничего не подозревающий Сивачев был вовлечен в игру с карточными шулерами.

Образ Сивачева в финальных главах повести связан с идеей духовного и материального вырождения русского дворянства. Можно полагать, что в толстовском истолковании этого персонажа содержится некоторый полемический смысл. Узнаваемые в произведениях Толстого сюжеты и мотивы русской классической литературы, как нам кажется, не просто являются результатом «учебы» у классика, воздаяния должного предшественнику. Толстой вступает в полемический диалог с классикой, подвергая пересмотру прежние представления о русском дворянстве. В финальной части «Мести» мы наблюдаем отход от «пушкинского канона»: образ блестящего и легкомысленного гусара-дуэлянта значительно здесь трансформируется. Его персонаж предстает вконец разорившимся, промотавшим все свое состояние офицером. Опустившийся и спившийся



князь Сивачев, жизнь которого подвержена дальнейшим превращениям судьбы из-за мести Назарова, связывается с темными людьми (Чертаевым, Жоржем и Шуркой), и, получив уроки игры краплеными картами, участвует в игре с завсегдатаями клуба, а затем пускает себе пулю в лоб.

Рассказ «Катенька» отмечен необычайной емкостью и простотой сюжета. Стилизация сказывается в том, что он строится как повествование, основанное на примечательных и истинных событиях из жизни, что подчеркивается его подзаголовком «из рассказа офицера». Сюжетная схема его начальных глав напоминает эпизоды «Капитанской дочки», описывающие сцену приезда Гринева в крепость. А. Толстой сознательно идет на повтор конкретизирующих деталей и черт пушкинской повести: «Однажды, после полудня, я подъехал к земляной крепости, ворота которой были открыты и на чистом дворике два инвалида играли в карты, сидя на пушке, причем записывали на зеленом лафете мелом. При моем появлении оба они подняли головы, защитив глаза от солнца, а я спросил строго:

- Где комендант?

- А вон там комендант, - отвечал тот, кто был помоложе, ткнув пальцем по направлению деревянного с воротами и забором, домика, прислоненного к крепостной стене [1,287].

Сравним у Пушкина: «Я велел ехать к коменданту, и через минуточку кибитка остановилась перед деревянным домиком, выстроенным на высоком месте, близ деревянной же церкви. Никто не встретил меня. Я вошел в чистенькую комнатку, убранную по-старинному. Старый инвалид, сидя на столе, зашивал синюю заплату на локоть зеленого мундира. Я велел ему доложить обо мне. «Войди, батюшка, - отвечал инвалид: - наши дома» [6,417].

Обращает внимание сходства интерьера, совпадение отдельных деталей в описании крепости, являющихся прямыми аллюзиями пушкинского текста. Не менее существенно и совпадение ряда черт, определяющих внешний облик коменданта у Пушкина и Толстого. Однако при всем сходстве рассказ А. Толстого представляется собой не столько подражание, сколько стилизацию и пародию.



Разоблачая литературные шаблоны сентиментализма, обнажая его стилистические клише, автор делает их предметом иронии. Так, в рассказе обнаруживается стилизация патетической повествовательной манеры сентиментальной повести: «Каких безумств не делает молодость! И то, что читателю покажется невероятным, совершилось, – наше объятие было шаловливо-сладко, прерываемое иногда нежным смехом незнакомки» [1,289].

С особой отчетливостью эти же черты проявляются в построении сюжета. В.Н. Скобелев справедливо отмечает, что сюжет рассказов заволжского цикла строится на анекдотической ситуации. «Марионеточности», условно-театрализованной кукольности персонажей соответствует элементарность их внутреннего мира. Рефлексия им чужда, приходящая в голову мысль стремительно ведет к поступкам, совершающимся на наших глазах», – пишет исследователь [2,39]. Художником используется типичная для этого жанра ситуация любовного соперничества, тайных свиданий как составной части негласного кодекса душевной жизни дворянина. Средством стилизованно-пародийного изображения в рассказе являются галантно-героические приключения офицера, прибывшего в крепость и влюбившегося в хорошенькую молодую жену коменданта. Перед глазами читателя разыгрывается стремительная пародия сюжета сентиментальной повести, а многие детали рассказа служат средством снижения любовной линии сюжета.

Стремительность действия, комизм ситуаций, живые диалоги, меткие бытовые детали в сюжете рассказа выдают стилизацию. Развитие событий рассказа динамично, а развязка неожиданна (обманутый старый комендант настигает усединившихся влюбленных, соперники сражаются на шпагах, побеждает более сильный и ловкий молодой адъютант, поверженный муж вынужден отпустить влюбленных).

Подводя итоги, заметим, что развитие тем и мотивов русской классики в прозе А.Н. Толстого – это явление литературной и, шире, культурной традиции, свидетельствующее о преемственности духовного наследия. Однако это не простое следование



классической традиции. Обращение молодого писателя к опыту русской литературы XIX в., включение в традицию – это не простое использование готовых форм классического наследия, не формальное или механическое воспроизведение, это не пахождение в «плелну» традиций, не механическое усвоение, а ее активное преобразование, диалог с традицией. Художественные тексты цикла «Заволжье» являются повышено реминисцентными и несут в себе черты явно выраженного стилизаторского кодирования. Это творческое восприятие традиции, при котором опыт предшественника дополняется. Все компоненты заволжского цикла А.Толстого, все их идейно-художественная концепция, стиль, тон и формы повествования свидетельствуют о ярко выраженной «сконструированности» текста из сюжетных положений и образов пушкинской прозы. Своеобразие использования чужого текста в цикле заключается в том, что в нем формируется особый характер отношений между претекстом и текстом. Реминисценции и стилизация свидетельствуют о сознательности толстовских отсылок к пушкинской традиции и представляют важную школу для становления раннего творчества А. Толстого.

Литература

1. Крюкова А.М. А.Н. Толстой и русская литература. М., 1990.
2. Скобелев В.Н. В поисках гармонии. Художественное развитие А.Н. Толстого 1907-1922 годов. Куйбышев, 1981.
3. Энциклопедический словарь. Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. Т.ХV. СПб., 1895. С.94.
4. Толстой А.Н. Собр. соч. в 10 т.: Т.1. М., 1958. Здесь и далее в тексте произведения А. Н. Толстого цитируются по указанному собр. соч в круглых скобках, первая цифра обозначает том изд., вторая – стр.
5. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т.: Т. 6. М., 1957. Здесь и далее в тексте произведения А.С.Пушкина цитируются по указанному собр. соч в круглых скобках, первая цифра обозначает том изд., вторая – стр.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
7. Марченко И. Проза Ивана Бунина первой половины 1920-х годов // И.А. Бунин и русская литература XX века. Материалы международной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина. М., 1995.

ПУШКИН И ЕГО ЭПОХА В МЕМУАРИСТИКЕ РОССИИ И КАЗАХСТАНА

Среди многочисленных пушкинистов мира особое место принадлежит казахстанским. В русской литературе Казахстана последней четверти XX века появились серьезные научные труды и беллетризованная проза, посвященные необъятной теме – Пушкин. Казахстанскую пушкиниану составляют произведения Н.Раевского, Н.Гринкевича, Е.Гуслярова, К.Гайворонского, исследования Дм.Снегина, В.Владимирова, К.Кешина и др. Последние, самые плодотворные годы яркой, насыщенной разнообразными событиями жизни провел в нашем городе Н.Раевский. Здесь увидели свет его книги «Когда заговорят портреты» и «Портреты заговорили». Его находки в Чехословакии Ф.М. Фридкин называет удивительными и ставит в один ряд с литературными открытиями во Франции – И.С. Зильберштейна, в Германии – И.Л. Андронникова, в Италии – Н.П. Пригожина, И.Н. Бочарова, Ю.П. Глушаковой [1, с.10].

Книги Н. Раевского невозможно рассматривать вне мемуарной литературы о Пушкине («Воспоминаний» А.П. Керн, писем его друзей и современников и т.д.). Очень точно по этому поводу высказался В.Э. Вацуро: «Дневниковые записи и письма ... отделены от самых последних событий днями, в худшем случае – неделями. Они имеют поэтому все преимущества современных свидетельств, и все же их мемуарная природа ощущается отчетливо и несомненно. Все они обращены в прошлое, хотя и недавнее, и смотрят на него сквозь призму последовавших событий. Эти события определяют угол зрения и отбор явлений. Уменьшился масштаб времени, но вместе с ним и масштаб фактов. Теперь всплывают детали, - мелкие и мельчайшие, ускользавшие от внимания в момент наблюдения» [2, с.19].

Мемуары А.П. Керн содержат верные бытовые зарисовки, живописные детали, точные характеристики, что в совокупности прида-



ет им «цену подлинного исторического документа, позволяющего реально ощутить время» [3, с.21]. Воспоминания, по мнению современных исследователей, самостоятельный метажанр, «объемное образование, в которое входят мемуарно-биографический роман, повествование (повесть) о детстве, литературный портрет, записки, автобиографическая повесть, автобиография и другие формы» [4, с.127]. Разграничивая литературоведческие термины «воспоминания» и «мемуары», Т.М. Колядич констатирует: воспоминания – калька мемуаров, «поскольку воспоминания создавались по модели, уже встречавшейся во французской литературе, жанр «*mémoire*» образован от французского слова «память» [4, с.127].

Отличие между ними – степень участия автора как повествователя, рассказчика или автобиографического (биографического) героя в тексте, в степени привлечения автодокументов и широте обобщений. В воспоминаниях прозаик идет от конкретного и единичного к обобщенному. В конце XX столетия дневники, письма, записные книжки, записки, мемуары, литературные портреты стали доминировать в творчестве писателей, причем дневник, пройдя значительный эволюционный путь от частного документа до разновидности мемуарной прозы, остается «более независимым образованием» [4, с.135] и легко вычленяется.

В прозе последней четверти XX века прослеживается противоречивая тенденция к синтезированию «публицистических и метафорических форм. Усиление публицистического начала рассматривается в критике как следствие активизации авторской позиции, т.е. стремления автора открыто высказать свое отношение к изображаемому» [5, с.3]. Подобная публицистичность прослеживается в книге Н.Раевского «Портреты заговорили». Состоящая из очерков «В замке Бродяны», «Фикельмоны», «Переписка друзей», «Д.Ф. Фикельмон в жизни и творчестве Пушкина», «Особняк на Дворцовой набережной», «Д.Ф. Фикельмон о дуэли и смерти Пушкина», эта книга, как всякое научное исследование, снабжена комментариями [6].

Н.Раевскому, в период его пребывания за границей, удалось завязать ряд знакомств в той среде, в которую попали пушкинские



материалы. Писатель в полной мере осознавал свой долг перед русской культурой, перед светлой памятью гения. Ему посчастливилось разыскать и опубликовать много нового, уточнить переводы, отличавшиеся, к сожалению, неточностью как фактологической, так и небрежностью в передаче содержания, которое иногда было изложено весьма приблизительно.

В первом очерке «В замке Бродяны» Н.Раевский развенчивает сложившееся мнение о сестре Наталье Николаевны – Александре. Долгое время считалось, что с ее переездом к Пушкиным в большом семействе поубавилось житейских хлопот. Но позже выяснилось, что ни ведением домашнего хозяйства, ни воспитанием детей поэта Александра не занималась. Ее волевой и страстный характер сыграл негативную роль в отношениях с великим поэтом. Впервые о далеко не родственных отношениях поэта с любимой свояченицей речь зашла в воспоминаниях «Наталья Николаевна Пушкина-Ланская» А.П. Араповой, дочери Натальи Николаевны от второго брака. Они были опубликованы в иллюстрированном приложении к «Новому времени» в 1907 году.

Пытаясь добраться до замка Бродяны и установить связь с его хозяевами, Н.Раевский высказывает печальное предположение: «Пушкинских рукописей, которые, вероятно, были у Александры Николаевны в Петербурге, в Бродянах почти, наверное, нет. Положение супруги барона Густава, несмотря на давность событий, было деликатным...» [6, с.22]. Но автор избегает категоричности, оставляя проблеск надежды: «почти, наверное, нет». Очень важна его позиция. У Н.Раевского, как и у мемуариста, взгляд со стороны.

Поиски замка Бродяны в Словакии начались из-за его хозяйки – герцогини Лейхтенбергской, дочери Александры Николаевны Гончаровой, о местожительстве которой автор книги узнал случайно от внучки одного из братьев Натальи Николаевны Гончаровой. Поиски отнимают немало времени. Автор восхищается Национальной библиотекой в Праге, в которой собрана самая богатая в Западной Европе пушкиниана – русская и иностранная. В одном из



ее фондов хранится четверть миллиона русских книг, в том числе все, что осталось от знаменитой библиотеки Смирдина, которой пользовался еще Пушкин. Но все поиски оказались тщетными.

Позже, в очерке «Фикельмоны», Н. Раевский вновь вернется к богатейшим фондам Национальной библиотеки, в которых он сначала подбирал материалы для диссертации по анатомии наскомых, потом увлекся пушкиноведением. Диссертация была написана по-французски и блестяще защищена. Но Пушкин стал смыслом жизни доктора естественных наук Карлова университета.

В книге-исследовании Н. Раевского «Портреты заговорили» не только передается работа мысли ученого-исследователя, захватывающие перипетии поиска, радость долгожданных открытий или боль разочарований. Время – один из героев повествования. За потоком событий – Время. Современность врывается в неторопливое течение научных поисков.

Тысяча девятьсот тридцать третий год, тридцать четвертый и тридцать пятый проходят безуспешно. Автор торопится: герцогине около восьмидесяти лет. Реалии современной действительности настораживают: «В Европе после прихода к власти Гитлера очень неспокойно». Автору книги удастся передать психологию, мироощущение людей того времени, сообщить множество интересных фактов.

И когда совершенно случайно, поздней осенью 1936 года, перелистывая «Русский архив» П. И. Бартенева за 1908 год, Н. Раевский обнаружил упоминание о дочери Александры Николаевны, вышедшей за герцога Ольденбургского, а затем благодаря сотрудникам Французского института имени историка Эрнеста Дени, в котором работал помощником библиотекаря, находит точные данные о ней, пишет сам письмо на официальном бланке: «С глубоким волнением я думаю о том, что, быть может, Вы сами знали свою тетку и что в этом случае, без сомнения, в Вашей памяти остались какие-либо личные воспоминания о ней» [6, с.15], оказывается слишком поздно. Приходит ответ от графа Георга Вельсбурга: «Моя бабушка все хотела лично Вас поблагодарить, и сказать, что она очень сожалела»



ет, не имея возможности сообщить Вам сведения о Пушкине, так как ее мать никогда не хотела говорить на эту деликатную тему, касающуюся ее сестры» [6, с.16]. Переписка велась по-французски.

Автор остро ощущает, как оборвалась «последняя живая связь с тем временем». Ему, к сожалению, так и не удалось встретиться с дочерью Александры Николаевны, «любившей сидеть у ног вдовы поэта». Но Н. Раевский решил воспользоваться приглашением графа посетить замок во время пасхальных каникул 1938 года. К визиту он готовился тщательно: перечитал все, что можно было достать в Праге об Александре Николаевне, ее семье и ее отношениях с Пушкиным. Находясь в балканском экспрессе, в первый день поездки, автор очерка перечитывает свой конспект из карманной книжки. Так в ткань повествования включаются сведения о старшей сестре Натальи Николаевны – Александре. Этот своеобразный прием: просмотр собственных записных книжек позволяет расширить диапазон повествования, раздвинуть рамки произведения.

Результатом поездки в Бродяны стало точное установление места погребения Александры Николаевны Фогель фон Фризенгоф: фамильный склеп в окрестностях замка. Что касается Бродянского архива, то его обнаружение кажется автору книги маловероятным. Хотя он надеялся найти прижизненные издания произведений Пушкина с его дарственными надписями свояченице в огромной библиотеке замка, но обнаружил лишь посмертное издание с прелестным экслибрисом герцогини и ее печатью. Стоит согласиться с предположением Н. Раевского о том, что «рукописей Пушкина у Ази Гончаровой могло и не быть – поэт дарил их неохотно, но томики с посвящениями, судя по всему, несомненно, были. Остались они где-то в России» [6, с.26]. Архив гость замка так и не увидел, но заинтересовался портретами, рисунками, мемориальными вещами.

И все-таки расстроенному неудавшимся визитом (архив не найден) Н.Раевскому Владислав Ходасевич пишет в письме, что он нашел клад. Это иконографические сокровища, альбом, портреты и т.д. Но самое ценное – две вещи, «поистине памятные». Путешес-



твеннику довелось увидеть кольцо с бирюзой и цепочку, которые умирающий поэт просил вернуть Александре Николаевне [7]. Об этом упоминает и П.Е. Щёголев, автор монографии об «утаенной любви Пушкина (Марии Раевской-Волконской)» - «Дуэль и смерть Пушкина. Исследования и материалы». Книга была написана в Петропавловской крепости, где П.Е. Щёголев провел без малого три года, осужденный в 1909 году как издатель-редактор журнала «Былое» за неправильную оценку отдельных исторических эпизодов царствования дома Романовых. П.Е. Щёголев, - пишет Н.Петраков, - получил три года заточения за «так называемую царственную трактовку содержания анонимного пасквиля, присланного Пушкину и приведшего в конце концов к дуэли и гибели поэта. В предисловии к третьему изданию своей книги «Дуэль и смерть Пушкина» (1927 г.) он пишет: «Текст исследования не подвергся изменениям, но новые материалы и новые возможности их разработки, созданные освобождением от цензурных и условных пут, побудили меня к пересмотру истории дуэли» [8, с.6].

Вот как этот эпизод воспроизводит Н.Раевский: «Графиня Вельсбург, старавшаяся показать мне все, что могло меня интересовать, сняла с пальца старинное золотое кольцо с продолговатой бирюзой и сказала, что оно перешло к ней от герцогини, а ей досталось от матери». Далее казахстанский пушкинист ссылается на рассказ княгини Веры Федоровны Вяземской, жены друга Пушкина: однажды поэт взял у свояченицы кольцо с бирюзой, несколько времени носил его, потом вернул. «А в ящичке с драгоценностями герцогини, - продолжает далее Н.Раевский, - именно в ящичке из простой фанеры (Наталя Густавовна считала, что воры не обратят на него внимания), я увидел потемневшую золотую цепочку от креста, по словам хозяйки замка, тоже принадлежавшую Александре Николаевне» [6, с.30]. Это были самые волнующие из бродяжеских реликвий. И вот почему.

Вернемся к уже упоминавшейся книге П.Е. Щёголева, которую П.И. Бартенев 2 апреля 1911 года сообщал: «Княгиня Вяземская сказала мне, что раз, когда она на минуту осталась одна с умираю-



щим Пушкиным, он отдал ей какую-то цепочку и попросил передать ее от него Александре Николаевне. Княгиня исполнила это и была очень изумлена тем, что Александра Николаевна, принимая этот загробный подарок, вся вспыхнула, что и возбудило в княгине подозрение» [7]. Читая эти строки Бартенева, автор книги «Портреты заговорили» никогда не думал, что ему будет суждено увидеть кольцо, а тем более цепочку.

Автор очерка высказывает предположения, которые впоследствии сам и опровергает, если обнаруживаются новые факты. Главное для него – научная достоверность, отсутствие домысла. В одном из альбомов де Местра небольшой тщательно отделанный рисунок карандашом взволновал русского исследователя своим сходством с Пушкиным. Но позже выяснилось, что изображен брат поэта, Лев Сергеевич. Много запутанных нитей, пушкинских и околопушкинских, «тянется к замку на берегу Нитры». Часы, проведенные в замке Бродяны, остались в памяти писателя-эрудита незабываемыми, потому что только в замке он увидел многих родных и знакомых поэта «по-новому, как не видел еще никто из писавших о Пушкине» [6 с.39].

На одной из дневниковых записей поэта основан эпизод пьесы М.А. Булгакова «Последние дни». Жуковский и Николай I беседуют о Пушкине: «Злодей истории не имеет. У него (Пушкина) вообще странное пристрастие к Пугачеву». Но интерпретация этого эпизода дана неверно, как неверно расставлены акценты и в диалоге.

К.Гайворонский в книге «Между Сциллой и Харибдой» восстанавливает суть происходящего на основании дневниковой записи от 28.02.1834: «Государь позволил мне печатать «Пугачева»; мне возвращена моя рукопись с его замечаниями (очень дельными). В воскресенье на бале, в концертной, государь долго со мною разговаривал; он говорил очень хорошо, не смешивая обоих языков, не делая обыкновенных ошибок и употребляя настоящие выражения». 6 марта 1834 года Пушкин фиксирует в дневнике следующий факт: «Царь дал мне взаймы 20 000 на печатание Пугачева. Спасибо».



Из-за подобных перекосов в оценке фактов вполне объясним отказ известного писателя В.В. Вересаева, автора фундаментального собрания документов «Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников» быть соавтором пьесы «Последние дни». М. Булгаков в пьесе следовал концепции, принять которую В.Вересаев просто не мог. Авторский комментарий на страницах повести К.Гайворонского строг и выдержан. Автор понимает, что М.Булгаков чувствовал правоту В. Вересаева, но и М.Булгакова тоже можно понять: «Материальное положение – хуже некуда. Вещи, написанные им, завязли в редакциях, как в трясине. Никакого проблеска. Между тем грядет 1937 год. Каким он станет для страны, Михаил Афанасьевич не мог предполагать, но одно, очень важное обстоятельство он учитывал точно: 1937-й – год столетия со дня смерти Пушкина. Лучшего повода для постановки «Последних дней» нельзя вообразить» [9, с.239].

Так жизнь и творчество А.С. Пушкина, поэта ренессансного типа, по-прежнему приковывают к себе пристальное внимание современных исследователей, в книгах которых давно известные факты и эпизоды получают принципиально новое толкование и объяснение. Сверяет свою жизнь по Пушкину герой произведения И.Щеголихина «Не жалею, не зову, не плачу»: «Я хочу жить по Пушкину и по Пушкину жизнь оценивать» [10, с.150]. Дм.Снегин, освобождавший Михайловское в годы Великой Отечественной войны, завещал нам «Странные сближения».

Исследованию «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» А.С.Пушкина посвящена «Пушкинская тетрадь» К.Кешина [11]. На сегодня это самое последнее из творений казахстанской пушкинистики. Живой стиль повествования, лишенный налета академичности и сложных литературоведческих терминов, делает книгу доступной для широкой читательской аудитории. Автор размышляет о загадочности «Скупого рыцаря», ему так и видится усмешка аристократа, с тонкой, просвечивающей сквозь строгость манер иронией, рассказывающего притчу об отце и сыне, о смене



поколений. Он отмечает то упорство, с которым русский поэт пытался заглянуть в душу преступника, нарушителя нравственного уклада. Барон признается самому себе в момент своей исповеди во время осмотра накопленных богатств, что понимает убийц («вставляя ключ в замок сундука, он чувствует то же самое, что и душегуб, вонзающий смертоносный нож в тело жертвы»). И в «Моцарте и Сальере» лишь происходит замена: «целебный нож» - это стакан отравленного вина, выпитый Моцартом» [11, с. 12].

Великого русского поэта тревожило движение власти от нравственного порядка до критического состояния, порывающего со всеми человеческими законами. Власть, по мнению поэта, отнимает у властителя совесть. «Скупой рыцарь» - это горькое повествование о призрачности власти золота, о крушении власти и ее несостоятельности, и скупым оказывается не только рыцарь, «скупа сама жизнь, именно она – великий скряга-расточитель» [11, с. 22]. На каждый вызов судьбы достойно отвечает Дон Гуан. Пушкин, по мнению Н.Н.Скатова, «совершил в своем творчестве весь мыслимый человеческий цикл... Мудрый Пушкин не исключил для человека, для себя никаких исходов судьбы, никаких ее продолжений, никаких ее окончаний. Он, так сказать, представил, «проиграл» самые разнообразные: оптимистические, трагические, спокойные, драматические развязки. Но не исключена и ...смерть... разом, вдруг, внезапно, всякая и во всякий момент – человек должен быть готов. Мудрый Пушкин готов» [12, с. 332-333].

Гонимый изгнанник, по мнению К.Кешина, обладает такими достоинствами, как мужество, храбрость, отвага, пренебрежение к любым опасностям, почтительно-бережное отношение к любимой женщине, уникальный талант любовной страсти и необыкновенный дар слова. Более того, «диалоги с Донной Анной – это вереница крутых поединков на вершине риска с непредсказуемым концом; и ведь Дон Гуан непременно и блистательно выходит победителем» [13, с.57]. Но приход «каменного гостя» - это и кара «за прошлое героя, и наказание за его внезапное и запоздалое перерождение, за отсутствие страха погибнуть ради свидания с Донной Анной».



И еще один интересный факт: «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина перевел на испанский язык доктор физико-математических наук, профессор РАН В.Р. Хачатуров. На пресс-конференции «Вселенная Пушкина: итоги и перспективы Года Пушкина в Республике Казахстан» он объяснил это следующими словами: «Стихи Александра Сергеевича с детства имеют для меня особое значение. С ними связана одна история. В 1942 году, во время войны, эвакуировали завод имени Кирова. Наш отец остался защищать город, а мама с тремя детьми, среди которых был и я, находилась на барже, перевозившей оборудование. Баржа была переполнена, людям разрешалось брать с собой только минимум необходимого, и кто-то взял большой том Пушкина, его читали детям, чтобы скоротать время. Тогда я еще сам читать не мог: маленький был, но запомнил это, и позже, будучи уже взрослым, нашел такое издание – под редакцией Б.Томашевского» [14, с.8]. Так Пушкин входит в нашу жизнь с детства, затем мы знакомимся с мемуарной литературой о великом поэте, перечитываем его собрания сочинений. Знакомство и проникновение в его вселенную продолжается всю жизнь.

Литература

1. Фридкин В.М. Пропавший дневник Пушкина. Рассказы о поисках в зарубежных архивах. – М.: Знание, 1991. – 256 с.
2. Вацуро В.Э. Пушкин в сознании современников // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1985. – С.5-28.
3. Гордин А. Анна Петровна Керн // Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Письма. - М., 1989.
4. Колядич Т.М. Особенности современных мемуаров // Русская проза конца XX века /Под ред. Т.М.Колядич. В.А. Агеносов, Т.М.Колядич Л.А.Трубицина и др. – М.: Academia, 2005. – С.126-144.
5. Смирнов А.С. Публицистические и метафорические формы выражения авторской позиции в прозе 80-х годов // Филологические науки. - 1992, №3. – С.2-11.
6. Раевский Н. Портреты заговорили. - Алма-Ата: Жазушы, 1977.
7. Об этих вещах упоминает П.Е Щеголев в книге «Дуэль и смерть Пушкина. Исследования и материалы». Изд. Третье. - М. - Л. 1928. С.430.
8. Петраков Н. Цезурированный пушкинист // Литературная газета, 2-8 августа 2006. – С.6.
9. Гайворонский К. Между Сциллой и Харибдой. - А.: «Раритет», 2001. 304 с.



10. Щеголихин И. «Не жалею, не зову, не плачу» // Простор. – 1991. – №2.
11. Кешин К. Пушкинская тетрадь. – Алматы: Искандер, 2006. – 58 с.
12. Скатов Н.Н. Русский гений. – М., 1987. - 350 с.
13. Бойко М.Н. Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века. – Санкт-Петербург, 2005. - 376 с.
14. Бондаренко О. Пушкин на все времена // Вечерний Алматы, 24 октября 2006. - С.8.

Поминов П.Д.

ДНЕВНИК КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР (Пушкин и литература XX века)

Дневник, всегда занимая свое прочное место в ряду ведущих жанров русской литературы, в наше время претендует чуть ли не на лидирующее положение – наряду с лирикой – и это не случайно, и здесь нет противоречия: и там, и там – жизнь, мир отдельного человека, а не коллектива. Только дневник – это жизнь души в телесном, житейском обрамлении, в тисках грубой реальности. Так мыслящий и чувствующий современный человек пытается спасти свою душу. Лирика, поэзия преодолевает трагедию эстетически – красотой, дневник – этически.

Если вспомнить «Записные книжки» Пушкина, то можно, видимо, сказать, что эта лабораторная работа ученого, прежде всего, является принципиально важным аспектом в постижении характера дарования Пушкина – целостности его мировосприятия и монолитности творческого миротворения. Он не только не делит литературный, а, вернее, творческий труд по традиционной схеме (стихотворный «Евгений Онегин» у него – роман в стихах, что чрезвычайно трудно, но вполне естественно для него), но у него даже наука и литература – совершенно неразделимы: «Дружина ученых и писателей... - пишет он, – всегда впереди, во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности» [1, с. 4].

Данная статья не предполагает детального анализа дневниковой прозы и представляет собой попытку обозначения некоторых тен-



денций современной прозы в историко-художественном освоении для сегодняшнего на примере «Записок редактора» Ю.Поминова в контексте художественно-этических традиций русской классики.

Главный герой «Записок» - время, наше реальное время, которое мы прожили, но так и не пережили, не осознали, а значит, и не преодолели.

Жанр определен самим автором - Хроника. Выбор канонического жанра древнерусской литературы для нашей размытой и бесформенной эпохи, разумеется, не случаен и поразительно точен: он организует сюжет и создает объем каждодневной суете буден. Исторический масштаб - не в обильном цитировании собственно официальной хроники, а в опоре на монументальный нравственно-философский опыт прошлого.

Хроника - (греч. *chronika* - летопись), литературный жанр, содержащий изложение исторических событий в их временной последовательности. В центре Хроники - время как субъект исторического процесса. Если в дневнике на первый план выступает личность автора, а в историческом романе - характеры и взаимоотношения действующих лиц, активно проявляющих себя в истории, то в Хронике организующей силой сюжета предстает сам ход времени, которому подвластны действия и судьбы персонажей. Для Хроники обычен экстенсивный сюжет, образуемый чередованием сцен, фрагментов, картиц, изменяющейся действительности: структура Хроники отражает темп, длительность, порядок и ритм изображаемых событий, за точку отсчета которых, как правило, принимаются моменты реально-исторического времени [2, с. 487].

Книга Юрия Поминова - это дневник человека, который как бы лишен права на нормальную, самую обычную бытовую жизнь, где нет быта - одно сплошное Бытие.

В сталинские времена существовала юридическая форма наказания - поражение в правах. Здесь - поражение в праве на человеческие чувства и нормальную жизнь вообще.



В чем была сила литературы 60-х годов? Рассказов Шукшина, к примеру? В личности автора: его безмерном обаянии, искренности, «старомодной» деревенской доброте.

Когда государственная партийность и классовость в литературе лопнули как мыльный пузырь, выяснилось, что единственной реальной ценностью так и остался человек, который оказался один на один со своей совестью. Для колоссального количества людей это стало настоящей драмой. У человека советского атрофировалась способность отвечать за себя и свои поступки, не говоря уже об ответственности за других.

Как жить, когда надо выжить?

По волчьим законам? По страусиным (засунув голову в песок)? По шакальим (питаюсь падалью)?

Не всем удалось - по человеческим, найдя в себе силы осознать собственную, личную ответственность перед жизнью и остаться при этом людьми.

А еще нужны были силы и немалые, чтобы изо дня в день, не отворачиваясь и не ослабляя внимания, смотреть в глаза каждодневной «неестественной» реальности и к тому же находить в ней поэзию (вот уж действительно «когда б вы знали, из какого сора растут стихи...»).

Огромное количество цифр, фактов, так называемой официальной хроники, которую сейчас, спустя только 15 лет, читаешь как увлекательный роман. Этот психологический эффект напоминает изумленное созерцание археологом впечатанного миллион лет назад в камень цветка, перед которым меркнут любые поэтические «цветочки и камешья, каких ребенок рад набрать со всех сторон», как писал А.Фет о поэзии, пусть даже это и томное поэтическое «цветение» А. Ахматовой.

Огромное количество имен, фамилий: исторических деятелей, просто «деятелей» и просто - людей. Но этот калейдоскоп не мешает, а насыщает текст и создает стереоскопический объем изображению.

В хронике с документальной подробностью воссоздан один из съездов журналистов СССР и, в частности, выступление председа-



теля Госкомитета СССР по делам полиграфии, издательств и книжной торговли М.Ф. Ненашева, в котором он «говорил, что тяжело быть современником событий, нами переживаемых, а еще тяжелее летописать их, говорил о набившей оскомину оголтелой критике в прессе - неплодотворной и безрезультатной...».

Таким образом, журналистика – это все-таки летопись, пусть и ангажированно-лицемерная, а дневник журналиста – как отчаянная попытка человеческого самовывживания и сама жизнь уже на грани «как бы двойного бытия».

В этом смысле поражает искренность и, так сказать, субъективная честность самого автора «Хроники». Чего стоит вера в возможность «перевоспитания» своих высокопоставленных начальников и оценка их по «нормальным» человеческим критериям?!

Зачем нужен этот дневник? Видимо, нам нужна правда о себе, после которой только и может быть движение, рост, творчество – медленное и тяжелое возвращение к себе.

Эстетический снобизм отказывает подобной литературе в художественности, предпочитая уходить в свою скорлупу, теряя при этом всякую связь с живой жизнью, да и творческую силу, и упругость тоже. Но истинно русская литература всегда была честна и мужественна, а, значит, равновелика самой жизни. Ю.Тынянов писал в первые послереволюционные годы: «Когда падала высокая линия Ломоносова в эпоху Карамзина, литературным фактом стали мелочи домашнего обихода, дружеская переписка, мимолетная ссылка» [3, с.123].

Кроме мужества у русского писателя всегда были чуткость и поразительное умение слышать гул жизни, а не свою только боль от ее ударов. Эта традиция равна самым высоким достижениям нашей классики. И значение этой литературе придавалось самое высокое. Плетнев писал о Пушкине: «Возвращаясь в 30-е годы к замыслу «Записок», он прежде всего начинает просматривать свою переписку» [4, с.89]. Из писательской записной книжки, куда Пушкин вносил «записки всего, что ни попало», он делал выборки. Группу таких «выборок» он напечатал в «Северных цветах» Дельвига за 1828 год.



Фактографическая точность «Записок редактора» сочетает фиксацию «всего, что ни попало» с заинтересованным и тонким анализом беспорядочного течения часов и дней. Поражает, с какой любовью выписаны портреты руководителей хозяйств! Каждый из этих беззаветных тружеников, не знавших ничего, кроме работы до седьмого пота, и ставших трагическими жертвами безответственной эпохи, остался верен одной власти - власти земли.


На фоне этой поразительной веры в человека неизбежно вспоминаются дневники еще одного гениального и трагического имени - Ивана Бунина. В своих записках 1918-1919 годов, символически и даже библейски названных «Окаянные дни», он в отчаянии готов отказать человеку даже в самом праве на это имя: «Шел и думал, вернее, чувствовал: если бы теперь и удалось вырваться куда-нибудь, в Италию, например, во Францию, везде было бы противно - опротивел человек. Жизнь заставила так остро почувствовать, так остро и внимательно разглядеть его, его душу, его мерзкое тело. Что наши прежние глаза - как мало они видели, даже мои!» [5, с.107-108].

«...Когда совсем падаешь духом от полной безнадежности,ловишь себя на сокровенной мечте, что все-таки настанет же когда-нибудь день отмщения и общего всечеловеческого проклятия теперешним дням. Нельзя быть без такой надежды. Да, но во что можно верить теперь, когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке?» [5, с.111].

«А не все ли равно? Будет жить и через 100 лет все такая же человеческая тварь, - теперь-то я уж знаю ей цену!». «А мы все «надевали лавровые венки на вшивые головы» по выражению Достоевского [5, с.113]

И только природа у Бунина: солнце, дождь, день, ночь всегда прекрасны, как укор человеку, утратившему свою природу.

Записки Ю.Поминова, скорее, в системе толстовского кодекса нравственного самосовершенствования. С одной поправкой, ужесточающей этическую задачу. Это формула самовывживания, попытка быть честным, хотя бы перед самим собой, способ нравс-



твенного самосохранения. Таков итог тотальных экспериментов над человеком в 20 веке.

* * *

Другой герой «Хроники» - сам автор: эпоха увидена его глазами. И, конечно, это рассказ о самом себе, попытавшемся безоговорочно принять убийственную формулировку - «Времена не выбирают. В них живут и умирают». А вот свое место и система поведения в этих временах, хоть отчасти, но зависят и от нас.

Читая «Хронику», нельзя не вспомнить Достоевского, его слова о широте русского человека. До всего-то ему есть дело! Затравленный, чуть ли не расплющенный партийно-административным прессом, он откликается на перипетии, связанные со скандальной книгой Салмана Рашиди, рассуждает о заработках американцев, не поддаваясь, впрочем, «мелкобуржуазным» настроениям и защищаясь от наглости, американской сытости извечной советской гордостью: «Ведь, надо же - есть нечего, а в космосе мы - первые!». Диктат железобетонного русско-советского нравственного максимализма неумолим: дома - бардак, а мы о космосе печемся, не забывая попутно и о счастье всего человечества. Вообще, если не забывать, что речь идет о записях личного характера, то почти сугубое внимание работе, политике, даже экономике и статистике - весьма красноречиво характеризует наше «загадочную» психологию - «первым делом самолеты» и, значит, советскую власть мы так просто не отдадим.

На этом фоне выстраивается парадоксальная типология героев: подавляющее большинство персонажей «Хроники» (людей, безусловно, близких и дорогих автору) сохранили себя, а значит - и жизнь вокруг. Разумеется, не благодаря, а вопреки обстоятельствам (еще один излюбленный принцип автора). Мне уже приходилось писать о том, что в прозе Ю.Поминова есть потрясающая особенность - полное отсутствие отрицательных персонажей. Даже для политических деятелей, подобных Горбачеву и Ельцину, на которых уже клейма негде поставить, почти проклятых народом еще при жизни (правда, с завидной регулярностью и избираемых этим же самым народом), он находит простые человеческие слова.



К примеру, у Бунина характеристика политического лидера лаконично убийственна: «Съезд Советов. Речь Ленина. О, какое это животное!» [5, с.33].

У Ю.Поминова блестящая, социологически безупречная характеристика «партийного кубла» ничуть не пародийна, автор и для них оставляет нравственную «лазейку» (ведь вне бюро обкома они, по его утверждению - нормальные люди).

Я убежден: только через личную судьбу каждого из нас мы сможем понять нашу государственно-политическую катастрофу. А преодолеть ее, как выясняется, тоже возможно. Как писал А. Твардовский: «Жизнь больше войны!». И замечательный пример тому - «Хроника смутного времени» Юрия Поминова. Вообще, эта книга - для неравнодушного, въедливого читателя.

Когда-то Достоевский избрал для своего романа «Подросток» форму повествования от первого лица и его герой «путем припоминания и записывания» сумел не только внутренне освободиться от тысячи комплексов, но и, сказав правду о самом себе, - переродиться нравственно.

Этот путь для всех нас фатально неизбежен. И исторически единственно перспективен. Не будет «барина», который «придет и нас рассудит», не будет американского дяди, который накормит, и не будет готовых ответов на вечный «проклятый» вопрос: кто мы и как нам жить?

Герой «Хроники» это осознал и принял, а, значит, и нам всем подарил надежду. Правда, она дорого стоит: научиться самим отвечать хотя бы за себя.

Записные книжки Пушкина А.С. – это движение от человека частного к человеку государственному. Дневники, допустим, советского писателя Ю.Нагибина – это частная, потайная жизнь человека почти экзистенциального, задавленного государством. Дневник Ю.Поминова возник в большей степени как явление историко-психологическое, а не собственно литературное, как реакция на эпоху распада общества и личности, и это стало формой уже не только самовывживания, но и самовоспитания.



Литература

1. Петров С.М. Пушкин А.С. о литературе. М., ДЛ, 1977
2. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1987 - 752 с.
3. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924
4. Левкович Я.Л. Письма Пушкина к жене. Л., 1989
5. Бунин И.А. Окаянные дни. М., 1991

Полатханова Н.

«ИСЛАМЕЙ»

«Исламей» М.Балакирева (1869 г.) - одно из первых и выдающихся произведений мировой фортепианной классики, где нашли своеобразное претворение традиции народного музыкального искусства Востока. Посвященное Н.Рубинштейну, который и стал первым исполнителем этого произведения, оно покорило насыщенностью замысла, подлинностью звукообразов, пианистическими средствами выразительности. Высоко ценил и любил творение М.Балакирева Ф.Лист, играя его самозабвенно и испытывая на нем технические возможности своих учеников.

«Исламей», точнее «Исламий» - народный танец кабардинцев и адыгейцев, пляска рода «лезгинки». Очарованный на Кавказе мелодией этой пляски - яркой, огненной, стремительной, композитор положил её в основу главной темы своего сочинения. Другая тема любовно-лирического характера, как заметил И.Нестьев, напоминает песню «Иппий-джан» (женское имя), опубликованную в сборнике «Песни и танцы крымских татар», в записи Я. Шерфединова [1].

Вот что пишет по этому поводу сам М.Балакирев в письме к немецкому пианисту Эдуарду Рейсу: «Спешу удовлетворить желание Ваше касательно «Исламея»: пьеса эта случайно задумана на Кавказе... Грандиозная красота тамошней роскошной природы и гармонизирующая с ней красота племён, населяющих эту страну, всё это вместе произвело на меня впечатление глубокое... Интересуясь тамошней народной музыкой, я познакомился с одним черкесским



князем, который часто приходил ко мне и играл на своём народном инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них – плясовая, называемая «Исламсей», мне чрезвычайно понравилась, и ввиду приготовления себя к сочинению «Тамары», я занялся обработкою его для фортепиано. Вторая тема сообщена мне в Москве одним актером – армянином из Крыма, и, по уверению его, довольно популярна между крымскими татарами. При сочинении этой пьесы я не имел никакой программы, а просто желал дать этим темам по возможности интересную симфонически-фортепианную обработку. Оригинальная тема и выразившиеся в ней глубокие кавказские впечатления сделали её своеобразной и обратили на неё внимание гениального Листа, благодаря чему эта пьеса, как мне говорили, в большом ходу за границей и совсем не исполняется в России, где в настоящее время не имеется достаточно сильного пианиста. Единственный пианист, исполнивший в России эту пьесу вполне хорошо как с технической, так и с художественной стороны, был покойный Николай Рубинштейн, которому я её и посвятил...» [2].

Форма фантазии – сонатное аллегро. Но её можно определить и как двойные вариации, так как каждая тема (и особенно вторая) получает вариационную разработку. Как отмечает А.Алексеев, «Сочетание сонатного и вариационного принципов развития позволяет видеть в нём продолжение линии синтеза жанров, свойственного европейской фортепианной музыке эпохи романтизма» [3].

Основная тональность «Исламсея» - излюбленный Балакиревым Ре-бемоль мажор, вокруг которого группируются разнообразные тональные связи. В первом разделе пьесы он окружен своими терциями: фа минор и тональностями дизиспой сферы через Ля мажор – часто употребляемую романтиками пониженную VI ступень – терцовый вариант тоники. Ясны тональные основы второй темы с её терцовыми сопоставлениями – Ре мажор (си минор) – фа-диез минор (ре-диез минор) и отклонением в ми минор. Что касается секундового соотношения между первой и второй темами (Ре-бемоль мажор – Ре мажор), то оно следует характерной «неаполитанской»



плагальности. В разработке выделяются Си-бемоль мажор и Ре мажор, в репризе – Ми мажор, Фа мажор, фа-диез минор. Будучи пёстрым и ярким, тональный план пьесы отличается функциональной целеустремленностью и динамичностью.

«Исламей» интересен своей фактурой, подлинно концертной, виртуозной, красочной и насыщенной многообразными ориентальными приёмами. В сочинении своеобразно сочетаются фресковая манера письма и аккордовое изложение *martellato* с узорчатой орнаментикой и филигранной пальцевой техникой, что говорит о влиянии на него как в плане пианизма, так и других сторон композиции - Ф.Листа. В частности, И.Нестьев отмечает родство токатности «Исламея» и «Плясок смерти». А использование Балакиревым мягкой «плывущей» звучности, разряженной регистровыми «просветами», неполными аккордовыми массивами, адресует его к Шопену и Глинке.

Синтезируя пианистические традиции великих мастеров, Балакирев строит свою версию, обогащённую элементами народной музыки Востока, имитирующую кавказские струнные инструменты. И это придаёт стилистике пьесы самобытность. Однако при полифонически насыщенной детализированной манере письма нелегко добиться необходимой броскости и монументальности образа, передать характер фортепианной фрески, сочетающей крупный план и утончённую орнаментальность. И это ставит перед исполнителями сложные задачи, требуя огромной физической силы и выносливости, основательной технической оснащённости пианистического аппарата, мастерского владения контрастами между различными регистрами инструмента.

Балакирев сумел найти новые, совершенно необычные для фортепианной музыки приёмы, воссоздающие своеобразие кавказской музыки. Сначала идёт одноголосное изложение первой темы. Быстрое чередование сухих отрывистых звуков напоминает тембр грузинского чонгури, близкого к узбекскому танбуру. Характерны чеканная и упругая ритмика мелодии и необычайный для европейской музыки размер 12/16. Опорными её точками являются си бемоль и фа. Перекрёсты рук имитируют сухие, перемежающиеся



удары – шипки, щелчки кавказских струнных чонгури и пандури. Начиная с 9 такта, идёт утолщение мелодической линии терциями в правой руке, придающими тембру острую характерность. В басу наблюдается наслоение кварт. С 13 такта развитие проходящих полутонов побочных голосов приобретает хроматическую окраску. Далее выделяются пустые квинты, сексты и септимы, а в дисканте пустые кварты, квинты, терции и секунды – на органных пунктах фа и ми бемоль, усилившие эмоциональные контрасты. Перекрещивание рук дано по-разному, рождая различные варианты *martellato*. Терцовые утолщения, кварто-квинтовые наслоения, частые диссонирующие столкновения обостряют восприятие музыки, подчеркивают пружинистость, терпкость ритма.

С 45 такта прослеживается свободное развитие образа. На фоне мягких, обволакивающих колыханий баса в низком регистре проступает напевная тема, близкая по тембру к звучанию кларнета. Через несколько тактов музыка приобретает активный, стремительный характер. На органном пункте тоники Ре бемоль мажора чередующиеся удары левой руки исполняются равномерно и чётко, соответствуя авторскому указанию «Явственно обозначить ритм». Здесь необходимо ощутить восхождение к кульминационной вершине, где нет нового материала, а есть громкое варьирование известного. Такое решение оправдано характерностью тематизма и композицией произведения, построенной из отдельных фрагментов.

Появившаяся в спокойном темпе Ре мажорная тема, которая ассоциируется с плавным, нежным женским танцем, контрастирует с первой не только в интонационном, ритмическом, гармоническом, темповом, но и в фактурном отношениях. Фактура становится более мягкой, плавной, пластичной, требуя осторожного прикосновения к клавишам. Если ремарка «С чувством» указывает на лирическое настроение музыки, то ремарка «Кокетливо» подчеркивает её изящество. Красочно соотношение тональностей Ре-бемоль мажора главной партии и Ре мажора побочной (при этом внутри второй темы происходят отклонения в си минор).



Преобладание диатоники после предыдущих хроматических каскадов делает музыкальный образ неповторимым, оригинальным. Интенсивно развивается побочная тема. В разработке она теряет первоначальную мягкость и лиризм, приобретает энергичный, наступательный характер, сближаясь с главной партией – виртуозной и напряженной. В разделе «Скоро и с энергией» эта тема как бы «красуется» в звонкой, пышной фактурной вариации. Сложные, стремительно взлетающие пассажи, переходящие из левой руки в правую, звучат подобно сверкающим молниям – ослепительно, ярко и беспокойно.

Принципиально новое в разработке начинается с органного пункта триолей шестнадцатых на доминанте Ре-бемоль мажора в левой руке, тогда как правая рука в басовом ключе излагает новый вариант второй темы, приближенный к характеру первой. Однако если первая тема находится как бы в состоянии непрерывного бега, то другая, благодаря паузам, словно «задыхается» в пути, способствуя наращиванию внутреннего напряжения. Здесь важно избежать моторности, монотонности музыки и, в соответствии с авторским примечанием «Яростно», передать её повышенный эмоциональный тонус, а также рельефность, предельную чёткость каждой интонации.

Реприза фантазии исключительно динамична и требует от исполнителя колоссальных физических, технических, эмоциональных усилий, полной мышечной свободы и в то же время – внутренней собранности, ритмической организованности.

Следует обратить внимание на резкое преобразование в репризе побочной партии: вместо плавного движения в размере 6/8. появляется четкий двудольный ритм с акцентами на слабых долях. Указание автора исполнить этот фрагмент «Живо, в темпе трепака» говорит о его стремлении приблизиться к русским фольклорным истокам.

Характерное для «Исламея» непрерывное сквозное развитие с кульминацией в конце, кода в темпе «Быстро» и «Неистово» придают финалу неудержимо вихревой темперамент массовой пляс-



ки, завершающейся торжественно и энергично звучащей побочной темой. Эта захватывающая, завораживающая пьеса, которая открывает в новом качестве многообразные темпо-динамические, ритмические, колористические богатства народной музыки Востока, изобретательно воплощенные средствами фортепианного искусства, служит блестящим образцом творческого преломления разных музыкальных традиций. Опыты такого характера и художественного уровня оказывают влияние на дальнейший процесс развития музыкальной мысли как в рамках отечественной, так и мировой культуры.

Ярким, заслуживающим внимание фортепианным произведением, художественно обобщающим любовно-лирический образ, воспетый великим азербайджанским поэтом Низами, является «Фантазия» А.Хашимова на тему романса У.Гаджибекова «Сансиз». Созданная в 2001 году и посвященная первой исполнительнице этого романса в Узбекистане М.Ризаевой, она отражает не только богатейшие тембровые и звуковые ресурсы фортепиано, но и интонационно-выразительные краски певческого искусства, что и обусловило новаторский подход автора к решению сложнейшей творческой задачи. «Фантазия» имеет цельную, компактную форму, близкую строфической структуре романса «Сансиз». Продолжая традиции европейского пианизма, композитор создал виртуозное оригинальное сочинение, исполненное романтического пафоса, душевных волнений, лирической экспрессии чувств и переживаний. И ощущается это буквально с первых тактов пьесы, открывающейся страстным апофеозом любви и жизни.

Непринужденно развивающаяся импровизационная музыка вступления вводит слушателей в возвышенно-поэтический мир лирических образов. Она требует от исполнителя насыщенных звуковых красок, широты дыхания, фрескового стиля, а также полной метроритмической свободы, где главным критерием является чувство художественного вкуса и стиля. Построенный на сопоставлении контрастных элементов: колокольных аккордов, речитативно-декламационных возгласов, виртуозных пассажей, интонаций



lamento, этот раздел ставит перед исполнителем ряд технических и выразительных задач. Особое внимание привлекает нисходящая фраза, завершающая вступление. Её повторы в разных регистрах: поочередно в верхнем, в среднем, в нижнем - необходимо сыграть в разных тембровых освещениях, постепенно сгущая краски и замедляя темп.

Последующее за вступлением *Allegro moderato* выражает всю глубину и нежность любящего сердца. Этот фрагмент базируется на развитии интонаций романса, передавая настроение поэта, жаждущего свидания с любимой. В ажурной ткани фортепианной фактуры выделяется хрупкая, нежная, изысканная мелодия, очарование которой заключается в напряженной динамике восходящих полутоновых интонаций, в капризных синкопах, гармонических фигурациях шестнадцатых, выражающих трепет любящего сердца.

Фигурации шестнадцатых в среднем голосе образуют своеобразный фон-тремоло, создающий особый эффект звуковой вибрации и воздушности, рождая ощущение скрытой тревоги и обогащая колористическую палитру.

В процессе развития лирический образ получает многогранное смысловое и динамическое осмысление. И здесь велика роль гармонии, сочетающей элементы диатоники и хроматики, выразительных возможностей гармонического мажора, одноименного и параллельного ладов. Кульминационная зона в произведении ассоциируется с ауджем, в котором на первый план выдвигается основная тема романса «Сансиз», выражая силу и искренность чувств героя.

Появление шестнадцатых привносит в звучание музыки взволнованность, трепетность. Ладотональное развитие от Ми мажора к до-диез минору способствует возникновению новых, свежих впечатлений, приводящих к динамической кульминации рассматриваемого эпизода, после которой наступает спад напряжения. Фортепианная фактура делается утонченной и прозрачной. Изысканные фигурации обыгрывают затейливые



мелодические изгибы, красочно обогащаемые аккордами гармонического ля минора.

Следующий раздел пьесы Allegro представляет собой новую фазу разработки образа, где на смену нежной лирике приходят горячая эмоциональность, яркая темпераментность, динамизм, свойственные танцевальному жанру. Ритмический рисунок музыки становится более четким, а её наполнение - плотным и крепким. Естественно, плавно и свободно звучат октавы в обеих руках, дополняющие друг друга в процессе мелодического развития.

Динамический подъём приводит к коде – генеральной кульминации произведения, которая завершается яркими фанфарно-колокольными призывами на жизнеутверждающей, оптимистической ноте. Многоплановость, колористичность фортепианной ткани, чётко разграниченные функции мелодического голоса и фона предполагают разнообразные приёмы прикосновения к клавишам, применение для различных пластов фактуры иной силы движения пальцев, в результате чего достигается эффект взаимодействия вокального и инструментального, поэтического и музыкального начал, восходящих к романсу У.Гаджибскова.

Фон в пьесе А.Хашимова выходит за рамки сопровождения: его ритмическая организация, красочный гармонический язык (применение VI низкой ступени, уменьшённые септаккорды) усиливают страстный лирический пафос музыки, которая довольно сложна для исполнения. Чрезвычайно важно ощутить вокальную природу мелодии, передать её изысканно восточный характер, привести живое дыхание в закругленные фразы, добиться легато, плавного и красивого звуковедения. При исполнении пьесы, повторении её мотивов и фраз следует обратить внимание, не нарушая целостности образа, на метроритмический рисунок, разнообразие эмоциональных красок и оттенков музыкальной речи.

Особого отношения требует партия левой руки, которая усложнена наличием дополнительного голоса, пронизывающего линию баса, придающего ей мелодическую насыщенность и красочность. Относительно большой объём пьесы и отсутствие в ней ярко кон-



трастных тем побуждают пианиста к детальной разработке исполнительского плана с учётом технических и выразительных возможностей инструмента, включая педали.

На педали удерживаются басовые ноты, которые появляются на протяжении нескольких гармонических фигураций в правой руке и служат опорой для целого такта, а иногда – для нескольких тактов. Это сообщает мелодии большую певучесть и красочность, смягчает и углубляет тембр. Частая смена педали способствует ясности мелодической линии, прозрачности фактуры. А полупедаля оттеняет гармонические колористические детали.

«Фантазия» А.Хашимова, воспевшая вслед за великим поэтом Востока Низами и великим азербайджанским композитором У.Гаджибековым возвышенно-лирический образ, в свою очередь, предоставила благодатный материал для исполнительского осмысления, поиска разнообразных средств выражения, воплощающих как авторский замысел, так и личностные качества музыканта-художника.

Литература

1. Нестьев И. «Исламей» М.Балакирева. Советская музыка, 1938, №3.
2. Милий Алексеевич Балакирев. Исследования. Статьи. Л., 1961, с.228-229.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства. Части 1-2, М., 1988, с.300.

Тусупова А.К.

А.С.ПУШКИН И АНГЛИЙСКИЕ ПУТЕШЕСТВЕННИКИ

С начала XIX века Россия, главным образом Петербург и Москва, часто посещаются иностранными путешественниками. Это дипломаты, врачи, купцы, художники и просто туристы, среди которых были и англичане.

В переписке из источников того времени, как в переписке А.И.Тургенева с П.А.Вяземским или А.Я.Булгакова с братом, можно узнать, как часты были в эти годы англо-русские встречи и в России и за ее пределами. Прежде всего это дипломатический



круг: англичане из великобританского посольства в Петербурге – частые гости на петербургских и московских балах, раутах, приемах. П.А.Вяземский, например, поддерживает отношения со многими из англичан, принимает их у себя, записывает беседы с ними на поэтические или литературные темы. Если они ездят в Москву, А.Я.Булгаков приглашает их к себе, делает им ответные визиты, торопится показать им все достопримечательности города.

Англичан-путешественников по России Пушкин часто упоминает в своих произведениях, в особенности в 30-е годы.

Такая типическая фигура встречается в 8-й главе «Евгения Онегина» при характеристике русского светского общества.

И путешественник заметный,
Перекрахмаленный нахал,*
В гостях улыбку возбуждал
Своей осанкою заботной,
И молча обмененный взор
Ему был общий приговор.

(*Вариант: «блестящий лондонский нахал»)

Вслед за этими стихами в рукописи следовала еще одна строфа (девятая); она была также в тексте, впервые напечатанном в «Московском телеграфе» 1827 г., но отброшена Жуковским при воспроизведении всего стихотворения в его сборнике 1849 г.:

Кто же ты, очарователь
Бед и радостей земных?...
О, небесный жизнедатель!
Мне знаком ты; для других
Нет тебе именованья:
Ты без имени им друг!
Для меня ж тебе названье
Сердце дало: Лалла – Рук!

В набросках «Романа в письмах» Пушкина, написанных, вероятно, в 1829-1830 г.г., именем «леди Пельгам» названа какая-то «заезжая англичанка», упоминаемая среди лиц петербургского света.



Эпизодический англичанин встречается в «Пиковой даме»: на похоронах графини близкий родственник покойницы щепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер «Германн» - ее побочный сын, на что англичанин отвечал холодно: «Oh?».

Пушкин интересовался печатными описаниями английских путешественников как старого времени, так и ему современным. В некоторых из этих книг попутно говорится о русской литературе и встречается также имя Пушкина. Несколько таких книг находилось в библиотеке поэта; с иными из путешественников он встречался лично, о других мог слышать от своих друзей. Очень значительная часть этой литературы английских путешествий, безусловно находилась в сфере его внимания, как английская жизнь и культура сделались предметом его глубокого интереса и серьезного изучения.

С одной стороны, Пушкин и лично и через посредников имел постоянное общение с жившими в Англии представителями русского дипломатического мира. В Англии бывали «арзамасцы» Д.П.Сверин и П.И.Палестика, «туманный Альбион» посетил (в 1814) К.Н.Батюшков, и этот визит отозвался в его письмах, и в стихах, хорошо известных Пушкину («Воспоминания», «Тень друга»).

Некоторые из этих знакомств и встреч отмечены в литературе. Так, например, в 1818 году в русском посольстве в Лондоне был Н.И.Кривцов, знакомец Пушкина с 1817 г., который по словам А.И.Тургенева, «не перестает развращать Пушкина из Лондона и прислал ему безбожные стихи из благочестивой Англии» [1]. Советник русского посольства в Лондоне Д.Н.Блудов сообщал своим друзьям по Арзамасу новинки английской литературы. В 1819 г. кратковременное путешествие в Лондон совершил С.И.Тургенев, приславший в Петербург свое рукописное «Письмо об Англии», которое ходило по рукам среди его друзей [2; 398].

В более поздние годы вестями из Англии делились с Пушкиным А.И.Тургенев, С.А.Соболевский и даже те их общие друзья, которые сами не бывали в Лондоне, но получали оттуда письма от родственников и знакомых. Можно указать П.А.Вяземского или Д.В.Давыдова: байроновские рукописи, приобретенные первым из



них, переписка с Вальтером Скоттом второго, которые очень интересовали Пушкина. Сообщения, рассказы, новости об Англии, характеристика английского быта, общественной жизни, политические и литературные вести, полученные из первых рук, существенно дополняли в сознании Пушкина все то, что он мог узнать об этой стране.

Также была случайная встреча Пушкина в июне 1820 г. в доме у Н.Н.Раевского на Кавказских минеральных водах с чиновником английской миссии в Иране капитаном Эдуардом Уиллоком (Willock). В «Путешествии в Арзрум» Пушкин упомянул о миссионерах из Эдинбурга, имевших свою колонию близ Пятигорска; они также отмечены в фрагментах неоконченной поэмы о Тазите.

В Одессе в 1823 г. Пушкин встретился с Чарлзом-Эдвардом Томсоном (Charles-Edward Thomson; 1799-1841), сыном богатого английского негоцианта, который прожил в Одессе около двух лет (1821-1823), спасаясь от петербургского климата и управляя филиалом отцовской петербургской торговой фирмы; уехав в Англию, Томсон стал видным членом парламента, одним из лидеров врага. Впоследствии он получил титул барона Сиднема и в конце жизни стал губернатором Канады. О знакомстве его с Пушкиным известно из собственного свидетельства Томсона, занесенного в дневник А.И.Тургенева (запись от 14 марта 1828 г.). В Англии А.И.Тургенев встретился с Томсоном на обеде у маркиза Лансдауна. «Когда дамы нас оставили, разговор о политической экономии, о истории, о поэте Пушкине, о брате сделался общим», - записывает Тургенев в дневнике: «Томсон знавал Пушкина в Одессе, а брата (Н.И.Тургенева) в английском клубе и здесь (т.е в Англии)». Ч.-Э.Томсон имел много знакомых и в Одессе, и ранее в Петербурге. С начала 1830-х годов встречи Пушкина с англичанами в обеих столицах не прекращались. В 1831 г. Москве Пушкин с англичанами в обеих столицах не прекращались. В 1831 г. В Москве Пушкин с женой участвовал в Масленичном катанье на санях вместе с англичанином Нидхэмом (Niedham). Позднее, в Петербурге, поэт был знаком со многими представителями английского дипломатического мира, с лордом



Гейтсбери. В «Дневнике» Пушкина есть также несколько записей о встречах и беседах его с Блаем (Bligh), поверенным в делах английского посольства, с которым он был знаком довольно близко. Записи относятся к 1833-1834 гг. [3; 801]. Первая из них рассказывает о беседе с Блаем на балу у Бутурлина. Несмотря на краткость записи, она позволяет догадываться, что беседа шла на животрепещущую тему о Западе и Востоке, остро интересовавшую тогда публицистов и России, и Запада.

Пушкин до последних дней своей жизни поддерживал отношения при британском посольстве Артуром Меджнисом (Artur S.Magenis). О встречах с ним Пушкина у гр.Фикельмон упоминает в своих дневниках А.И.Тургенев. По словам Н.М.Смирнова, Меджнис «часто бывал у Фикельмон», это был «долгоносый англичанин (потом был посол в Португалии), которого звали *perroquet malade*, очень порядочный человек, которого Пушкин уважал за честный нрав». За несколько дней до роковой дуэли Пушкин обращался к Меджнису с просьбой быть его секундантом; сохранилось письмо Меджниса к поэту по этому поводу от 27 января 1837 г. В последний месяц жизни Пушкина находился также приезжавший в Петербург с женой лорд Лондондерри, несколько замсток о нем находятся в дневниках А.И.Тургенева.

Также Пушкин был знаком с художником-англичанином Дж.Доу, долго жившим в России и писавшим портреты героев Отечественной войны 1812 г. для Военной галереи Зимнего дворца. Одна достоверная встреча была Пушкина с художником, состоявшаяся на пироскафе, шедшем 9 мая 1828 г. из Петербурга в Кронштатд, где среди пассажиров была также Аннет Оленина, Дж. Доу покидая Россию, должен был пересесть на корабль, направлявшийся в Лондон. Именно в этот день Пушкин написал стихотворный экспромт, а художник карандашным наброском написал портрет Пушкина.

Зачем твой дивный карандаш
Рисует мой арапский профиль?
Хоть ты векам его предашь,
Его освищет Мефистофель.



Досадуя, что именно его запечатлел художник в своем наброске, Пушкин указывал на схавщую с ними Аннет Оленину, которой он был так сильно увлечен:

Рисуй О (ленино)й черты,
В жару сердечных вдохновений,
Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений.

«Арапский профиль» Пушкина остался у Дж. Доу, а стиотворение пот напечатал в альманахе «Северные цветы» в 1829 г.

В конце декабря 1829 г. в Петербурге состоялось знакомство Пушкина с английским путешественником Томасом Рейксом (Thomas Raikes, 1777-1848). Сын крупного дельца, бывшего друга Вильяма Питта-младшего. Рейкс не чувствовал никакой склонности к предпринимательской и купеческой деятельности, к которой готовил его отец. Томас Рейкс являлся одним из типичных представителей английской «золотой молодежи», он был денди и модным франтом, другом и подражателем Дж. Бруммера в «искусстве великосветской жизни», знал также Байрона в период его лондонской славы. В аристократических клубах Рейкс известен был под насмешливой кличкой «Аполлон», а художник Дайтон в одной из своих карикатуры изобразил его в качестве лондонского zakes (распутника). Рейкс назвал Пушкина «русским Байроном» (The Byron of Russia). Следует отметить, что за Пушкиным это прозвище уже утвердилось к тому времени в английской литературе. Личный врач Е.К.Вороницовой Аугустус Бошци Гренвилль в описании своей поездки из Лондона в Петербург мог уже в 1828 г. сказать, что «имя Александра Пушкина, русского Байрона, вероятно хорошо известно большинству английских читателей».

Гренвилль о Пушкина сообщает следующее: «Литературную деятельность он начал всего четырнадцати лет, будучи тогда студентом императорского лицея, а в возрасте девятнадцати лет он написал прославленную поэму «Руслан и Людмила», по своей красоте превосходящую все то, что до него было напечатано в России. С тех пор он написал много других произведений, хотя



ему еще нет и двадцати восьми лет. Мои читатели, без сомнения, знают о временном неудовольствии, которое этот юный и пылкий поэт возбудил в высших сферах еще до выступления на престол императора Николая своей «Одой к свободе». Относительно «Руслан и Людмилы» основано на известиях, помещенном еще в «New Monthly Magazine» 1821, все дальнейшее в заметках «Foreign Quarterly Review», 1827-1828 гг., в этом же журнале говорили о якобы сделанном Пушкиным переводе «Короля Лира», утверждая что Пушкин «начал свою литературную деятельность именно с этого загадочного перевода» [4: 103].

Из архива «Бумаги В.А.Жуковского» известны еще аналогичные записи трех встреч Пушкина с капитаном Френкленда, состоявшихся в мае 1831 г. в Москве. Эти записи любопытны тем, что они помещены в книге, находившейся в руках Пушкина и сохранившейся в составе его библиотеки. («Narrative of a visit to the courts of Russia and Sweden, in the years 1830 and 1831. by captain C.Colville Frankland», 2 vols, London, 1832). Запись об одной из трех встреч с ним Френкленда, где опять-таки Пушкина называют Пушкина «Русским Байроном». «8 мая (20) 1831 г. в полдень Пушкин (русский Байрон) посетил меня и сидел со мной около часу. Его разговор занимателен и поучителен. Он, по-видимому, основательно знаком с политической, гражданской и литературной историей своей страны, а также вполне осведомлен о погрешностях и пороках русского управления. Он, однако, того мнения (как все разумные и хорошие люди), что никакая большая и существенная перемена не может иметь место в политическом и общественном строе этой обширной и разнородной империи иначе, как постепенными и осторожными шагами, каждый из которых должен быть поставлен на твердую основу культурного подъема, или другими словами, на просветлении человеческих взглядов и на расширении разумий».

Английские путешественники, как показывают их записи, беседовали с Пушкиным, главным образом, о России. Между тем, интерес этих бесед был, безусловно, двухсторонний. Пушкин внимательно наблюдал заезжих англичан, осведомлялся у них о состо-



янии английской политической и культурной жизни, как прежде расспрашивал об этом своих друзей, бывавших в Англии. Недаром Пушкин в декабре 1834 г. Написал свой «Разговор с англичанином», в котором дал замечательную для своего времени характеристику английского парламента, взаимных отношений классов в Англии и состояния английского пролетариата. Он внимательно следил за «английскими трехмесячными «Reviews» (т.е за «Edinburgh Reviews», «Westminster Reviews»).

Из всех английских путешественников по России, которых Пушкин встречал лично или о которых он слышал, особый интерес представляет Джордж Борро (George Borrow, 1803-1881). Он был одним их первых переводчиков Пушкина на английский язык, и эти переводы были изданы в России. Пушкин знал их и они имелись в его библиотеке. Один раз он даже получил от Борро в подарок книгу и ответил ему любезной запиской. Около двух лет Борро прожил в Петербурге и очень полюбил этот город, где он обрел многих друзей и о которых он долгое время вспоминал. Более подробно можно познакомиться в журнале «Аманат» Тусупова А.К., Алматы, 2006. №6. С.121-125.

Литература

1. А.Бестужевым, К.Рылеев Полярная звезда на 1824 г. СПб., 18247
2. Бычков И.А. Письма В.А.Жуковского к великой княгине Александре Федоровне из первого его заграничного путешествия в 1821 г. «Русская старина», 1901, №11.
3. Жуковский В.А. Стихотворения – Л., 1956
4. Бумаги В.А.Жуковского

Акимова В.И.

КОНЦЕПТ «ЧИНОВНИКИ» В ДИСКУРСЕ А.С. ПУШКИНА («ДУБРОВСКИЙ»)

Концепты «богатство» – «бедность» относятся к вневременным и гиперэтническим (по крайней мере в христианской модели мира) антиномиям, что позволяет считать их концептами-универсалиями, занимающими значительный сектор когнитивного уровня.



Названная антиномия – конститутивный признак русского общественно-политического дискурса на всём протяжении существования этноса. Данное гипотетическое утверждение при необходимости вполне подкрепляется многочисленными свидетельствами русской (и древнерусской) письменности и основополагающими догматами русской православной церкви, составляющими фундамент русской ментальности. Как известно, «богатство» (маммона) в Писании относится к разряду зла и осуждается последователями Учения Христа. Данное обстоятельство обусловило соответствующую негативную отнесенность языковых проекций концепта – универсалии «богатство» и, соответственно, положительную или нейтральную окрашенность всех реализаций второго члена оппозиции – концепта – универсалии «бедность».

Кумулятивные свойства языковых единиц, выступающих своего рода хранилищами информации, обеспечивают связь поколений и сохранение духовного единства и своеобразия нации (в последнее время это стали называть ментальностью, менталитетом конкретного народа).

Особенности языкового сознания, характеризующиеся многочисленными параметрами, заключаются также и в лексико-семантической экспликации концептов-универсалий. В наиболее отчётливом виде это своеобразие реализуется в дискурсах представителей народа, символизирующих нацию на определённом хронологическом отрезке. Несомненно, что имя А.С. Пушкина включено в макропонятие «русский народ» как при самоидентификации русских, так и при определении этого понятия другими этносами. Следовательно, дискурс А.С. Пушкина – свидетельство основных тенденций в языковой картине мира демократически ориентированного члена русского общества 1-ой половины XIX века. Одна из таких тенденций, присущих русской ментальности – негативность концепта «чиновники», входящего в сектор концепта «богатство». Эта когнитивно-ментальная единица вот уже 2 столетия свидетельствует об отличительной черте русской общественной жизни – зависимости судьбы государства и народа от произвола чиновни-



чества. В словаре В.И. Даля толкование слов «чин» и «чиновник» не указывает на наличие негативных сем в структуре слова, однако в словарном гнезде косвенные подтверждения отрицательного ореола концепта «чиновники» прослеживаются: в иллюстративном материале приводятся максимы, свидетельствующие об отношении носителей языка к реалиям, обозначенным словами «чин» и «чиновник»: Чин чина почитай, а меньшей садись на край; Дураку, что большому чину, везде простор. Однако уже в то время реалья «чиновники» принадлежала к явлениям политической жизни, которая в концептуальной системе русского общества однозначно негативно оценивалась как прогрессивными, так и реакционными силами, ввиду явной нечистоплотности методов и приёмов, присущих общественной прослойке, которая уже к середине XIX века получила имя «чиновничество». Концепт-лексема «чиновники» имел сложную семантическую структуру, в которой вокруг ядерной семантической доли «государственные служащие» группировались различные признаковые семы – угодничество, стремление к наживе любыми способами, взяточничество, продажность и т.д. – всё то, что, применив семантическую запись, можно определить как «плохо».

В подтверждение сказанного обратимся к фреймам из повести «Дубровский». Первый фрейм представлен в начале произведения. Здесь указан статус Троекурова: «Его богатство, знатный род и связи давали ему большой вес в губерниях, где находилось его имение. Соседи рады были угождать малейшим его прихотям, губернские чиновники трепетали при его имени. Кирилл Петрович принимал знаки подобострастия как надлежащую дань».

Второй фрейм – беседа Троекурова с мелким чиновником Шабашкиным после ссоры с Андреем Гавриловичем Дубровским: «Троекуров узнал заседателя Шабашкина и велел его позвать. Через минуту Шабашкин уже стоял перед Кириллом Петровичем, отвешивая поклон за поклоном и с благоговением ожидая его приказаний... У меня сосед есть, – сказал Троекуров, – я хочу взять у него имение, – как ты про то думаешь... В том-то и сила, чтобы безо всякого права отнять имение... Подумай, братец, поищи хо-



рошенько... Я полагаюсь на твоё усердие, а в благодарности моей можешь быть уверен».

Третий фрейм – «хлопоты Шабашкина»: «Дело стало тянуться. Уверенный в своей правоте, Андрей Гаврилович мало о нём беспокоился, не имел ни охоты, ни возможности сыпать около себя деньги, и хоть он... трунил над продажной совестью чернильного племени, но мысль соделаться жертвой ябеды не приходила ему в голову... Троекуров столь же мало заботился о выигрыше им затеянного дела. – Шабашкин за него хлопотал, действуя от его имени, страдая и подкупая судей и толкуя вкривь и впрямь всевозможные указы».

Четвёртый фрейм – суд: «Андрей Гаврилович явился в присутствии уездного суда. Никто не обратил на него внимания. Вслед за ним приехал и Кирилл Петрович. Писаря встали и заложили перья за ухо. Члены встретили его с изъявлениями глубокого подобострастия, придвинули ему кресла из уважения к его чину, летам и дородности; он сел при открытых дверях. Андрей Гаврилович стоя прислонился к стенке... секретарь... стал читать определение суда. Мы помещаем его вполне, полагая, что всякому будет приятно увидеть один из способов, коими на Руси мы можем лишиться имения, на владение коим имеем неоспоримое право».

Итак, имея много общего – сословие, образование, судьба – два бывших друга-соседа расходились в главном: на гражданско-юридическом уровне это носит название имущественного состояния, а в концептуальной модели мира просцируется на указанную антиномию «богатство – бедность».

Общественное осуждение чиновников, отразившееся на семантической структуре соответствующей лексической единицы, обусловлено тем, что для прослойки чиновничества единственным критерием и ценностью было «богатство», которое заслоняло все недостатки тех, кто им обладал. Ставя богатство в качестве цели жизни, чиновник был готов на любые поступки. Данное обстоятельство вело к деструктивным процессам как личностного, так и общественно-государственного плана, что и выявляет анализ дискурса А.С.Пушкина.

АРХЕТИП МЛАДОСТИ У ПУШКИНА И АУЭЗОВА

Литературоведческую науку конца XX - начала XXI в.в. отличает усиление интереса к изучению архетипов как универсальных и устойчивых образных схем (моделей), лежащих в основе любых художественных построений (в том числе мифологических), воспроизводимых в искусстве разных эпох и народов. «Вечные» образы и ситуации, встречающиеся в произведениях разных жанров, вызваны способностью художников уловить общечеловеческие архетипы и по-своему реализовать их в собственных произведениях.

Напомним, что архетип (т.е. первообраз, модель) - понятие, зародившееся и обоснованное в работах швейцарского ученого К.Юнга. Исследователь понимал под ним находящиеся в основе индивидуальной психики первичные инстинктивные формы, обнаруживаемые тогда, когда они входят в сознание и «проступают» в нем как образы, картины, фантазии и др., достаточно сложно определяемые. По мнению Юнга, «следует отказаться от мысли, что архетип можно объяснить... Архетип-это первичные формы, лежащие в основе образов и бессознательно пробуждающие активность воображения. Они проявляются в снах и бреде, а также в искусстве и литературе и являют то единое в человеческом сознании, что связывает его с космосом и вечностью (выделено нами.-Н.С.) [1; 67].

Как известно, Юнг выделил несколько архетипов, в частности, архетип дитяти, матери, мудрого старика (старухи) и некоторые другие. Как источник архетипа он рассматривал мифы, т.к. герои мифов становятся важнейшими архетипическими образами, встречающимися в трансформированном виде в различных произведениях мировой литературы. Интересно, что архетипы младости, молодости, новорожденного младенца, рождения и т.п. играют не одинаковую роль в разные историко-культурные эпохи. Образы богов-младенцев, характерные для мифологии, в эпоху классического эллинизма почти совершенно исчезают, обращившись юноша-



ми, а впоследствии, в эпоху тотального кризиса античного мира, они вновь актуализируются. Вершиной распространения архетипов рождения и новорожденного младенца становится эпоха раннего христианства, на знамени которого было начертано: «Если не будете, как дети, не войдете в царствие небесное».

Далее, в искусстве средневековья младенцы, дети снова исчезают, чтобы вновь появиться в искусстве Ренессанса и затем, в кризисную эпоху, они воплощаются в живописи и скульптуре в виде ангелов и амуров. Подобное значение историко-культурного архетипа имеет в наши дни феномен «инфантилизма», весьма распространенный в современном искусстве.

Архетип «младенца-бога» достаточно распространен и находится в тесном переплетении с другими мифологическими аспектами мотива младенца. Рассказ о малом дитяти, который вмещает в себя целый универсум, присутствует и в «Махабхарате» в рассказе отшельника о встрече с Нараяной, и в легенде о Св. Христофоре, популярном на Западе святом. Христофор был очень сильным человеком и зарабатывал на жизнь тем, что переносил путников на своих плечах через реку. Однажды его попросили перенести совсем маленького ребенка, но силач согнулся под его тяжестью. Ребенок был младенцем Христом, а его тяжесть символизировала тяжесть всего мира.

Заметим, что в искусстве всех времен символ «дитяти» непременно присутствует как знак обновляющегося бытия (выделено нами.-Н.С.). Ницше в своей поэме о Заратустре, играя с наиболее распространенными архетипами, пишет о дитяти как «воплощении невинности и забвения, первом движении, начале сызнова, само собой катящемся колесе, святом Да...»

Содержательная парадигма архетипа «вечного мальчика» включает в себя общие для искусства разных времен черты божественности и вневременности, т.к. герои, хотя бы в каком-то отдельном аспекте, неизменно «удерживали» свой возраст. Даже Зевс, изображаемый греческими художниками бородатым мужем, именовался не иначе, как «величайший мальчик».



Архетип младости, «вечной молодости» достаточно распространен в творчестве Пушкина как раннего (лицейского) периода, так и более позднего времени. Первый русский поэт мирового масштаба даже в тревожной последикабристской атмосфере расправы над рыцарями свободы, осознавая смертность всего существующего, глазами мудреца воспринимает вечный круговорот сменяющейся действительности и радостно приветствует новое поколение, идущее ему на смену: «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть» [2; 297]. Лирический герой стихотворения Пушкина 1929 г. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», осознавая неумолимость хода времени, исполнен высшей мудрости: «Младенца ль милого ласкаю, Уже я думаю: прости! Тебе я место уступаю: Мне время тлеть, тебе цвести» [2; 296].

На всем протяжении творческого пути Пушкин оставался верен жизнеутверждающему восприятию вечно обновляющейся жизни, умел смотреть вперед. Так, в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835 г.), за полтора года до своей трагической гибели, поэт, используя символические формы образности, приветствует будущее: «Здравствуй, племя Младое, незнакомое! не я Увижу твой могучий поздний возраст, Когда перерастешь моих знакомцев...» [2; 382]. Обращение к свежей сосновой поросли Михайловского после десятилетней разлуки с ним проникнуто глубокой, умиротворенной печалью, передающей грядущим поколениям эстафету воспоминаний.

Архетип младости, молодости, лучшей поры в жизни человека или животного, во всяком случае, одушевленного существа, акцентирован уже в заглавии последнего романа М.Ауэзова «Племя младое». Этот роман, по мнению его переводчика А.Пантислева, был «началом нового грандиозного труда, второй эпопеи» [3; 8]. Задуманное Ауэзовым большое полотно, направленное на изображение обывательства, протекционизма, приспособленничества, рассказывало о современности, о новых людях, о молодежи, живущей в новую историческую эпоху. Как замечает А.Пантиселев, «бесконечно интересно было бы присмотреться к тому, что видел



Ауэзов и не успел показать нам с той экспрессией и захватывающей правдой...» [3; 8].

Насколько известно, ауэзовское «Племя младое» не рассматривалось в аспекте архетипических традиций, хотя материал романа представляет для этого немалые возможности. Так, уже на первых страницах его появляется упоминание о Прометее в диалоге Асии и Карпова. В частности, проводится контраст между Прометеем и сплетничающими, изнывающими от безделья женщинами, чье излюбленное занятие - злословие против всех, не похожих на них самих. Асия обращается к Карпову: «К сожалению, у нас, казалось бы, в самой культурной среде – ученых, писателей, ответственных работников – сплошь и рядом встречаются такие вот тетки, способные клевать печень Прометею! (в известном мифе о Прометее его мучителями были хищные орлы. – Н.С.). Они никогда не работали и знать не знают, что такое ответственность или солидарность. Но им все доступно!» [3; 311]. И далее по ходу повествования мотив Прометеев в сознании Карпова обретает особый смысл.

Многие сюжетные ситуации романа, его временные и пространственные рамки исполнены глубокого, внутреннего смысла. Так, Нил Карпов, ответственный партийный работник и главное действующее лицо произведения, близко знакомится с родственными ему по духу людьми – врачом Жакеном Асановым и ранее упоминавшейся Асией Алимовой в яблонево-м саду близ малого Алма-Атинского ущелья. Архетип сада – один из самых распространенных в мировой литературе, впервые встречающийся в Библии, в рассказе о сотворении мира. Бог создал Эдемский сад, в котором росло всякое дерево, приятное для глаз, древо знания и древо жизни.

Но был и другой сад – Гефсиманский, в котором страдал и молился Сын Божий – Иисус Христос. Он был распят на древе, и Бог запретил есть плоды своего дерева под страхом смерти. В вавилонской мифологии герой уходил из сада, желая обрести бессмертие. Образ «сада», как отмечает Д.Лихачев, [4; 54], понимался многогранно уже в средневековье: сад - место наслаждений, любовных



утех, блаженства и неги; сад - уединенное место для раздумий и творчества; сад - малый мир, отражающий в себе большой мир, «живая книга», читать которую может только тот, кто владеет ее языком.

В традиции мировой литературы часто какие-то важные события, порой драматические, происходят в саду, рядом с садом, на его фоне наконец. Лирический герой поздней элегии Пушкина «Воспоминания в Царском селе» (1829 г.) находится во власти воспоминания о «дне счастливом, когда среди царскосельских садов возник лицей»: «Воспоминанием смущенный, Исполнен сладкою тоской, Сады прекрасные, под сумрак ваш священный, Вхожу с поникшею главой. Так отрок библии, безумный расточитель, До капли истощив раскаянья фиал, увидев наконец родимую обитель, Главой поник и зарыдал...» [2; 294].

У Ауэзова архетип сада по сравнению с Пушкиным более драматизирован. Так, ничего не предвещало беду в летнем саду, где готовилась ко сну семья молодой девушки Айслу, чья судьба легла в основу одной из главных сюжетных линий: «Хорошо спать в саду, когда утром надо пораньше проснуться. Будит тебя солнце, едва поднявшись над горизонтом, щекоча веки ласковыми лучами. Но еще лучше под открытым небом осенью, когда из темной синевы неба полная луна льет волшебный свет и словно манит и манит к себе в высоту» [3; 360].

Однако дальнейшее развитие событий резко меняет устоявшийся лад этой семьи: в ту ночь по вине ненавистного девушке, недалекого и самовлюбленного Сагита, пытавшегося похитить ее против ее воли, под колесами машины похитителя трагически гибнет ее младший брат, одиннадцатилетний Арман. Так возникает мотив невинного убиенного младенца («дитяти»), также сближающий творческий опыт Ауэзова и Пушкина, воплощенный, в частности, в исторической трагедии «Борис Годунов». В Евангелии, отметим, Христос, совершив во времени круг своей земной жизни, наряду с этим остается еще и «младенцем Христом»: «Отроча младо, предвечный Бог».



У Пушкина неизменно «младая жизнь» одерживает победу над смертью. Несмотря на печальные раздумья поэта о смерти как неумолимом законе и неизбежном финале жизни, на всех этапах его творческой биографии мотив веры в будущее выступает как один из ведущих. Пушкин умел преодолевать настроения тоски и уныния, вызывавшиеся тягостной обстановкой эпохи, называл свою печаль «светлой» («На холмах Грузии лежит ночная мгла»).

В романе Ауэзова выделяется глава, опубликованная в свое время в газете «Правда» под названием «Песня в степи». Глава очень светлая, вселяющая жизнерадостное настроение, хотя описываются в ней события драматические, приведшие к массовой гибели овец дорогостоящей породы во время джута в степи. Это одна из ключевых глав, в которой повествуется о молодом, неопытном чабане, сумевшем спасти себя и отару от внезапно обрушившегося на весеннюю степь свирепого бурана, названного народом Черноголовым.

Юноша Медет, горожанин, новичок в чабанском деле, не струсил, как другие, не бросил отару в буран. Укрывшись с овцами в низине, он пел, и люди нашли его по звукам песни. «По ту сторону холма, в тесной низинке, укрытой от ветра, паслись овцы. Их было многоголов полтысячи. С ними-человек. И человек тот в самом деле не кричал, не стонал, не плакал... Он пел. Песня была знакомая, ее распевала с прошлого года молодежь... Называлась она «Амандайлым», что значит «Светлолика». Написал ее Шамши Калдаяков. Она долетела в степь к пастухам из столицы, а ныне звучала здесь, в горах, где не рассчитывали увидеть человека, и Черноголовый ее не заглушил... Обнимая Медета, Жарасов почувствовал что-то твердое... Это была «Повесть о настоящем человеке», недавно переведенная на казахский язык» [3; 390-391].

Герои романа стойко преодолевают все тяготы джута, напоминая «путников, только что преодолевших снежный перевал». Немалая роль в произведении, наряду с образами совсем юных героев (Айслу, Медет, Сагадат, Арман) принадлежит и персонажам, более старшим по возрасту, умудренным жизненным опытом. Архетип



мудреца - также один из наиболее распространенных в искусстве и литературе. С этим архетипом связаны образ врача Жакена Асанова, «смуглого скуластого человека с головой Сократа», и образ немолодого Таната. Их усилия, стремление добиться справедливости не сразу, но достигают своей цели - виновник смерти юного Армана понес справедливое наказание.

В контексте произведения статус мировоззренческой категории приобретают и такие архетипы, как дом, дух, путь, буран и другие, включающие в себя главные, непреходящие человеческие ценности, в том числе и умение «думать и в хорошую погоду, и в джут» [3; 429]. Все эти ценности сливаются в едином строе жизни, составляя естественную норму человеческого существования. Наличие архетипического подтекста в произведениях разных авторов, внимание к нему предоставляет возможность для более широких исследовательских обобщений. Система первичных образов, повторяющихся и устойчивых в своей сути и одновременно подвижных и вариативных, выявляемых в творчестве разных художников, способствует расширению спектра сравнительно-типологических исследований.

Литература

1. К.Юнг. Воспоминания. Сновидения. Размышления.- Киев, 1994.
2. А.Пушкин. Избранные сочинения в 2-х т.т. Т.1.- М., 1978.
3. М.Ауэзов. Племя младое. Избранные произведения. – Алма-Ата, 1977.
4. Д.Лихачев. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей: сад как текст. – М., 1998.

Даутова С.Б.

ДРАМА ӘЛЕМІНДЕГІ М.ӘУЕЗОВ ПЕН А.ПУШКИН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ҮНДЕСТІГІ

Драматург М. Әуезовтің суреткерлік шеберлігі аз зерттелген тақырыптардың бірі. Осы тақырып аясында көптеген ғылыми жаналықтарға негіз болатын мәселелер бұғып жатқаны анық. Сонымен қатар, казактың ұлы жазушысы М.О. Әуезовтің шығармашылық



мұрасының белгілі бір бөлігі әлі де болса оқырманға жете қойған жоқ. Бір қарағанда напымсыз болып көрінгенмен, бұд бүгінгі қоғамдық өмір шындығы болып отыр. Бұның айғағы ретінде классиктің алғаш жарияланған ғылыми еңбектері мен көркем шығармалары жинақталған 50 томдық толық шығармалар жинағының және 2005 жылы М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты мен «Әуезов үйі» ғылыми-мәдени орталығы ғалымдарының орасан еңбегі нәтижесінде шыққан «Беймәлім Әуезов» кітабының жарық көруін айта кеткен жөн. М. Әуезовтің сыни тұрғыдағы еңбектерінің ішінде орыс әдебиетінің классигі Пушкиннің көркем-поэтикалық тәжірибесін зерттеуі маңызды орын алады. Ғалым Пушкин поэзиясының халықтығынан оның шығармашылығының шынайы эстетикалық құндылығын көре білді. М.Әуезовтің пікірінше, ақынның көркем-поэтикалық мектебінің жаңашылдығы мен дәстүрі әдебиеттегі жаңа реалистік бағытты қалыптастырушы көптеген жазушылардың шығармашылық өсуіне септігін тигізген. Шығармаларында пушкиндік дәстүрді ұстанған суреткерлер өз әдебиетінде аттарын асқақтатып, шынайы жаңашылдық пен жаңа бағыттың негізін салды [1, 274].

Бұл ретте, М. Әуезов пушкиндік эстетикалық және көркемдік ұстанымдарды одап әрі дамытып, байытқандар қатарында Абай Құнанбаев пен Ыбырай Алтынсариннің есімдерін атап өтеді. Пушкин поэзиясының көпұлтты кеңес әдебиетіне тигізген шығармашылық әсері М. Әуезовтің «Пушкин және Кеңестік Шығыстың туыстас әдебиеті» мақаласында көрініс тапқан [1].

М. Әуезовтің ең алғаш жарық көрген «Чехов драмалары», «Символдық драмалардағы экспозиция мен шиеленіс (Метерлинктің, Ибсеннің, Гауптманның және Л.Андреевтің пьесалары негізінде)», «Пушкиннің драматургиялық тәсілдерінің ерекшеліктері» («Борис Годунов» және «Оба кезіндегі той» трагедиялары бойынша) мақалалары драматургия зерттеушілерінің айрықша назарын аударып отыр. М. Әуезовтің жоғарыда атап өтілген соңғы мақаласы мен өзінің аударуымен алғаш орыс тілінде жарық көрген «Хан Кене» пьесасы қазақ тіліндегі нұсқасына қарағанда,



жас қазақ жазушысының тарихи оқиғаларды көркем суреттеудегі және драматургиядағы реалистік бағыттың негізгі ұстанымдарын айқындаудағы жаңашылдығын айшықтаған шығармасы десек болады. М. Әуезов өзінің ғылыми мақалаларында нағыз көркем драманы қалыптастыру үшін драматургияның теориялық мәселелерін зерттеудің қажеттілігін атап өтеді. Ғалым драматургиялық шығармаларды бұрынғы қалып бойынша талдаған, пьесаның идеологиялық мазмұнына баса назар аударған, көркем айшықты драма әлемінің өзіне тән құралдары мен тәсілдерін ажырата алмаған ғалымдарға сын көзбен қарай отырып: «Баска да әдеби сын тұрғысында жазылған мақалаларды оқи отырып, ондағы шектен тыс дағдылы қайталаулар мен жалпы ережелерді өкінішке орай көптеп кездестіруге болады. Сыншылар әдетте драмалық шығармалардың стильдік, формалық, тілдік айырмашылықтарын ескермей, бір жақты талдаулар жасайды» - дейді [2, 278].

М. Әуезовтің әдеби сын тұрғысында жазылған шығармалары оның әлемдік және орыс драматургиясы төңірегіндегі энциклопедиялық білімін көрсететін, драматургияда өзіндік көркем ойлауды қажет ететін шынайы ғылыми үлгілер. Ғалым байымдауының қайталанбастығы мен тәсілдерінің жаңашылдығын А. Пушкиннің, А. Чеховтің, Метерлинктің, Ибсеннің және т.б. пьесаларын зерттеуінен көруімізге болады. Әдебиет сыншыларының басым бөлігі пьесадағы шиеленіс пен оқиға дамуын қабылдауда белгілі бір стереотиптен шыға алмай жүргенде, М. Әуезов орыстың классик драматургтерінің көркем ойын қабылдауда мүлде жаңа әдістерді алып келді. Ғалым Чеховтің «айшықты психологизмінен» оның драматург ретіндегі жаңашылдығын көреді: «Мәселен, Ваня ағай, Астров және т.б. Бұлардың көпшілігі шығармада белгілі бір іс-әрекетімен көрінбейді, тіпті айналасындағы адамдармен сырттай қарым-қатынасқа да түспейді. Әйткенмен, іс-әрекет олардың әрқайсысының ішкі әлемінде жүріп жатады. Сөйтіп, пьесадағы іс-әрекет әрқайсысының психологиялық күйзелісінен көрініс табады» [3, 20].



Чехов пьесалары дамуының ішкі «діңгегін» түсіну Әуезовке оның драматургиялық тәсілдерінің сан алуандығын бағалауына мүмкіндік береді. Мәселен, көптеген пьеса оқиғаларының орнына айналған «оқшауланған қоныс, жаңбырлы күңгірт күз, ымырт, алыстан еміс-еміс естілген үкі үні, құбырлар шуылы, күйме қоңырауының сыңғыры, ұзап бара жатқан полк әуені, балтаның ағаш жарған жарғақ дауысы әрдайым оқиғаның бастама сәті ретінде орын табады» [3, 20].

Мұнда табиғат пен тұрмыстың өзара қатысы, пьеса оқиғасы дамуындағы ремарка, оларда символдық өзара байланыстың болуы драмалық оқиғалардың дамуын суреттеуден айқын көрінеді.

Драмалық шиеленіс ерекшеліктері, көркем суреттеудің сан алуандығы, пьеса оқиғасының өрбуі, характер қалыптастырудың принциптері мен тәсілдері, жекелеген драматургиялық элементтер қатынасының формалары, драманың архитектуралық заңдылықтары, сахналық кейіптеудегі жаңалық, драматургияның стильдік тәсілдері және т.б. сұрақтар ауқымы М.Әуезовтің ғалым-әдебиеттанушы, драматург ретінде ғылыми қызығушылығын тудырған болатын.

Пушкин драматургиясының көркемдік сапалық алуандығын айта келе, М. Әуезов оның батыс еуропалық драмалар ықпалынсыз жазылған «Борис Годунов» трагедиясын талдауға баса назар аударады. М. Әуезов: «Пушкиннің драмалық шығармалары оның дәуіріндегі жаңашыл орыс әдебиетіне тақырыбы жағынан ғана емес, айрықша бөлек формасына, мәнеріне, характерлері мен тарихи оқиғаларына сәйкес аса жаңашыл шығарма ретінде енді», – деп көрсетеді. Яғни, Пушкин өзінің драмалық туындыларымен орыс әдебиетінде жаңа драмалық стиль қалыптастырған еді [4, 35].

М. Әуезов Пушкиннің «Борис Годунов» трагедиясын талдай отырып, оның драматургиялық тәсілдерінің ерекшеліктерін анықтауды көздеген. Ғалым классиктің қарсы топтар тартысында дәстүрлі драматургиялық композицияның сақталмағандығын айтады. «... Пушкинше күрес ұғымы кейіпкерлер іс-әрекетінде параллелизм арқылы беріледі. Қарсы топтардың әрекеттері бір уақытта



емес, кезекпен қарама-қайшылықта өрбіп отырады» [4, 38]. Драмаға қойылатын дәстүрлі сахналық талаптарды «қарсыластық» арқылы беруді М. Әуезов «драматургиялық композицияның мүлде жаңа типі» деп бағалайды.

Пушкиннің әйгілі «Халық үн қатпайды» ремаркасына қаншама сын айтылды. Көпшілік оны халық ойы туралы биліктің сөзі деп бағалады. Бірақ бұл бағалау Пушкин драмасының идеялық мазмұнын талдаумен ғана шектеледі. Ал Әуезов бұл репликаны басқа қырынан, яғни драматургтің амал-тәсілінің жаңалығы деп бағалайды. Ол драмалық әрекеттің және драманың бір ғана субъектісі халықтың психологиялық құлығының түрлілігін, сәйкессіздігін көреді. «Драматургиялық тұрғыдан боярлармен күрестің қозғаушы күші болып көрінетін халық, психологиялық тұрғыдан айналасындағы күрес атаулыдан тысқары қалады» [4, 39]. Осылайша, «Борис Годунов» драмасындағы халық одан күткендей белсенділік таптырса да, психологиялық-эмоционалдық жақтан алғанда билеушілер әрекеті мен айналасында болып жатқан оқиғаларға өте белсенді араласады.

М. Әуезов «Пушкин қолданған сәтті амалды» бағалауда антонимдік мағынадағы «белсенді», «немқұрайлы» сөздерін қолданады. «Ол оқиғаны бағалауда белсенді және өзімен-өзі, ал күресуші жақтардың жеңісі мен жеңілісіне немқұрайлы қарайды. Ол белгілі бір ерік жігер иесі ретінде біреуінің бетіне күліп, екінші біреудің билігіне түсініксіз, үнсіз жауап берумен өзінің тәуелсіз екенін көрсетеді. Пушкин трагедиясындағы халық барлық билеушілерге жұмбақ. Меніңше, трагедияның басты кейіпкерлерінің арасындағы күресті бағалаушының белсенді рөліне көпшілікті енгізу – Пушкиннің драматургиялық тәсілдерінің ең биігі» [4, 41].

Әуезовтің классикалық орыс әдебиетінің трагедиясына талдау жасау проблематикасы, Пушкинге ғана тән драматургиялық тәсілдерге ерекше көңіл бөлуі оның қазақ драматургиясында жеке тарихи пьеса жазу ойы бар екенін көрсетеді. Бұған дейін М. Әуезов қазақтың алғашқы пьесаларының бірі «Еңлік-Кебекті» тудырушы ретінде фольклорлық тақырыпты шығармашылық



түйсінуде драматургиялық тәжірибе жинақтаған болатын. Ол драматургияның фольклорлық формасы мен тәсілінен өзгеше шығармашылық форма мен тәсіл іздеді. Д. Қонаевтың ойынша, жоғарыдағы мақалалардың қолжазбасын зерттеу – оны Әуезовтің студенттік жылдары (1923-1928) жазған және семинарларға дайындаған баяндамалары деп айтуға негіз болады [5, 5]. Осы орайда беткі парағына Әуезов өзі қойған «Хан Кенес» тарихи трагедиясы туған 1928 жыл ойға оралады.

Әуезовтің орыс және батыс драмаларын, сонымен қатар «Хан Кененін» қазақша-орысша нұсқаларын салыстыра зерттеу мәселесіне арналған алғашқы жарияланған жұмыстарын талдау жас жазушының дүниетанымдық және көркем ізденістерін көрсетеді. Халық пен тарихи тұлға позициясын бейнелеудің ракурсы мен көркемдік құралдары драматургтің эстетикалық жүйесінде реалистік ұстанымдарды қалыптастыруының көрсеткіші.

Әдебиеттанушылық дарын және драматургия поэтикасын терең түсіну мен талдай алу қасиетіне ие жас Әуезов орыс және батыс драмасы классиктерінің көркемдік ерекшеліктерін көшірмейді. Оның Пушкиннің, Чеховтің, Метерлинктің, Ибсеннің, Гауптманның драматургиялық тәжірибелеріне иек артуы бір жағынан оқып үйрену болса, екінші жағынан шәкірт көзқарасынан жасалған тиянақты ғылыми талдауға ұқсайды. М. Әуезов Пушкин драматургиясын талдай келе, бұл әдеби жактың ішкі ерекше заңнамалық жағынан зерттелмегенін айтады. Пушкин драматургиясының көркемдік-эстетикалық жүйесін біркелкі бағалауы үшін ол Барановтың, Сиповскидің, Яковлевтің және басқалардың мақалаларын сынға алып, олардың зерттеулерінде Пушкиннің драмалық стилі барлық жаңа амалдарымен көлеңкеде қалып қойған дейді» [4, 36]. М. Әуезов «драматургияның жекелеген компоненттерінің дұрыс орналасуын және Пушкиннің драматург ретіндегі ерекше композициялық-стистикалық амалдарын зерттеу» мен «драматургиялық амалдарды жаңарту әрі ерекшелендіру мақсатында Пушкин трагедияларын жете түсініп, драматургиялық талдау жасау» [4, 36] үшін жоғары дәрежелі зерттеудің керек екен-



дігін аңғарады. Әуезов суреткер, тарихшы, акын Пушкинді драматург Пушкиннен бөліп қарайды. Бұл Әуезовтің қазіргі кездегі зерттеулерде көп жағдайда зерттеуші тарапынан тыс қалып қоятын драмалық жанрлардың ішкі ерекшелігі мен қайшылықтарын жете білегінінің дәлелі. Мақалада драманы «жете үйрену» фразасының қайталанып келуі кездейсоқ емес. Орыс классиктерінің пьесаларына жоғары дәрежеде ғылыми талдау жасау, әдебиеттің драмалық тегін сюжеттік-композициялық, стильдік, тілдік, құрылымдық ұстанымдардың ерекшелігі тұрғысынан сынау Әуезовтің драма теоретигі, қазақ драматургиясында жеке-тарихи трагедия жанрының негізін салушы екендігін көрсетеді.

Әуезовтің «Хан Кене» трагедиясындағы драмалық әрекеттің дамуындағы басты қозғаушы күш – «Бүркіт» пен «Құз», халық пен тұлға, олардың өмірлік қызығушылықтарының сәйкестігі мен сәйкессіздігі, сонымен қатар уақыт пен жағдай болып табылады. Ал Пушкинде халық ойы екі түрлі дәрежеде қарастырылады: біріншісі келеке ету болса, қалғаны басшыларға тіл қата алмау. Олардың арасындағы эмоциялық қысымның екі нүктесі мен психологиялық-эмоциялық орта наразылық пен сенімсіздік күйін көрсетіп, драмалық әрекеттің дамуына алып келеді. Әуезовтегі тұлға мен халықтың қарым-қатынасы «Борис Годуновтағыдан» өзгеше. Халыққа ұлттық және халықтық ой-армандарды жүзеге асырушы батыр керек болды. Бар күдікке қарамастан, басқа төрелерге қарсы қоя отырып, халық сол батырды Хан Кене бейнесінен тапты.

«1 адам: ... Қасым хан мен Кененің жолы ерекше. Басқа төрелер өз алдына бір төбе болса, екеуі өз алдына бір төбе».

«2 адам: Басқа төрелер құрысын. Халықтың да ханның да жауы болып жүрген солар емес пе?! Енді мынаның аяғынан шалмаса игі» [6, 194].

Ұлттық ой-арманның қорғаушысын күту, Кенесары мен халық ойының бір жерден шығуы бүкіл пьесаға арқау болған. Соған қарамастан драматург тарихи тұлғаның мінезіне қайшы келсе де, сол дәуірдің әлеуметтік-тарихи жағдайының шынайы қорытындысы ретінде берген. Оның батылдығы, табандылығы,



казак халкынын ұлттык мүддесін қорғап қалуға тырысуы және сол үшін барлығын құрбан етуі («Күресте денесі қансыраса да, оған шыдайтын ұл болмаса, ондай ұлды өсіретін мықты халық болмаса, қандай іс сәтті аяқталмақ...») [6, 227] оның қатігездіктен, шыдамсыздықтан, «майда» адамдардың күйбеленінен алыстығы трагедияда үйлесім тапқан.

Мұндай жеке бастың қайшылықтары тамыры теренге жайылған казак жүздері арасындағы дау-дамайдың көрінісі. Ол бірыңғай ұлттық ерікке халық пен биліктің шынайы еріктерінің бірігуіне жол бермеді. Бұл талап етілген қажеттіліктердің тарихи уақыты әлі жете қойған жоқ, себебі ұлттық сана әлі де даму үстінде. Жаңа драматургиялық тәсіл арқылы Әуезов тарихи дәуірдің объективті қайшылық заңдылықтарын көрсетеді. Тәуелсіздік туралы көпшілік ойы және сол ойды Хан Кененің жүзеге асырудағы талпынысы пьесада тек сөзбен ғана жеткізіледі. Шынында да, халық пен хан ойы бір жерден шығады, бірақ драматургиялық әрекеттердің дамуында жүзеге аспайды. Трагедияның сюжеттік-композициялық құрылымы бізге басты кейіпкердің, яғни тарихи тұлғаның мінсін бәсекелесуші қас сұлтан мен төрелердің қақтығысынан (1 және 2 актілер), қырғыздардың әрекетінен (3 акт), қырғыздармен шабуылынан (4 және 5 актілер) ашып көрсеткенмен, хан мен халықтың бірлескен әрекетін бере алмайды. Пьесаның драматургиялық композициясының мұндай құрылымы, яғни тарихи процестің басты субъектісі мен объектісі арасындағы қатынастың әрекеті мен контрәрекетінің жоқ болуы да пьеса авторының идеялық ойын көрсететін тиімді драматургиялық бояу болып табылады. Халық тарихы объективті-әлеуметтік тұрғыдан әлі жазылмаған уақытта, Әуезов өз трагедиясымен отандық тарихтың идеологиялық жағынан алғанда ең күрделі, ұлттық өркендеу жағынан ең қиын кезеңін жаңаша сипаттап жазады. Бұл арқылы ол идеологиялық қалыптасып қалған жағдайға тәуелді емес ұлттық тарихтың жаңа ғылыми тұжырымы болу керек екендігін айтады.

Драматург Әуезовтің тарихи ойлай, әлеуметтік талдау жасай білу қабілеті оның көркем-эстетикалық жүйесінде айқын көрінеді. Осы



ұстанымдар жас Әуезовтің реалистік амалдарын қалыптастырды. Әуезовтің ерекше драматургиялық дарыны – қазақ әдебиетінде жанрлық драматургиялық дәстүрдің іргетасы әлі қалайбай тұрғанда қазақ драматургиясының қалыптасуына сіңірген еңбегінің дәлелі. Әуезовтің драматургиялық амалдарының жаңашылдығы мен көркемдік тиімділігі оның кеңес драматургиясының көркемдік құралдарының дамуына әсер етті деп айтуға негіз бола алады.

М. Әуезов «Хан Кенес» трагедиясымен ХХ ғасырдағы ұлттық драматургия дамуының көркем ізденістерін айқындайтын және қазақ әдебиетінің әрі қарай дамуына септігін тигізетін драматургиялық іскерліктің жоғарғы межесін көрсетті.

Әдебиеттер

1. Ауэзов М. «Пушкин и братские литературы советского Востока». - С.С. в 5 т., Т. 5. Москва: Художественная литература, 1975, 273-276 с.
2. Ауэзов М. «Заметки о теории советской драмы». С.С. в 5 т. – Т. 5. М.: Художественная литература, 1975, 277-281 с.
3. Ауэзов М. «Драмы Чехова» // Неизвестный, 11-21 с.
4. Ауэзов М. Особенности драматургических приемов Пушкина (по трагедиям «Борис Годунов» и «Пир во время чумы») // Неизвестный Ауэзов. Алматы: Жибек жолы, 2005, 35-43 с.
5. «Неизвестный Ауэзов». Предисловие Д. Кунаева – А.: Жибек жолы, 2005. -352с.
6. Ауэзов М. Хан Кенес // Неизвестный Ауэзов. Алматы: Жибек жолы, 2005, 191-238 с.

Нурманова Ж.К.

«КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ» А.С.ПУШКИНА

Если посмотреть на творчество Пушкина с точки зрения современного кино, многое покажется в нем предельно кинематографичным, будто он писал сценарий, владея всем арсеналом современных киносредств. Не случайно за ним прочно закрепилось звание «литературного предка кино». С.Соловьев специфику пушкинской изобразительности назвал «*черно-белой кинематографией*», состоящей из «непрестанной подвижности бесцветных контуров и пятен, динамической светотени» [1; 351]. В поисках кинематографической учебы С.Эйзенштейн обратился к творчеству Пушкина и



обнаружил в нем яркий образец монтажной и пластической выразительности. Из поэмы «Полтава» он сделал несколько «выписок» в порядке монтажного листа, пронумеровал кинематографические планы. В итоге режиссер пришел к парадоксальному выводу: «*Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!*» [2; 311]. М.Ромм, проанализировав двадцать восемь строк кульминационного эпизода «Медного всадника», сделал тот же вывод, что и его коллега: «В самом деле, даже если стать целиком на позиции адептов современного движущегося панорамного кинематографа, разобранный нами отрывок из «Медного Всадника» без монтажа, без столкновения ракурсов, пользуясь только наездами, отъездами и поворотами, *выразить на экране невозможно*. Камере при этом пришлось бы проделать головокружительный, немыслимо сложный путь соединения отдельных установленных Пушкиным точек зрений и ракурсов» [3; 149]. Вывод налицо: перевод художественного мира поэта на киноязык весьма сложен, но кинематографичность – в генах пушкинского творчества. Эта проблема и будет объектом исследования нашей статьи.

Пушкин глубоко чувствовал законы *киносценарной интерпретации*. Наиболее показательными в киносценарном отношении принято считать «Пиковую даму» с богатым арсеналом кинематографических средств (монтажом, светом, своеобразным кадрированием) и поэмы «Медный всадник» и «Полтава». Ю.М.Лотман в статье «*Природа киноповествования*» отметил, что отдельные описания в пушкинских поэмах напоминают готовый сценарий, и в качестве подтверждающего примера использовал отрывок из «Полтавы»: «Изображение Кочубея в темнице будет восприниматься как действие, происходящее в настоящее время, а воспоминания его, включенные в фильм одним из стандартных способов (например, наплывом, соединением мечтательной позы героя с неожиданно зазвучавшей лирической музыкой и т.д.)» [4; 666-667]. В «Евгении Онегине» едва ли не каждая глава представляет собой подробный сценарий с детальной раскадровкой. Возьмем, к примеру, XXIII строфу первой главы романа: «Вот наш герой подъехал к сениям, /» (Общий план дома) «/Швейцара мимо он стрелой/ Взлетел по мра-



морным ступеням...//»(средний план главного героя, входящего в дом). «/Расправил волоса рукой,/вошел/» (укрупненный план главного героя). «/Полна народу зала; музыка уж греметь устала; толпа мазуркой занята...//» (общий план бального зрелища с «шумом и теснотой», нижний ракурс танцующих пар, фиксирующий внимание на «ножках милых дам» и «шпорах кавалергарда»).

Следует особо остановиться на *кинематографической подаче литературного образа* А.С.Пушкиным, которую С.Эйзенштейн трактовал как «последовательность и характеристику кадров». Образ Петра I в «Полтаве» - один из блестящих образцов «монтажного построения» действующего лица. Как пишет С.Эйзенштейн, «здесь совершенно явны три ступени, три этапа в его появлении. 1. Петр еще не показан, а подан сперва только звуком (голоса). 2. Петр вышел из шатра, но его еще не видно. Видна лишь группа его любимцев, выходящих с ним из шатра. 3. Наконец, только в третьем куске выясняется, что выходит Петр. Дальше: сияющие глаза как основная деталь в его облике. После этого – все лицо. И только тогда уже вся его фигура (вероятно, по колени) для того, чтобы показать его движения, их быстроту и резкость» [5; 181]. Подобных примеров «*монтажной подачи действующих лиц*» в творчестве Пушкина немало.

Возьмем балетные строки «Евгения Онегина» - «дифирамб Истоминой», в котором так мастерски схвачена и запечатлена «сфера движений» балерины. Как отмечал Ю.Слонимский, ни одному поэту «не удалось достигнуть такого единства поэтического видения образа и балетного описания классического танца, какие достигнуты в пушкинском портрете Истоминой» [6; 33]. В пластической обрисовке балерины мы видим ту же последовательность в подаче и структуре образа, визуализации рисунка танца. Вначале Пушкин выхватывает ее лицо из окружения нимф, затем вовлекает нас в сферу движения танца, данного крупным планом. *Крупный план героев*, когда автор вплотную приближает их лицо к читателю, часто встречается в творчестве писателя. «Пиковая дама» - образец *варьирования крупного плана* Германша: вначале мы видим его лицо, закрытое бобровым воротником, и черные глаза, сверкающие



из-под шляпы, а во второй сцене, где он стоит в «одном сюртуке, не чувствующим ни ветра, ни снега» оно освещено тусклым фонарем. «С изысканным целомудрием», как заметил М.Ромм, изображен крупный план графини, с использованием локального плана: А.С.Пушкин «дает то крупный план головы, то ноги на полу, то вовсе отворачивается, избегая зрелища фигуры раздевающейся старухи» [7; 119]. Необычайным по силе кинематографической выразительности является эпизод появления Германна перед графиней: «Выделивши крупный план старухи, дав зрителю внимательно всмотреться в него, Пушкин не показывает, как Герман подошел к графине, - зритель видит изменение лица старухи: замерли губы, расширились глаза – что-то произошло. Аппарат поворачивается – перед графиней стоит Герман. Вот пример поразительно точного видения действия! Можно подумать, что Пушкин не только был знаком с кинематографом, но знал все его тайны» [7; 120-121]. Незабываем крупный план Татьяны в оконном проеме, когда «на отуманенном стекле» она выводит «заветный вензель *O* да *E*». Таким образом, крупный план героев дается Пушкиным в момент наивысшего духовного напряжения, в исключительно важный момент жизни.

Крупный план времени менее характерен для Пушкина. Наиболее показательный пример - сцена ожидания условленного часа Германном в «Пиковой даме». Желая показать напряжение героя в сильном волнении, Пушкин настойчиво фиксирует внимание на движении времени. Замедленность времени передана звуками – боем часов. Чтобы привлечь внимание читателя к минуте времени и передать ее растянутость для Германна, Пушкин дает ее «крупным планом» - продлевает, заставляя нас слышать, как часы одни за другими, во всех комнатах, отбивают двенадцать ударов. А потом мы слышим их постепенно затухающее звучание.

Яркий образец *монтажного мышления* Пушкина представляют его поэмы. Монтажная техника литературной композиции просматривается в «Медном всаднике». Поэма начинается с общего плана Петра I «на берегу пустынных волн» Невы. Затем происходит смена кадра и перед нами проплывает зрительный ряд досто-



римечательностей Петербурга: «громады дворцов и башен», «мосты, повисшие над водами», «береговой гранит Невы», Адмиралтейская игла, Марсовое поле и т.д. Общий план города сменяется монтажной фразой о Евгении. Монтаж органически присутствует в каждом из эпизодов поэмы, разбитой на ряд отдельных, ясно очерченных планов. При исключительной простоте и статичности мизансцен мы наблюдаем сложное соединение кадров и ракурсов.

В поэме «Руслан и Людмила» точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной вставной истории к другой, - и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину. Пушкин последовательно выхватывает своим объективом то одно, то другое сюжетное повествование из общего массива произведения. Движение авторского повествования аналогично движению объектива камеры, совершающей последовательный обзор отдельной сцены. Монтажный стык (шов) просматривается в первой песне «Руслана и Людмилы», когда эпизод с брачной постелью молодых сменяется кадром внезапного похищения Людмилы. В истории любви «природного финна» и Наины монтаж выполняет функцию изображения художественного времени. Перед нами проходят три этапа их взаимоотношений от нелюбви до «новой страсти» с временной протяженностью от «года половины» до сорока лет. На этом примере мы можем сделать вывод, что пушкинский монтаж представляет собой дифференциальную смену кадров фабульного или стилевого характера, так как «сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени - стилевого» [1; 337-338] - писал С.Соловьев, исследовавший феномен изобразительности Пушкина. «Исключительно точные и глубоко продуманные монтажные решения» выполняют в пушкинских поэмах разнообразные функции: сопряжения визуальных и слуховых образов, смену кадров, изображения художественного времени и т.д.

М.Ромм, «прогуливаясь», подобно А.Терцу, по страницам художественного мира поэта, неожиданно для себя открыл, что «Пуш-



кин видит мир почти всегда так, как видит его хороший кинематографист: в виде сменяющихся движущихся или неподвижных, но всегда отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для простоты называть *кадрами*. В каждой из этих последовательно возникающих *картин-кадров* мы легко обнаруживаем точку наблюдения автора, то есть *крупность и ракурс*» [3; 145-146]. «*Кадрированное видение*» специфично для пушкинского письма. Возьмем отрывки из «Евгения Онегина». Первая глава романа, в которой так зримо представлен день главного героя, есть ряд последовательно сменяющих друг друга картин-кадров, в основе которых действие или событие: «Онегин в «постеле»», «Прогулка Онегина по бульвару», «Онегин у Talon», «Онегин в театре». По тому же принципу кадрирования составлен «день Онегина в деревне»: «/В седьмом часу вставал он летом/ И отправлялся налегке/ К бегущей под горой реке;/ Певцы Гюльбары подражая,/ Сей Гелеспонт переплывал,/ Потом свой кофе выпивал,/ Плохой журнал перебирая,/И одевался.../». «Медный всадник», по наблюдению М.Ромма, также состоит из ряда сменяющих друг друга кадров: «вступительного, ситуационного кадра», «укрупненного кадра - крупного плана», «контрастного, остроракурсного кадра». М.Ромм продемонстрировал на небольшом отрывке поэмы несколько ситуационных кадров, в которых наглядно просматривается «ряд потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства» (3, с.149). Наряду с картинами-кадрами следует отметить *предметное кадрирование, состоящее из калейдоскопической сменяемости описаний*: «Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара» («Пиковая дама»).

Творчеству Пушкина присущ динамический характер описаний. Так, в «Евгении Онегине» дано описание впечатления движущегося человека, когда его возок не просто сдет, а несется по улице: «по Тверской/Возок несется чрез ухабы /Мелькают мимо будки, Бабы. Мальчишки, лавки, фонари, дворцы, сады, монастыри, бухарцы,



сани, огороды, Купцы, Лачужки...». Надеждин как-то заметил, что от перечисления предметов у читателя так пестреет в глазах, как если бы мы, в самом деле, мчались по Тверской. Ощущение движения создается мельканием чередующихся, встречающихся на дороге предметов, а также множественностью этих предметов, разнообразием их. Или еще один пример, также передающий впечатления движущегося человека: «/Мелькают профили голов/ И дам и модных чудаков/». Подобные описания «с быстрым скольжением и мельканием явлений» М.Ромм назвал *панорамами-проездами*. Кинематографически динамическими могут быть батальные сцены: «Уже в первой своей поэме Пушкин создает *кинематографически подвижную, ярко и музыкально звучащую картину боя*. В ней – все в мелькании и звучании»- отмечал С.Соловьев (1, с.348). Например: «Пестреют шапки. Копья блещут// Бьют в бубны. Скачут сердюки//В строях равняются полки// толпы кипят/ Сердца трепещут//Дорога, как змеиный хвост/ Полна народу, шевелится//». В описании этой сцены использована точка зрения «птичьего полета» с целью объять большое количество действующих лиц, потому вначале дано общее, суммарное описание данной сцены, а затем уже - описание более дробных зрительных позиций. Таким образом, точка зрения «птичьего полета» позволяет автору точно «ощутить» пределы видимого.

Отмечая динамический характер описаний в пушкинских текстах, нельзя не вспомнить о «*кинематографических проходах*» и «*пробегах*» пушкинских героев - Петра I из «Полтавы», Германна из «Пиковой дамы», карлы Черномора из «Руслана и Людмилы», Татьяны из «Евгения Онегина». Мы проходим с Германном от крыльца дома графини до кабинета и спальни и видим все то, что случайно выхвачено его взглядом - ярко освещенные сени, переднюю с лампой над креслом, полутемную залу и гостиную, освещенную золотистым светом лампы спальни. В поисках Людмилы Черномор проходит «длинный комнат ряд», перемещается в сад, лавровый лес, подходит к решетке сада, бредет вдоль озера, «вкруг водопада, под мостики, в беседки». В этом проходе динамика движения героя соседствует с его отчаяньем, трепетом исступления и досады. А



вот пример «кинематографического пробега» любимой пушкинской героини: «/Евгений! «Ах!» - и легче тени/Татьяна прыг в другие сени,/С крыльца на двор, и прямо в сад,/Летит, летит; взглянуть назад/ Не смеет; мигом обежала/ Куртины, мостики, лужок,/ Аллею к озеру, лесок,/ Кусты сирен переломала,/По цветникам летя к ручью./И, задыхаясь, на скамью/Упала.../» Вся строфа в движении, «автор насытил ее драматическим напряжением в такой высочайшей мере, что действие не могло утихнуть к концу, к последним стихам строфы, а перенеслось в смежную строфу исключительным по выразительности enjambement»(8, с.205)

Наряду с динамичными описаниями в контексте творчества Пушкина встречаются и *стоп-кадр*. Например: /И здесь героя моего,/ В минуту, злую для него,/ Читатель, мы теперь оставим,/ Надолго... навсегда./ Или: /И, как огнем обожжена,/Остановилась она./ Но следствия нежданной встречи/Сегодня милые друзья,/Пересказать не в силах я/. *Стоп-кадр* выполняет в пушкинском тексте функцию не просто остановки действия для размышления, а своеобразного многоточия в соответствии с жанром «открытого романа», укрупняя фрагмент действительности. В творчестве Пушкина можно встретить литературный аналог *флэшбека*, в котором содержание отдельных эпизодов связано с предшествующими событиями, своего рода ретроспекцию. Например, лирические отступления в «Евгении Онегине» о «волшебном крае» - театре, о Марии Раевской в XXXIII строфе («Я помню море пред грозю...»).

Подведем итоги сказанному, отдавая отчет в том, что они носят лишь предварительный характер. Используя понятийный аппарат современного кинематографа, можно было бы сказать, что отдельные внутренние монологи пушкинских героев напоминают апарте (реплику, обращенную персонажем к самому себе), а многие фрагменты в «Евгении Онегине» несут отпечаток гэга (остроумной шутки или комического трюка), что сюжет «Барышни-крестьянки» построен на таком кинематографическом приеме, как квивпрокво (путанице, из-за которой одну героиню принимают за совершенно другую). Мы не стали этого делать не только из чувства корректности по отношению к автору, но и для того, чтобы не сбиться на



путь искусственной надуманной гипотезы. Констатируя примеры пушкинской кинематографичности, мы еще раз убедились в том, что Пушкин как гений, опережающий свое время, заложил в недрах своего творчества основы «кинематографического видения», ставшие впоследствии литературной школой для многих кинорежиссеров и читателей.

Литература

1. Соловьев С. О некоторых особенностях изобразительности Пушкина // В мире Пушкина. Сб. статей. - М.: Сов. Писатель, 1974, с.336-373.
2. Эйзенштейн С. Пушкин и кино. Предисловие // Избранные произведения в 6 томах. Т.2. - М.:Искусство, 1964, с.307-311.
3. Ромм М. Заметки о монтаже // Беседы о кино. - М.: Искусство, 1964, с.135-170.
4. Лотман Ю.М. Природа киноповествования // Об искусстве. - СПб, 2005, с.661-671. Эйзенштейн С. Монтаж. 1938 // Избранные произведения в 6 томах. Т.2. - М.:Искусство,1964, с. 156-189.
5. Эйзенштейн С. Монтаж. 1938 // Избранные произведения в 6 томах. Т.2. - М.: Искусство, 1964, с.156-189.
6. Слонимский Ю.И. Балетные строки Пушкина. - Л: Искусство, 1974. - 184с.
7. Ромм М.О кино и о хорошей литературе // Беседы о кино. - М.: Искусство, 1964, с.104-135.
- 8.Бродский Н.Л. Евгений Онегин. Роман А.С.Пушкина. Пособие для учителей средней школы. Изд.4 - М.: УЧПЕДГИЗ, 1957 - 430 с.

Полатханова Р.

ТЕМА ВОСТОКА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В АСПЕКТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ РАЗРАБОТКИ

Музыкально-поэтический Восток с его богатыми колористическими красками, мелодиями, ритмами, героями нередко служил объектом отражения оперного искусства. В нем черпали вдохновение зарубежные и отечественные композиторы, создавая свои шедевры, художественно преломляющие обобщенный образ или же более конкретные образы, связанные с музыкальными традициями той или иной восточной культуры, страны, народности и



т.п. В числе таковых оперы «Лакмэ» Делиба, «Аида» Верди, «Джамиле» Бизе, «Турандот» Леонковалло, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина, «Шахсенем» Глиэра и др., воспроизводящие как наиболее характерные стилистические черты восточной музыки, так и специфические особенности музыкального языка отдельного народа, творчески переосмысленные авторами сочинений.

В ряде случаев восточная тема используется композитором соответственно сюжетному развитию лишь в отдельных эпизодах произведения, внося новую окраску в музыкальное содержание материала, усиливая эмоциональное впечатление.

Яркий тому пример второе действие бессмертной оперы А.Бородина «Князь Игорь», которое завершается блистательной по темпераменту, масштабной по замыслу танцевально-хоровой сценой «Половецкие пляски», где слились воедино и раскрылись с необычайно силой лирическая и воинственная стихии.

Сцена эта начинается с оркестрового вступления, воплощающего образ знойного и страстного Востока. Упругие остинатные удары с синкопами в басу, педальные выдержанные звуки в среднем голосе образуют колористический фон с дивными мелодическими оборотами, прихотливыми ритмами, триолями, хроматическими скольжениями и диатоническими попевками.

При клавирном исполнении концертмейстером данного раздела необходимо четкое следование указанному темпу, который остаётся гибким, опирающимся на равномерный пульс ритмического аккомпанемента басового голоса. Этот же пульс сохраняется и после вступления женского голоса (сопрано, затем альты).

Фортепианная партия дублирует хоровую, в согласии с изящными изгибами мелодической линии партии сопрано. Тут важно передать настроение девушек-невольниц, тоскующих по далёкой родине. Важно также подчеркнуть пластику распевной мелодии при застывшем органном пункте, а также ладовую переменность, осуществленную с помощью гармонизации, которая трансформируется при каждом повторении этой мелодии. Красивое туше,



мягкое легато, легкое арпеджиато аккордов в левой руке вносят в звучание музыки новые краски и нюансы.

После плавного девичьего танца следует развернутый оркестровый эпизод – «дикая» (по определению А.Бородина) мужская пляска, названная композитором «лезгинкой». Постросна она на двух темах, одна из которых – стремительная, огненно-темпераментная, вихревая, другая – более спокойная, но также своевольная, с резкими угловатыми мелодическими контурами. Органные пункты в басу и «пустые» квинты в средних голосах приближены к тембрам восточных инструментов, что необходимо помнить исполнителю. А.Бородин мастерски объединяет обе темы в одновременном звучании, при этом – то первая проходит выше второй, то они меняются местами в технике двойного контрапункта.

Следующий раздел сцены – её кульминационная вершина – общая пляска с хором – особенно динамичен. Призывы половцев «Пойте песни славы хану!» являются взрывом стихийной силы. Всплески оркестра подобны ударам в бубен, а нисходящие пассажи – его энергичному звону.

В четырехтактовом вступлении концертмейстер определяет темп и характер движения (динамичный, устремленный). В противном случае можно помешать работе хора, у которого на сильных долях такта паузы, которые приходится на долю пианиста. Уже во вступлении подчеркивается акцентом сильная доля, а звучность усиливается от *pp* к *ff*. Задача концертмейстера в данном случае – организация действия и сдерживание нарастающей энергии. «Задышающиеся» синкопы прерывистых мотивов, возбужденно рвущихся к высшей точке напева – ликующему возгласу торжества – следует подчинять единой динамической волне.

Пляска мальчиков заметно контрастирует с хоровым разделом своеобразной легкостью, отрывистыми движениями с резкими акцентами, чередующимися с быстрыми вращениями. Она диковата, аскетична, бескрасочна, ей присущи короткие отрывистые фразы на фоне пустых квинт. При исполнении этого фрагмента важно передать его первобытный архаический колорит и полётность движения.



Танцы и хоровые эпизоды далее не раз повторяются, появляясь в варьированном виде и в новых сочетаниях. Разные музыкальные темпы соединяются между собой. В девичий танец с пением вплетается тема пляски мальчиков; тема хора невольниц, ускоренная до предела, сочетается с мужским плясовым мотивом. Все участники действия вовлекаются в общее вихревое, иступленно-буйное движение. Гудит степь, охваченная неуправляемой вакханалией. Венчает «Половецкие пляски» целотонная гамма, сопровождаемая диссонирующими аккордами – неистовым всплеском эмоций в оркестре и хоре, завершая эту зрелищную, завораживающую своей экзотичностью картину.

Особенность музыкального языка этой сцены – в сочетании театральной рельефности и гибкости рисунка, внешнего заострения и тонкого, внутренне выверенного контекста, четкого темпо-ритма и извилистости мелодики. Работа над ней является ответственным этапом в процессе подготовки оперного спектакля, заключающим в себе целый ряд профессионально-творческих, технических, аналитических, методических проблем, успешное разрешение которых обуславливает и успех спектакля.

Задача концертмейстера – изучить, понять произведение в целом и каждой его отдельной линии, выражающей ту или иную идею, мысль, эмоцию; знать оперную партитуру с её сквозными и наслаивающимися темами, нюансами в характеристике действия, персонажей, ситуации, помочь артисту раскрыть содержание музыки, образы героев, найти соответствующие для этого средства выражения. На первых этапах разучивания оперного фрагмента огромную роль играет четкое соблюдение темпо-ритмических установок, интонационной чистоты, на основе которых формируется целостный образ, оставляющий место и для личностного начала в творчестве.

Богатейший материал, каким являются «Половецкие пляски», художественно убедительно и красочно обобщающие тему Востока, – это серьёзный экзамен для концертмейстера, который определяет уровень его педагогического мастерства и художественной



зрелости, открывает доступ к авторскому замыслу, даёт ключ к решению сложнейшей творческой задачи, связанной с музыкальным ориентализмом в русской опере XIX в.

Музыка, воспроизводящая не обобщённую образность, а специфические черты узбекской национальной музыки, характеризует оперу А.Козловского «Улугбек». Важное место в ней занимают массовые эпизоды с участием хора и оркестра, построенные на национальном мелосе, творчески преломленном композитором. Наиболее примечательна в этом плане сцена выхода Улугбека, сопровождаемая хором-славлением в его адрес, из первого действия оперы. Темуриды - приверженцы Улугбека, и гости Самарканда, собравшиеся на площади по случаю торжественного открытия нового медресе, встречают возвращающегося с охоты правителя. Хор активно включается в драматическое действие, выражая чувства, настроения людей, комментируя происходящие события, косвенно характеризуя и образ центрального героя.

Отличаясь единством выразительных средств, наличием нарастающей сквозной линии, завершающейся кульминационной вершиной, эта сцена состоит из ряда эпизодов, таких как оркестровое вступление, мужской хор (басы) на фоне оркестрового остинато, соло Поэта, соединяющееся с полифоническими репликами хора (тенора и басы, с подключением альтов и сопрано), появление Улугбека и его приветствие хором (*tutti*). Красочная, многообразная, изобилующая интересными колористическими находками оркестровая партия воссоздаёт образ повелителя могущественной державы. С целью достижения национального своеобразия музыки А.Козловский вводит в оркестр народные инструменты: чанги, карнай, нагора и сафайль, тембровые возможности которых были им мастерски использованы в сочетании с симфоническими инструментами.

Активный импульсивный усюль нагоры – остинатный октавный бас «соль» в низком регистре рояля является важнейшим формообразующим фактором, организующим действие. Именно здесь зарождается мужской хор, а затем и соло Поэта в полифонических



сочетаниях с его фразами. Все это образует хоровой массив, в котором важную роль играет оркестровая партия, объединяющая мелодический материал всех голосов. Разветвленный, строящийся на основе имитационных сочетаний, он требует тщательного изучения и работы над ним с целью правильного ритмического и интонационного освоения текста.

В хоровых партиях, в том числе в репликах гостей, приветствующих и прославляющих Улугбека, композитор замечательно претворяет интонации самаркандского «Ушшюк», которые служат также обрисовке образа центрального персонажа. Завершается сцена праздничными фанфарами карнаев, четкими ударами нагора в оркестре, хором. Расширение темпа (*allargando*) подчеркивает величественно-эпический характер музыки, её богатырскую мощь и размах.

Концертмейстеру здесь надлежит не только приблизиться к тембровой палитре оркестра, но и максимально передать ликующий клич карнаев, фанфаров труб, мощно звучащих на фоне непрерывного тремоло литавр-нагора, стремиться к целостности и органике хора, оркестра, к идеальному сопряжению меры длительностей, полной согласованности средств выражения. Ибо достижение стилистического единства оперной формы и национально-интонационного языка, основанного на традициях узбекской национальной музыкальной классики, является актуальной проблемой современной оперной практики Узбекистана.

Не менее сложны для концертмейстерской разработки массовые эпизоды, основанные на национальном фольклорном тематизме. Для хоровых сцен оперы «Хамза» С.Бабаева, захватывающих напряженным музыкальным развитием, характерна глубокая национальная почвенность, опора на интонационные, ладовые и ритмические истоки узбекского фольклора. Являясь кульминационными опорами, связующими звеньями, коллективной или обобщающей мыслью произведения, они выполняют формообразующие, выразительные, эстетические, драматургические функции. Наглядный тому пример – хоровая сцена зикра (вид суфийской медитации) из



второй картины, воспроизводящая ритуальный обряд религиозного радения дервишей - каландаров. Строится она по принципу динамического нарастания и темпового ускорения, передавая экзотическое, трансцендентное состояние участников действия.

Главным выразительным средством здесь является последовательно обостряющаяся ритмическая активность. Оркестр, создавая ритмо-фактурный фон, служит важнейшим, цементирующим музыкальное действие, фактором. Острая ритмическая пульсация и затактовый мотив из слабых и сильных долей придают компактному по форме оркестровому вступлению несколько напряженный характер. Соло тенора (запев ведущего) и хор теноров и басов (ответы дервишей) образуют колоритное созвучие мужских голосов и оркестра. Обращают на себя внимание чередующиеся терпкие секундовые и квартовые сочетания, остипатное сопровождение, оркестровые паузы, которые синхронизированы с хоровыми. А указанные композитором в нотном тексте постепенное ускорение темпа, уплотнение фактуры (за счет уплотнения голосов) и ритма требуют от концертмейстера, наряду с поиском тембровых красок, идеальной согласованности с хором, солистом и оркестром, не теряя при этом национального своеобразия исполнения.

Вызывает интерес тембровый эффект оркестровой звучности в тактах 25 – 36. Следует заметить, что исполнение в разделе Allegretto педальных квинт, помещенных в фортепианном переложении в партию левой руки, делается мало вероятным, поскольку в левой руке имеются свои терпкие, остро ритмованные аккорды. Решить задачу можно, сочетая оркестровую педаль с короткими аккордами и паузами, соблюдая в заключительном разделе метро-ритмическую пульсацию музыки, добиваясь неуклонного роста её напряжения к финалу.

Таким образом, работа концертмейстера над хоровыми сценами в операх зарубежных композиторов на восточную тему или в операх узбекских композиторов, базирующихся на материале традиционной национальной музыки (классики и фольклора), не ограничивается только разучиванием нотного текста с исполнителями.



Его задачи намного шире, чем даже профессиональное владение фортепианной техникой и чтением с листа. Это:

- знание оперной формы, законов музыкально-сценической драматургии и специфики восточной музыки;

- умение согласовать действия в решении вопросов исполнительской интерпретации с дирижером, режиссером, хормейстером, балетмейстером, художником;

- способность подготовить певцов к работе с дирижером, симфоническим оркестром, постановщиками спектакля; добиться ансамбля в ансамблевой и хоровой культуре, раскрыть специфические черты музыкального ориентализма с присущими ему колористическими, изобразительно-выразительными красками и найти к ним соответствующие исполнительские приёмы; достичь стилистического единства восточной музыки и певческой культуры.

Всё это в комплексе требует от концертмейстера как пианистического, педагогического мастерства, так и дирижерского, хормейстерского, режиссерского и интерпретаторского таланта.

Ақыш Н.Б.

ҚАҒАРМАНДЫҚ СУРЕТТЕРІ

(С.Сейфуллиннің «Тар жол, тайғақ кешу» романындағы қағармандық рух)

Адам жаратылысы: оның дене бітімі, ақыл-ойы, сана сезімі, физиологиялық тұрғыдан төзімділігі Алла тағала кесіп-пішіп қойған белгілі бір мөлшерден аса алмайды. Бастарына күн туған экстремальдық жағдайда, жан төзгісіз қиыншылықтарда олардың өзін өзі ұстау деңгейлерінің әрқалай болатындықтары да сондықтан. Ауыртпалыққа шыдай алмай, әрқилы әлсіздікке берілгендіктері үшін қатты күйзеліс үстіндегі дәрменсіз мүскін пендені айыптау да қиын. Қасиетті “Құран Кәрімде” “Әлбетте адам баласы әлсіз” деп жазылған. Ендеше ер басына күн туған қиын жағдайда жұрттың барлығы қағарман болуы



тиіс деген талап қойылса, оның қисынсыз талап болуы мүмкін.
М.Өтемісұлының

“Қабырғасын қаусатып,
Бір-бірін деп сөксе де,
Қабағын шытпас ер керек
Біздің бұйткен бұл іске”

[1, 150] деп екпіндетуі нақ осындай ерлерге байланысты айтылған сөз екендігі даусыз. Шынында да “Тар жол, тайғақ кешудің” қаһармандары осы жыр жолдарында суреттелген жандардың нағыз өзі деуге болады. Соның бірі – бас кейіпкер Сәкен Сейфуллиннің өзі.

Шындық өмір фактілерін көлденең келтіріп отыру арқылы ғана емес, салыстыру, салғастыру барысында да анық көрінеді. Азаттық жолында арпалысқан ерлердің қайсарлықтары әсіресе сол бір қамауда отырған шақтарында айқын бейнеленеді. Сәкен куә болған қамаудағы айлар төрт кезеңнен тұрады. Олар – Ақмола түрмесі, Ақмола-Қызылжар сапары, атаман Анненковтің азап вагоны және Омбы қаласындағы лагерь. Міне, осы төрт кезеңнің қай-қайсысы да оңып тұрған жоқ. Бәрінде де азап, бәрінде де адам өлімі. Бірақ естен кетпестей қиыншылық әкелген жер – атаман Анненковтың азап вагоны. Адамдардың көбірек шейіт кеткен тұсы да осы вагондағы сапар үстінде. Осынша жан төзгісіз азапқа шыдай алмай, Хафиз есімді жігіт өле қалмақ болып, өзіне өзі қол жұмсайды. Ал Монин деген революционер қатты аурудан қиналып жатып, өлер алдында “Жасасын социалшыл құрама совет республикасы!” [2, 304] деп ұран тастайды. Бұл көріністің өзі қамаудағы ерлердің өз істеріне шексіз берілгендіктерінің куәсі екендігі сөзсіз. Ал Дризге, Павлов тәрізді ерлер ажал ауызында да қыңқ деп үн шығармастан, жантөзгісіз тән азабын көтере біледі. “Пиянковский марсельеза күйін жырлап отырып өліпті” [2, 307] дейді жазушы келесі бір сәтте. Қалай болған күнде де осы өлімдердің қай-қайсысы да баға жетпес ерлік екендігін дәлелдеп жатудың өзі артық. Өйткені бітіспес дұшпанның тұтқынында келе жатып, азаттық жолында арпалысқан азаматтардың өлер алдында да ерлік көрсетуі – шын мәніндегі қаһармандықтың,



қайраткерліктің белгісі. Тарих беттерінде тасқа қашалып жазылатын нағыз ерліктің үлгісі екендігі сөзсіз.

Жазушы осындай шынайы батырлық үлгілеріне куә бола отырып, оларға баға беруді, ерлік деп жоғары пафоспен айқай салуды артық санайды. Бұндай биік өредегі адами әрекеттерге баға беретін – ең алдымен оқырманның өзі. Жазушының мақсаты – болған оқиғаны артық-ауыс бояусыз сол қалпында жеткізе білу ғана. Ішінара өз эмоциясын жұқалап қосып отыратыны болмаса, тұтқындар қасіретін еш боямасыз ақпараттық деңгейде жеткізумен шектелуге тырысады. Авдсеев деген революционер де алдыңғы жолдастарының ізімен ажал құшуға таянады. “Біздің вагондағы аурулардың ішінде Авдсеев өте нашар. Орнынан тұрған тәлтіректеп сандалып тұрады. Бір рет тұрып, вагонның есігіне таяу келмек болып еді, тәлтіректеп жүре алмады. Вагон қозғалғаннан емес, поезд жүрмей тұрған уақыт еді. Авдсеевтың бетінен кісі шошитын. Жалғыз Авдсеевтың түрінен емес, тұтқындардың бәрінің-ақ түрінен адам шошырлық. Тас көмірдің майда ұшқыны күллі денеге, бет-ауызға қап-қара болып сіңген, аларып көздің ағы ғана көрінеді. Тас көмірдің ұшқыны қап-қара болып танауға, құлаққа, ауызға толған. Кейбір аурулардың ауыздарының іші, тістерінің арасы, езулері қап-қара тас көмірдің топырағы...” [2, 309-бет].

Вагондағылардың өлім көруге еттері дағдыланып кеткен. Бірақ бір кереметтің күшімен ажал ауызында жатқан революционер жігіт ақыры аман қалады. Оны ажал құшағынан арашалап қалған – өзінің серіктесі Кондратьева деген әйелдің құшағы, соның адами ыстық ықыласы. Әйел баласына тән осынау ерлік әрекетін жазушы еш қоспасыз қысқа ғана баян етеді. Тұтқындардың арасындағы бірен-саран әйел затының өзін-өзі ұстай білулері, адамға тән жақсы қасиеттерін сақтаумен шектеліп қалмай, ажал аузында қасындағы серіктеріне көмектесуі қайсарлық үлгісі емес деп ешкім айта алмас. Азап пен аштықтан көздері үңірейіп, терілері сүйектеріне жабысқан, сыртқы бейнелері жан шошырлық дәрменсіз адамдардың жоғары ерлік қасиеттері әр қырынан ашылып отырады. Егер Кондратьева өзінің жағдайына карамастан, жоғарыдағыдай жан кештілікке



бармағанда Авдсевтің тірі қалуы скіталай еді. Ол да алдындағы жолдастары ескілді шейіт кететіні сөзсіз болатын.

Осындай дәрменсіз әрі әлжуаз қалыптарына қарамай тұтқындардың ажал аузынан қашып шығуға талпыныс жасауларының өзі көзсіз ерлікке пара-пар. Ажал аузында тұрған адамдар үшін тайынатын ештеңе жоқ. Олар ең алдымен әлсіреп, ауру меңдеген жолдастарына жәрдем беруді негізгі мақсат етеді. Өздерінде жейтін қорек те тапшы: кара нан мен кара су ғана. Дені саулары осы болмашы азықтың өзін науқас жолдастарының аузына тамызып әлек. Қазақша айтқанда, өздерінің аузынан жырып, қасындағы дәрменсіз жанның аман қалуы үшін өз нәпсілерін тыя біледі. Табиғи тілекке жандарын қинап қарсы тұру – адам бойында сирек кездесетін ерлік нышандарының бірі. Бір жағадан бас, бір жеңнен қол шығарып, бір күнгі жарық сәуле үшін жанталаса күрескен бір топ пенделердің іс-әрекеті қаншалықты аянышты болып көрінсе, соншалықты қаһармандықпен ұштасып жатқаны тағы да рас. Мәселен, Шапыран бастаған төрт жігіт әрі-бері ақылдаса келіп, өздерінше жоспар құрады. Ондағы ойлары – қалай болған күнде де амалын тауып ажал вагонынан қашып шығу. Сыртта мұздай қаруланған күшті күзет тұрғанда бұл тіпті іске аспайтын әрекет. Қашу мәселесінің сәтсіз аяқталатыны сондықтан да. Ал осындай көзсіз ерлікке барған тұтқындардың мұндай іс-әрекеттерін ерлікке балау шынайылықтан алыс жатпағаны сөзсіз. Тұтқындардың мұндай көзсіз ерлік іс-әрекеттерін адам баласының тектілігінен шығатынын логикалық тұрғыдан дәлелдеу де керек шығар. Егер адам баласы текті болмаса, жан төзгісіз азапты көтере алар ма еді, қаншама батыр болса да, тік тұрған қалпы қыңқ етпестен, өліп кете алар ма еді?

Мемуар авторы жолдастарының тілмен айтып жеткізгісіз осындай ерліктерін, қаһармандық әрекеттерін әсірелемей, бояуды қалыңдатып қоспай, дәл қалпында жеткізуге тырысады. Яғни, шығарманың осынау оқырман сезіміне әсер етіп, жүйкесін жұқартатын тұстарында құрғақ деректілікпен бірге ерлік деген ұғымның анықтамасының қандай болатынын ишаралап білдіріп



отырады. Көптеген эпизодтар мен қысқа сюжеттер, психологиялық шиеленіске толы жағдайлар арқылы адам бойындағы қаһармандық қасиеттің өршілдігін әспеттеп, тірі қалған жандарға көтеріңкі пафоспен паш етеді. Бұның өзі аталған мемуардың үлкен рухани құндылығы десек, асыра бағалағандық бола қоймас.

Қатар жүрген революционер серіктерінің жоғарыдағыдай қиын-қыстау сәттерде көрсеткен адами мінездері, тосыннан шыға келген қаһармандық қасиеттері, қайтпас қайсарлықтары мен төзімділіктері жазушыны еріксіз мойындатып, іштей ризалыққа бөлегендей. Бірақ сөйте тұра ол өзінің осындай қысталаң күндердегі қайсар мінезі жайында келтіретін деректері, атап өтетін мысалдары көп емес. Айтар ойдың негізгі түйіні – азаттық ісіне біржола берілген азаматтардың ерлік істерін шамасы келгенше жалпақ жұртқа жайып көрсету. Өзі жасаған жекелген қимыл-әрекеттерді жоғары бағалап, мақтанып айтуға жоқ. “Мен үйттім, мен бүйттім” деген сияқты мақтаншақтық Сәкеннің қаламгерлік мінезіне, шежірелік ой-тұжырымдарына жат. Осының өзінен-ақ бас кейіпкердің қаншалықты қарапайым әрі ұстамды болғаны аңғарылады. Мемуарды бастан-аяқ оқып шыққан күннің өзінде автордың өзі ешқандай қайраткерлік көрсетпегендей, ерлік жасамағандай әсер пайда болады. Ал бірақ осы аталып, сөз болып отырған ғажайып адами қасиеттер оның өзі жайлы айтқан қысқа деректерінде жатыр. Жеке басының мұндай жақтарына ол қысқа ғана тоқталып өтуге бейім. Келтірген деректер арқылы сезімтал оқырман өзі ойын қабыздатып, тереңдетіп түсіне алары анық...

Қандай қиын жағдайда да Сәкен бойын үрейге жеңдіріп, қорқыныштың жетегінде кетпейді. Оның ұстанатыны – басқа салғанды көрерміз дегендей принцип. Тұтқындарды Омбыдағы лагерьге әкелген кезде де көргендері – тағы да өлім-жітім. Кісі көп жерде өлім-жітім де мол. “Аурулар жатқан барактың бір жақ есіктерінен күнде жаңа аурулар кіріп жатыр, бір жақ есіктерінен күнде өліктер шығып жатыр” [2, 324] деп суреттейді ол бұл жағдайды. Міне, осындай ауыр ахуалды көре жүріп Сәкен қалай болған күнде де кең әлемге қашып шығуға тәуекел етеді. Бірер жолда-



сымен ақылдасып, кашудың түрлі жоспарын құрады. Ақырында сәті келген бір күні лагерьден қашып шығады. Жолдастарын оны шана үстіне етпетінен жатқызып, үстіне коқысқа былғанған мұз бен қардың ауыр кесектерін бастырады. Осынау шешуші сәтті мемуар авторы былай суреттеген. “Ауыр салмақ сыртымнан нығарлап жаншып барады... Кеудемді қысып тұншықтырды. Бірақ мен көтердім, шыдадым. Барлық күшімді жинап, жауырыныммен көтеріп, маңдайымды тіреп жаттым... Лагерьдің үлкен қақпасы сықырлап ашылып, шана дүрілдеп лагерьден шықты... Қаластан құтылып, жалпы бостандық, теңдікті көру үшін және өшкен үнді қайта тірілту үшін, белімді, мойнымды езген ауырлықтарға шыдадым...” [2, 337].

Осынау соңғы сөздерде азаттық қаһармандардың бейнесін білдіретін астар жатқаны сөзсіз. “... Мойнымды езген ауырлықтарға шыдадым...” деген кезде автор тек өзін жаншып басқан қар мен мұзды ғана айтып отырған жоқ. Ел бостандығы жолында алда талай рет бастан кешкен, түрлі қиындықтар мен ауырпашылықтарды да меңзеп отыр деп қабылдаған абзал. Бір жағы өзінің кейбір төзімділігін, жасаған әрекеттерін осынау сөздер мен қысқа ғана ишаралап, мегзеп білдіргені деуге болады.

Осы арада зерттеуші Ә.Дербісалиннің: “Бұл жағынан алғанда ол ұлы күрес күндерінің тарихына байланысты кезінде қағаз бетіне түспеген және оқиғаға қатысқан адамдардың бірсыпырасы сол жолда құрбан болып кеткен қайталанбас істер мен әрекеттер жайында теңдесі жоқ құнды деректерді береді...” [3, 274] деген пікірі біраз жайтты аңғартатыны анық.

Әдебиеттер

1. Махамбет. Жыр-семсер. – Алматы: Жазушы, 1979. – 136 бет.
2. Сейфуллин С. Тар жол, тайғак кешу: Үшінші басылуы. – Алматы: Қазақтың көркем әдебиет баспасы, 1960. – 484 бет.
3. Дербісалин Ә. Әдебиет туралы толғаныстар. – Алматы: Ғылым, 1990. – 296б.

СОВРЕМЕННАЯ КАЗАХСТАНСКАЯ ПУШКИНИСТИКА В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

Публикациям, появившимся в СМИ в 2006 году, объявленном в Казахстане Годом Пушкина, еще только предстоит занять свое место в той части литературоведческой науки, которая называется казахстанской пушкинистикой. Однако уже сейчас (не дожидаясь окончания Года) представляется возможным сказать несколько слов о своеобразии исследований ведущих казахстанских ученых, тематике многочисленных публицистических материалов, представленных на суд массовому читателю писателями и журналистами. Они разнообразны как в жанровом отношении, так и в целях написания. Можно выделить материалы-комментарии пушкинских текстов, переводы на русский язык пушкинских произведений, ранее переведенных на казахский язык, описание региональных тематических библиографий, проблемный анализ, свободную рецензию, краеведческое исследование и др.

В начале года в издательстве «Искандер» вышла книга Константина Кешина (Э.Г. Джилкибаева) «Пушкинская тетрадь», главы из которой ранее были опубликованы в казахстанском книжном обозрении «Книголюб». Автор приглашает читателя вновь обратиться к двум драмам из цикла «маленьких трагедий» - «Скупой рыцарь» и «Каменный гость». Их подробный сюжетно-образный анализ дополнен размышлениями Константина Кешина о природе художественных образов драм, их символике, апелляцией к предшествующей и современной литературной традиции. Данная работа является примером жанра комментированного чтения, когда автор не просто разбирает текст, а делится своими наблюдениями, впечатлениями, ассоциациями. Книга интересна как филологам, так и широкому кругу читателей. Однако в очередной раз приходится сожалеть об ее небольшом тираже и, как следствие, удаленности и разобщенности автора и его потенциального читателя.



Материалам, увидевшим свет на страницах «Казахстанской правды» в специальном разделе «Год Пушкина в Казахстане», повезло значительно больше. Здесь в канун дня рождения поэта опубликована новая «страница» «Пушкинской тетради». В этот раз Константин Кешин обращается к «Моцарту и Сальери», предлагая вспомнить о 250-летию великого музыканта, «имя, жизнь и творчество которого начали сопоставлять с Пушкиным еще в позапрошлом веке, при жизни русского поэта» [1].

«Когда я читаю А. С. Пушкина, он мне кажется богом во всей Вселенной: вездесущ и всемогущ», - пишет в своей статье «Голос необходимости земной» поэт Какимбек Салыков [2]. Он перевел на казахский язык тридцать пушкинских стихотворений, посвященных женщинам, а также перевел в стихах воспоминания женщины, знавших поэта. А.С. Пушкин, подчеркивает автор переводов, создал в своем творчестве выдающийся образ русской женщины: А. Керн, А.Осипова, Н. Плюскова и, конечно же, «Татьяны милый идеал» как средоточие лучших черт современницы. Вслед за И. Фейнбергом К. Салыков рассматривает черновые варианты отдельных строк «Евгения Онегина», где герои романа сравниваются с персонажами «Илиады». Казахский автор говорит неповторимости пушкинского стиля – лаконичного, спрессованного, настраивающего читателя на поиск, фантазию, сопереживание.

А.С. Пушкина привлекал Восток, у Востока и Казахстана к Пушкину - непреходящий интерес, дающий ученым, писателям, поэтам новые темы для исследований и творчества. Читателя, в свою очередь, ожидают «открытия чудные», парадоксы, озарения, ощущение сопричастности, - то, что народный писатель Казахстана Дмитрий Федорович Снегин называл «странными сближениями». Его книге «Странные сближения, или Вокруг Михайловского» посвящена статья Владислава Владимировича «Спасая поэта и народ» [3].

Писатель и журналист Валерий Могильницкий решил выяснить, почему одно из сел Бухаржырауского района Карагандинской области называется Пушкино? [4] В далеком 1915 году недавние переселенцы из России, Украины, Крыма на общем сходе решили назвать



свое село в честь великого русского поэта. Нынче в селе проживает 1700 человек. Местные старожилы передают рассказы о беглом каторжнике, который всегда носил с собой томик стихов Пушкина и читал людям его стихи, а среди первых переселенцев была семья из Калужской губернии по фамилии Гончаровы (видимо, из бывших крепостных крестьян). Бывшая учительница начальных классов Т.И. Семенчук показала письмо своего ученика, а теперь хирурга, работающего в Калужской (!) области (там прошло детство Натальи Николаевны Гончаровой), Александра Селенчука:

Я приехал к Пушкину поближе,
Чтобы лучше знать, любить его,
Но остались в памяти, как прежде,
Наша школа, Пушкино – село...

В сельской средней школе выпускается ежегодный альманах «Я памятник воздвиг себе нерукотворный», одна из недавних статей которого была посвящена уроженцу здешних мест, казахского поэта, певцу и композитору Мади Бапиеву. Он был большим популяризатором поэзии А.С. Пушкина в Степи, а Абай Кунанбаев приходился ему зятем. «Возвращался я из села Пушкино с мыслями о том, что в Сарыарке имя Пушкина – не пустой звук, – заключает В. Могильницкий. – Его стихи, проза, волнуют людей, они удивительно современные».

Огромной интерес читателей вызвали материалы известного журналиста, литературоведа, автора книги «Наш Пушкин» Сауытбека Абдрахманова - «... поехал я в Уральск» об историческом значении, подробностях пребывания великого поэта в Западном Казахстане и статья «О, Татиш!...» о вариантах казахских народных поэм-переложений романа «Евгений Онегин» [5].

С. Абдрахманов обращает внимание на спорные моменты поездки А.С. Пушкина в Уральск (предполагаемое сопровождение его Далем, возможная встреча с Махамбетом), справедливо отмечая, что литературоведение – точная наука и не может создаваться на основе устных преданий. Тем более непроверенные данные не должны, без должных оговорок, проникать ни в периодику, ни в энциклопеди-



ческие издания. Автор статьи рассказывает о встречах поэта с жителями города, о живом интересе А.С. Пушкина не только к событиям Пугачевского восстания, но и к жизни казахского народа. Об этом говорят комментарии к «Истории Пугачева», запись эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», найденная в пушкинском архиве, также приводится один из вариантов стихотворения «Памятник»:

Слух обо мне пройдет во все концы России,
Узнает обо мне всяк живущий в ней язык...
Могущий внук славян и финн, грузинец,
ныне дикой
Черкес, киргизец и калмык.

В статье «О, Татиш!..» С. Абдрахманов напоминает читателям о существовании четырех вариантов полного перевода «Евгения Онегина» на казахский язык. Новаторский дух произведения привлек к нему внимание народных поэтов, велика здесь, разумеется, роль переводов Абая, своевременно и точно уловившего духовную потребность общества. Переводы, к которым обращается С. Абдрахманов, созданы в традиционном восточном стиле подражания и пересказа – назира. Статья иллюстрирована авторскими подстрочными переводами, позволяющим русскоязычному читателю уловить своеобразие проблематики, трактовки образов и стиль возникших произведений. Читателя ожидает множество открытий. Например, 46-летний Онегин или даже полная замена литературного персонажа автором произведения: в дастане Сапаргали-акына - вполне в духе фольклорной традиции - Татьяна влюбляется в самого Пушкина. Примечательно, что в финале дастанов погибает и генерал-муж, и Онегин-Пушкин, и Татьяна:

Венеру будто закрыли тучи.
Как соперники грохнулись оземь,
И Татьяна выстрелила в себя,
Зная, никто уж не будет мил.
Так и не познав любви нектар,
Вмиг все трое сей покинули мир.



В народных вариантах трагический финал также созвучен традиционным образцам фольклора – присутствующее в пушкинском сюжете балладное начало выходит на первый план. Причем, как подчеркивает С. Абдрахманов, происходит не искажение оригинала, а поиск формы, наиболее эффективной и приемлемой для эпохи и казахского самосознания. Продолжается переводческая традиция Абая, в результате создается новое литературное явление, «послужившее серьезным примером для возникновения и развития лирических поэм в казахской поэзии». «Это яркое проявление растущего культурного влияния русской образцовой литературы на казахскую литературу», - вслед за Есмагамбетом Исмаиловым (статья 1936 года «Пушкин в литературе казахского народа») отмечает автор статьи. Не следует забывать и о проблеме перевода письменных памятников казахской культуры на русский язык и другие языки мира. Современные филологические науки пуждаются в расширении текстовой исследовательской базы переводной литературы, изучении как можно более широкого - и хронологически, и географически, и с точки зрения жанра - круга памятников. В этом смысле статья С. Абдрахманова является показательной. Добавим, что подобные публикации имеют и методическое значение, они могут оказать неоценимую помощь учителю-словеснику на уроках как русской, так и казахской литературы и языка: здесь решаются проблемы межкультурного взаимодействия, особенностей перевода, бытования в литературе оригинальных жанров (дастан, роман в стихах). Более глубокая, исследовательская работа может быть проведена студентами-филологами, причем результативнее привлечь для сравнительного анализа не только подстрочный перевод, но и оригиналы.

В сентябре 2006 года в «Казахстанской правде» была опубликована статья казахстанского литературоведа, писателя, автора нескольких книг и статей о Пушкине Николая Щербанова «Поехал я в Уральск...», являющаяся по сути своеобразным авторефератом его одноименной книги, посвященной уральской осени А. С. Пушкина [6]. «Пушкин навечно прописан в Уральске, - пишет Н.



Щербанов. - Особенно памятным для Уральска был 1899 год – год столетнего юбилея поэта. В этом году уральцы заложили сад, получивший имя Пушкина, открыли Пушкинскую школу и клубное учреждение – Пушкинский дом. Тема «Пушкин и Приуралье», пожалуй, неисчерпаема, как и все творчество великого поэта».

Справедливость этих слов подтверждает ряд публикаций краеведческого характера казахстанского писателя, журналиста Геннадия Доронина [7]. В них об уникальной атмосфере, особой творческой ауре, загадочности Уральска, - где возможно с гордостью произнести «Я живу в городе, в котором побывал Пушкин», - размышляют писатели, поэты, преподаватели вузов, его жители. Судьбе «крестьянской царицы» Устиньи Петровне Кузнецовой пишет Г. Доронин в статье «Неразгаданная яицкая тайна». «Царицей» Устинья была два с половиной месяца, женой Пугачева – фактически десять дней, в 1775 году вместе с первой, законной женой Пугачева Софьей Дмитриевной и ее детьми была заключена в крепость в Кексгольме, без права выхода из нее. Тогда ей было 18 лет, умерла она в 1808 году, в 51 год. Страшная, таинственная судьба, привлекавшая не только Пушкина, но и многих других писателей, из наших современников – Вячеслава Шишкова. Сейчас над романом о «крестьянской царице» работает российский писатель Николай Корсунов, хорошо известный и в Казахстане. А начиналась эта история в Уральске, в доме ее отца Петра Кузнецова, умершего в Оренбургском остроге в 1774 году. Дом этот долгое время стоял заколоченным, после 1917 года был отдан под жилье, некоторое время здесь находилась библиотека имени Е. Пугачева, теперь тут располагается его музей.

В статье «Путешествия с Поэтом» Г. Доронин обращается к традиции изображения А.С. Пушкина в живописи, листая вместе с читателями двухтомник «Пушкин в портретах». Рядом со знакомыми с детства образами поэта, созданными Кипренским, Тропининым, Айвазовским, Ге, Репиным, Серовым, Копенковым и многими другими есть запоминающаяся работа алматинского графика Альберта Гурьева, заслуженного деятеля искусств Ка-



захстана. 32 работы мастера находятся в Государственном музее имени А.С. Пушкина в Москве, 26 – в Санкт-Петербурге, в квартире-музее поэта на Мойке, десятки работ – в Уральском краеведческом музее и Центральном государственном музее РК. Пушкиниана Гурьева связана с Уральском – в автоциклографиях запечатлены Старый собор, дом, где жила Устинья, «Пушкин и Даль по дороге в Уральск». Пушкинский цикл был начат им в 1974 году и продолжается по нынешний день.

Краткий «свод» казахстанской пушкинистики, точнее «пушкинианы» Приуралья, представлен Геннадием Дорониным в статье «Чудное мгновенье». В числе первых автор называет огромный подвижнический труд, посвященный истории родного края Нестора Михайловича Малечи (1887 – 1979). Он четверть века работал над созданием уникального Словаря говоров уральских (яицких) казаков, где собрано более 26 тысяч слов. Рукопись дождалась издателя тридцать лет, теперь 3 419 страниц машинописного текста изданы в виде четырехтомника в Оренбурге. Это книги Николая Щербанова «Пушкин в Уральске» и «Поехал я в Уральск...», интересная, местами спорная, где-то неожиданная книга уральского писателя и краеведа Жайсана Акбая «Казахстанская пушкиниана». Перу краеведа, писателя, знатока старины Николая Чеспокова принадлежит, в частности, книга «Приняли меня славно». Г. Доронин приводит отрывок из художественного произведения, где описывается один из обедов в честь поэта, на котором Пушкин читает красавице-хозяйке Аграфене Донсковой строки из «Сказки о царе Салтане», сравнивая уральскую казачку с царевной Лебедь. Уральский ученый Александр Белый опубликовал работу об одном из собеседников А.С. Пушкина в Уральске – полковнике Федоте Биязнове, краевед А. Трегубов - очерк «Дочь Натальи Гончаровой – уральская атаманша». Об А.С. Пушкине писали знаменитый уральский краевед Борис Пышкин, академик Российской академии сельскохозяйственных наук Алексей Черкаев, журналист Юрий Османов, рабочий Уральского механического завода Александр Гора, десятки других авторов, - каждый из которых помогает



нам воссоздавать портрет гения русской литературы. Материалы для этих изданий годами, а иногда и десятилетиями, кропотливо, с любовью собирались их авторами, продолжающими в наши дни традиции просветительства и, несомненно, привлекающими внимание и читателей, и ученых к региональным литературам.

В литературно-художественном журнале «Нива» напечатаны полемические заметки Владислава Владимировича «По следам Сциллы и Харибды, или Какой нам нужен Пушкин», являющиеся развернутой рецензией книги К. Гайворонского «Между Сциллой и Харибдой» [8].

В журнале «Простор» кандидат филологических наук Ольга Иост представляет опыт метафизического анализа повести «Капитанская дочка». А.С. Пушкин в процессе создания произведения ставил перед собой проблемы социально-исторические, психологические, нравственно-религиозные, метафизические, придавал повести глубокое духовное содержание: «На наш взгляд, ключевое содержание творчества А.С. Пушкина, родоначальника русской литературы нового времени, определившего на века вперед ее основные отличительные качества и свойства, проявляется именно в метафизических представлениях художника и мыслителя о мире и человеке, несомненно, имеющих высокий, духовный, нравственно-религиозный смысл» [9, 90]. В этом же издании следует отметить небольшую статью Утегена Кумисбаева «Пушкин и поэзия Востока», определяющую круг чтения и интересов поэта в контексте обозначенной темы, особенности цикла «Подражание Корану».

Специфику современного бытования пушкинского текста можно проследить, анализируя интертекстуальные связи в стихотворных произведениях казахстанских авторов, появившихся в средствах массовой информации в этом году. Творчество Пушкина уже третье столетие воспринимается как особый пласт культуры, материал для ученичества, «высокого подражания», в результате которого создаются оригинальные произведения, отражающие стилевые особенности поэтов, сочетание национального и всечеловеческого - пушкинского.



Год Пушкина в Казахстане в очередной раз наглядно демонстрирует общность культурно-языкового контекста Казахстана и России, показывает, что произведения А.С. Пушкина, как и творения Абая, остаются важным фактором межкультурного и межнационального познания и взаимодействия.

Литература

1. Кешин К. Алгебра зависти. – «Казахстанская правда» (далее – КП), 9 июня 2006 г.
2. Сальков К. Голос необходимости земной. – КП, 23 июня 2006 г.
3. Владимиров В. Спасая поэта и народ. – КП, 26 мая 2006 г.
4. Могильницкий В. «О память сердца, ты милей...» - КП, 19 мая 2006 г.
5. Абдрахманов С. «...посхал я в Уральск». - КП, 10 февраля 2006 г. «О, Татиш!...» - КП, 14 апреля 2006 г.
6. Щербанов Н. «Посхал я в Уральск...» - КП, 29 сентября 2006 г.
7. Доронин Г. Мыслитель, философ, гражданин – КП, 24 марта 2006 г., Путешествия с Поэтом – КП, 21 апреля 2006 г., Неразгаданная яничкая тайна – КП, 12 мая 2006 г., Чудное мгновенье – КП, 2 июня 2006 г.
8. Владимиров В. По следам Спиллы и Харибды, или Какой нам нужен Пушкин. – «Нива», 2006, № 4-5.
9. Иост О. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина. – «Простор», 2006, № 2, С. 89-102.
10. Кумисбаев У. Пушкин и поэзия Востока. – «Простор», 2006, № 8, С. 154-156.

Орда Г.Ж.

А.С. ПУШКИННІҢ «ПАЙҒАМБАРЫ» ҚАЗАҚ ПОЭЗИЯСЫНДА

Орыс классиктерінің ішінде шығармалары қазақ тіліне ең көп аударылғаны – А.С. Пушкин. Оның төл шығармалары қай уақытта да жоғары биік талаппен аударылып келеді. А.С. Пушкин поэзиясының қазақ тіліне аударылуы жөнінде жазылған М.Жанғалин мен С. Сейітовтің ғылыми-зерттеу монографиялары ақын поэзиясының қай уақытта, қалай тәржімаланғандығын саралап бере алады. С. Сейітов «Пайғамбардың» қазақ тіліне аударылуын кеңінен сөз еткенде, оны алғаш Қ.Кемелгерұлының тәржімалағанын айтып, жас ақынның әділ бағасын берген болатын. Ол кезде алаш зиялыларының ресми ақталмаған тұсы болғандықтан,



Қошке, Қалижан, Ілияс аудармаларын қатар қарастыра алмады. Зерттеушінің аударма саласындағы бұл еңбегі қазақ әдебиеттануы үшін – баға жетпес қазына. Ғалымның жетістігі - А.С. Пушкин «Пайғамбарының» қазақ поэзиясында қалай аударылғандығын көрсетуі.

Қазақ поэзиясында Қазан төңкерісіне дейін-ақ ақынның бірнеше шығармалары қазақ тіліне аударылғаны белгілі. Солардың ішінде 1915 жылы Қошке Кеменгерұлы «Пайғамбар» өлеңін аударған еді. Біз ақынның мол дүниесінен алғаш Кеменгерұлы аударған «Пайғамбар» өлеңіне тоқталмақпыз. Бұл өлеңді кейінгі жылдары да қазақ ақындарының біразы тәржімалаған болатын. Біздің мақсат – соларды салыстыра отырып, олардың көркемдік дәрежесін анықтау.

Пушкинде:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,-
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился [1].

Кеменгерұлында:

Қаңғырдым, жан қинадым шындықты іздеп,
Елсіз жер, жапан түзде жүрдім еңіреп.
Тұр едім тоғыз жолдың торабында,
Көрінді жебрейіл алдыма кеп [2].

Жансүгіровте:

Жан шөлінен шаршап тым,
Құла түзде қаңғырдым.
Сұрапылды ұшыраттым,
Торабында жолымның [3].

Бекхожинде:

Жан аңсары сусағанда,
Талықтым мен меңіреу жонда.
Келді есрафіл алты қанат,
Тоғысқан бір торап жолда [4].

Түпнұсқадағы негізгі ой үш ақында да жақсы сақталған. Қошке: «Тұр едім тоғыз жолдың торабында, Көрінді жебрейіл алдыма кеп»



десе, Ілияс: «Сұрапылды ұшыраттым, Торабында жолымның» дейді. Ал, Қалижан: «Келді есрафіл алты қанат, Тоғысқан бір торап жолда» деп толықтыра түскен. Үш үзіндінің ішінде сәтті тәржімаланғаны – Қалижан Бекхожиннің аудармасы. Қалижан Ілияс пен Қошкеде кездескен олқылықтың орнын толықтырып, қиюын тауып жымдастыра білген. Енді келесі шумақтарды оқып көрелік:

Пушкинде:

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дальней лози прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднославный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замерзшие мои
Вложил десницею кровавой.

Кемеңгерұлыда:

Жұғысты одан келіп құлағыма,
Дүңгірлеп іші толды айқай-шұға,
Естідім: жер мен көктің сілкінгенін
Ұшқанын періштелер ой мен қырға
Шуылдап бақа-шаян, құрт-құмырсқа
Жүргенін пыш-пыш қайнап терең суда.
Сай-сайды орлеп біткен бала қайын
Толықсып гүлденгенін күн-күн сайын
Және де кіріп кетіп аузыма
Тілімді жұлып алды жебрейіл.
Бос сөзге ерінбейтін ұзын тілім
Кінәлі, қиянатшыл болған мінім
Аузыма қатып қалған қанды қолмен
Жыланның әкеп салды улы жерін.



Жансүгіровте:

Құлағыма тиіп ед
Кетті айналам у-шу боп.
Түйдім коктін діттеуін,
Ғаршыда періште ұшуын,
Теңізде мақұлық босуын,
Өзекте шілік осін,
Ол аузыма үнілді,
Сұм дүние сөз қуар
Жұлды ғаси тілімді
Ашылып аузым аңырдым
Данышпан жылан у тілін
Қанды қолмен орнатты.

Бекхожинде:

Сипап отті құлағымды
Құйды сонда ду, дабылды.
Естідім мен: кок тітіреп,
Періштелер гулеп ұшып
Әбжыяндар суда гулеп,
Самсай қалды жерде шыбық.
Қанды қолын сап аузыма
Бейпіл, сұман, сөзі күнә,
Қарысқан сол қу жағыма
Дана жылан тілін салды.

Бұл үзіндіде де негізгі айтпақ ой түпнұсқадан алшақ кетпеген. Бірақ, осы мысалдардан ақындардың стильдік ерекшеліктері байқалады. Тармақ санына қарайтын болсақ, түпнұсқадағы 12 жолды Қошке 14 жолмен, Ілияс 12 жолмен, Қалижан 10 жолмен жеткізген. Осы тармақтар Ілияс аудармаларында сәтті шыққан. Қошке шығармашылық еркіндікке салған. «И гад морских подводный ход» деген тармақты: «Шуылдап бақа-шаян, құрт-құмырсқа, Жүргенін пыш-пыш кайнап терек суда», - деп екі тармаққа созып жіберсе, «И дальней лозы прозябанье» деген жолдарын: «Сай-сайды орлеп біткен бала кайың, Толықсып гүлденгенін күн-күн сайын», - деп, басқаша алып кеткен. Қ. Бекхожин 12 тармақты 10 тармаққа сыйғызам деп, «И вырвал грешный мой язык» деген жолын мүлде



тастап, «В уста замерзшие мои. Вложил десницею кровавой» деген жолдарды «Қарысқан сол қу жағыма» деп қысқа қайырған. Келесі шумақ Пушкинде:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул.
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Кемеңгерұлында:

Ішімді ожап кейін тағы жарды
Орныксыз қобалжыған жүректі алды.
Кеуденің тесігінен орнықтырып
Қызарып өте жанған көмір салды.

Жансүгіровте:

Тілді қылып көкіректі
Тітіретіп алды жүректі
Жалындаған шаланы
Кеудеме әкеп ол тықты.

Бекхожинде:

Содап кейін көкірегімді
Қылышпенен тіліп жарды
Дірілдеген жүрегімді
Суырды да,
Жұлып алды.
Салды қызыл шоқты жанған
Бос кеудеме қуыс қалған:

Түпнұсқамен салыстырғанда тармақ саны Қошке мен Ілияста сақталып, Қалижанда үш тармақ артығымен кездеседі. Ал айтпақ ой үш үзіндіде де дұрыс сақталған. Қалижан алғашқы тармақтағы ойды 2 тармаққа сөзсе, екінші тармақтағы ойды 3 жолға арқау еткен. «трепетное» сөзі Қошкеде «қобалжыған», Қалижанда «Дірілдеген» сөздерімен берілсе, Ілияста «тітірен» деп басқалардан жақсы аударылған. Ал «водвинул» сөзі Қошке мен Қалижанда «салды» деп тәржімаланса, Ілияста «тықты» деп тапқырлықпен аударылған. Түпнұсқаға Ілияс аудармасы жақын келеді. Енді олеңнің негізгі түйіні соңғы шумақты оқып көрелік.



Пушкинде:

Как труп в пустыне я лежал
И бога глас ко мне воззвал:
Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Кемеңгерұлыда:

Өткіздік жансыз болып неше күнді
Сол кезде жоғарыдан бір үн келді:
«Көзінді аш. Тұр Пайғамбар құлағың сал.
Орнына келтір менің бұйрығымды:
«Жүрегін сөзбен жұрттың күйдір» дейді
«Арала – жолды, жерді, сулы жерді!»

Жансүгіровте:

Түзде өліктей жатқанда
Уахи сөзін қатты Алла:
«Тұр, Пайғамбар, көр тыңда,
Әміріме мойын сұн.
Жерді, суды арала
Жалындаған сөзіңмен
Жандыр адам жүрегін!»

Бекхожинде:

Өліктей бір жаттым жонда
Қүдірет үні жетті сонда:
«Тұр, пайғамбар, баста, тыңда
Әміріме ер де менің,
Жерді, суды кезіп, зырла
Жандыр сөзбен ел жүрегін!»

Үзінділердің бәрінде де түпнұсқадағы сөз жүйесі дұрыс сақталған. «Глаголом жги сердца людей» деп келетін ең негізгі ой түйінін Қошке «күйдір» сөзі арқылы дұрыс бере алмаса, кейін аударған Ілияс пен Қалижан осы кемшілікті байқап «жандыр» сөзін орынды алған. Ал, «людей» сөзін Қошке «жұрт» деп, Ілияс «адам» деп, Қалижан «ел» деп өлең жүйелерін сақтап өз қалауларынаша қолдана білген. Жұрт, адам, ел сөздерінің



мағынасы бір болғандықтан бұл сөздер ешқайсысына да нұсқан келтіріп тұрған жоқ.

«Көркем аударма – халықтар достығының дәнекері, ұлттар ынтымағының ұйтқысы. Пушкин мұрасын игеру, халқымыздың рухани игілігіне айналдыру осы арнада өрістеп, біздің бүгінгімізге де, ертеңімізге де қызмет ететіні хақ», - болса, жоғарыдағы тәржімалардың үшеуі де осы талаптан көріне алады [5]. Қошкенің ерекшелігі – өлеңді 11 буынды, кара өлең ұйқасына құруы. Ілияс пен Қалижан түпнұсқадап алшақ кете алмай 7-8 буынды аралас ұйқасқа құрған. Өлеңнің тармақ санына келетін болсақ, Қошке 2 жол артық кетсе, Ілияс пен Қалижан бір тармақ қосқан. Ішінара тармақ өзгешеліктері Қошке мен Қалижанда қатар кездеседі. Қошкенің бір кемшілігі – шығармашылық еркіндікті пайдалануы. Бірақ, түпнұсқадан ұзап кетпеген. Ондай ерекшелік әрине көп емес. Қалижанның кемшілігі – кейбір сөз түйіндерін ұмыт қалдырып, келесі бір ойды соза түсуі. Түпнұсқадағы кейбір сөздердің мүлде ұмыт қалуы Ілияста да кездеседі. Олай болса, Қошке аудармаларын алғаш сөз еткен әдебиетші ғалым С. Сейітовтың: «Тәржімашы 19 жастағы жас ақын Қошке (Қошмұхамбет) Кемеңгеров «Пайғамбардың» желісін бұзбай, лұғатын, көркемдік суреттеу құралдарын қалпынан айнытпай түсіруге тырысқан. Түпнұсқаның рухын ұғынып, көпшілікке түсінікті, оқуға жеңіл болар деген ниетпен ол кәдімгі 11 буынды, төрт жолды өлең формасын таңдап алған. Тәржіманың тілі жатық, сөз кестесі әжептәуір», - деген пікірін ескере отырып, Қошке Кемеңгерұлы А.С. Пушкиннің «Пайғамбар» атты өлеңін қазақ әдебиеті тарихында алғаш және сәтті тәржімалаушы екенін ұмытпаған жөн [6]

Бір қызығы түпнұсқадағы анафора тәржіманың ешқайсысында сақталмаған. Ал, сөз соңында келетін көсемше мен жедел өткен шақ тұлғасы Қошкеде ғана жақсы сақталған. Мұндай тұлғалардың қолданылуы тәржіманың құнын арттырмаса, оған нұсқан келтіріп тұрған жоқ. Бұл тәржімалардағы кейбір сөздердің өзгеше қолданылуын, енді біреулерінің ұмыт қалуын кемшілікке санау – көркем аударма үшін орынсыз талап. Көркем аудармаға қойылатын негізгі талап – ой жүйесін дұрыс сақтап, көркем жеткізе білу.



«... аударманы талантты аудармашы алғанымен, не ұлттық топырақты, не ұлттық тілді білмесе, түпнұсқаның рухына кінәрат тимей қоймайды», - дейді әдебиетші ғалым М. Қаратаев [7].

Қошке тәржімаларында түпнұсқаның рухы сақталуы – оның орыс тілі мен географиясын, ұлт психологиясын, және басқа да ұлттық ерекшеліктерін жақсы білгендігінің айғағы. Ол туралы жерлестері: «Қошкемен алғаш кездесіп орысша сөйлескен адам оны қазақшаға шорқақ шығар деп ойласа, қазақша сөйлескенде орысша білмейтін шығар деп ойлаушы еді. Екі тілге де соншалық жүйрік болатын», - дейді [8].

Әрбір тілдің өзіндік құрылысы, шартты риторикалық сыңайы, өзінің шартты иірімі болады. Сондықтан ішінара тармақ өзгешеліктері кемшілік болып саналмайды. Кеменгерұлы аудармалары түпнұсқаға жат та, бөтен де емес, сондықтан ол – жақсы тәржімаланған көркем аударма. Қошке аудармасы каламы төселген кәнігі ақын Х. Бекхожин, І. Жансүгіровпен салыстырғанда қатар түсіп отырады. Аудармашы каламын жаңа ұштаған талапкер бола тұра атақты ақындармен қарайлас келуі – аудармашылық қабілетінің жоғарылығы. Бұл - ХХ ғасырдың соңында емес, басында аударылғандықтан, сол кез үшін баға жетпес құнды аударма. Көркем әдебиеттің құндылығы – оның өміршеңдігінде болса, тәржіманың бүгінгі күні биік бағалануы соның айғағы.

Қорыта айтқанда, А.С. Пушкиннің «Пайғамбары» қазақ поэзиясында ХХ ғасырдың басында-ақ аударылған екен. Ендеше, алдағы уақытта қазақ поэзиясындағы «Пайғамбардың» тәржімалануын сөз еткенде оны Қ. Кеменгерұлының аудармасынан бастаған жөн. І. Жансүгіров, Қ. Бекхожиндардың да аудармалары - кемшіліксіз дүниелер. Дегенмен, Қошке бұл өлеңді қазақ тіліне алғаш тәржімалаушы ретінде әдебиет тарихында қалары даусыз.

Әдебиеттер

1. Пушкин А.С. Избранные сочинения. М., 1980, стр. 278-279.
2. Кеменгерұлы Қ. Пайғамбар // Айқап, 1915.
3. Жансүгіров І. Пайғамбар. Шығ.тол.жін. 1 том, А., 1960.- 466-б.
4. Бекхожин Қ. Пайғамбар. Кіт.: А.Пушкин «Қаулаптым өлеңіммен мейірімдерім». 1 том. А., 1975, 149-150 б.

-
-
5. Сейітов С. Пушкин лирикасын казак тіліне аудару дәстүрі. А., 1985, 12-б.
6. Сонда... 23-б.
7. Қаратаев М. Изденіс іздері. А., 1984, 126-б.
8. Рүстембекова Р.Қаламгер Кемеңгеров // Қазак әдебиеті. - 1988.-22-шілде.

Кусаннов Ш.К.

ПУШКИН И СУФИЙСКАЯ ПОЭТИКА

Интерес Александра Сергеевича Пушкина к Корану, как литературному памятнику, общеизвестен. В 1824 году он создает цикл «Подражание Корану», не вызвавший, насколько нам известно, возражений у мусульманских теологов. Но есть у А.С. Пушкина произведение, вызывающее у любого непосвященного в эзотерические знания человека сомнительные ассоциации. Речь идет о стихотворении «Подражание арабскому»:

«Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой;
Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной.
Не боюсь я насмешек:
Мы сдвоились меж собой,
Мы точь в точь двойной орешек
Под единой скорлупой» [1. 201].

Название стихотворения подсказывает нам, что мы имеем дело с подражанием перу суфийского поэта. И здесь встает вопрос: знаком ли был А.С. Пушкин с собственно суфизмом и если «да», то как, каким образом и верна ли проявились в его творчестве суфийская поэтическая символика и сюжеты.

Впервые в России некоторые сведения о суфиях появились в труде Д. Кантемира «Книга систима, или Состояние мухамеданская религия», созданном автором в 1722 г. по повелению Петра I. Второе и действительно серьезное исследование суфизма было изложено русским ученым П. Позднеевым в его книге «Дервиши в мусульманском мире», изданной в 1886 году, через четыре де-



сятка лет после гибели А. С. Пушкина. Как первая, так и вторая книги были больше посвящены религиозно-социальным аспектам исламского мира и сведения о суфийских поэтах в них минимальны. Следовательно, А. С. Пушкин если и знакомился с суфийской литературой, то через ее французские переводы. Подтверждением этой мысли является то, что написанное в 1824 г. стихотворение «Недавно бедный музульман», имеющее все признаки суфийской притчи (странствование героя, райский пейзаж места, где он обретает покой, отказ царям на перинах под балдахинами достичь душевного блаженства в покое сна), является вольным изложением начала французской сказки Сенессе.

Чтобы оценить довольно высокий уровень проникновения в эпоху А.С. Пушкина суфийской поэтики и суфийского символизма в Западную Европу достаточно назвать французский перевод «Панднаме» суфийского шейха, поэта и мыслителя Аттара, выполненный в 1819 г. С. де Саси.

Пушкинский «Отрок милый, отрок нежный» – суфийский образ, связанный с недостоверными хадисами из персидского списка шейха Худжвири (ум. между 1072 – 1076), согласно которым пророк Мухаммед созерцал Всевышнего Аллаха в «самой прекрасной форме» и что он видел ангела Гавриила в образе Дахийи ал-Калби, привлекательного юноши из Мекки. Известно, что особенно хадис «Я видел Господа в образе красивого юноши, в шапке набекрень» оказал сильное влияние на персидскую поэзию и укоренил выражение *кадж-кулах* (шапка набекрень), которое присутствует в лирике Аттара [2]. А. Шиммель, рассматривая данный архетип суфийской поэзии, отмечает, что *назар* – созерцание прекрасного образа, превращается в один из центральных моментов мистического любовного переживания. Мистик, всецело поглощенный своей любовью, созерцает в реальном возлюбленном субъекте только совершенную манифестацию Божественной красоты, которая так же далека от него, как и Сам Бог. Считалось, что, несмотря на то, что Бог бесподобен и никто не подобен Ему (*мисл*), в этом мире у Него есть *мисал* – образ [3. 144].



Распространению практики *назар* способствовало укоренение в суфийских обителях ритуала *сама*. В суфизме существует термин *ваджд*, который буквально означает «обретение», «нахождение» – обретение Бога. В состоянии *ваджд* суфий достигает экстаза в пределах своей личности. Пути достижения состояния *ваджд* различны, оно может быть достигнуто в полном молчаливом и глухом уединении и аскезе, и во время коллективных бдений с исполнением танцев *зирк* и *сама*. Процитированный выше Аттар при описании суфийского экстаза прибегает к образу пламени: «Что такое *ваджд*? Стать счастливым благодаря истинному утру, стать пламенем, когда нет солнца» [З. 146 – 147].

Следовательно, по строкам:

«Не стыдись, навек ты мой;

Тот же в нас огонь мятежный», – мы можем прийти к выводу, что в стихотворении речь идет о времени проведения ритуала *сама* – танцев с музыкой и пением.

И хотя ни музыка, ни танцы в стилистике *сама* не находят подтверждения ни в смысле суфийского Пути, ни в самом Коране, во второй половине IX века в Багдаде открываются *сама-хана*, где люди, называвшие себя суфиями, доводили себя в танцах с музыкой до экстаза. Истинные суфии и исламские традиционалисты были шокированы тем, что там происходило. Кирмани – один из мистических поэтов, использовавший в своих сочинениях суфийские темы и символику, во время этих танцев разрывал рубахи безбородых юношей и танцевал, прикасаясь грудью к их груди, за что был высмеян суфийским поэтом Шамсуддином Табризи. При нем Кирмани однажды заявил, что видит луну в сосуде, наполненном водой, намекая, что в прекрасных юношах он видит Бога. На что Шамсуддин Табризи произнес: «Если у тебя нет чирья на шее, почему бы не взглянуть на нее в небесах?» [З. 243]. Возможно, именно эта популярная в средневековье суфийская история отразилась в пушкинских строках:

«Жизнью мы живем одной.

Не боюсь я насмешек:

Мы сдвоились меж собой».



Сегодня невозможно определенно сказать, как первые французские переводчики суфийских пассажей о безбородых юношах воспринимали описания арабо-персидскими поэтами созерцания их – пазар ила-л-мурд. Возможно, их привлекла висящая картинка с явным палетом экзотической скандальности, возможно, они все же видели в них некую загадку мистического Востока, разгадка которой расширила бы и их горизонты. Но вряд ли они были знакомы с словами Худжавери, который предостерегал от практики *пазар ила-лахдае* – созерцания юношей: «Созерцание юношей и присоединение к ним запрещено, и всякий, кто говорит, будто дозволено, – неверный. Предания, на которые ссылаются в этом случае, пустые и глупые. Мне встречались невежественные люди, подозревавшие всех суфиев в преступном поведении такого рода и поэтому взиравшие на них с отвращением; но я заметил, что некоторые суфийи сделали это чуть ли не правилом религии. Однако все суфийские шейхи признают порочность такого поведения; те же, кому оно свойственно, – приверженцы воплощения (*хулулийат*), да покарает их Господь, – превратились в язву на святости людей божьих и прочих стремящихся к суфизму [4. 549].

Нам не известен аналог французского перевода арабского произведения, взятого А.С. Пушкиным за образец для написания своего стихотворения, и вряд ли его возможно дополнительно установить, но следует предположить, что Бог в том или ином символе все-таки присутствовал в нем. Но в любом случае, Он не мог не присутствовать у А.С. Пушкина и его гений выразил его как Всеобъемлющую сферу:

«Мы точь в точь двойной орешек

Под единой скорлупой», – понимая предельную близость под одной скорлупой как духовное единство и никак иначе.

Литература

1. Пушкин А.С. П.с.с., Москва, 1954. Т.2.
2. С.Ф. Attar. *Divan-i gasaid wa ghazaliyat*. Tehran, 1960
3. Шimmel Л. *Мир исламского мистицизма*. Москва, 1999
4. Ali al-Hujwiri. *The «Kashf al-Mahjub», the Oldest Persian Treatise on Sufism by al-Hujwiri*. London, 1959

ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОЭЗИИ КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ

Контекст постмодернистской литературы реабилитировал содержание всей предшествующей культуры. Но особенное место в процессе пересоздания занимает творчество Александра Пушкина. Пушкинское отношение к миру во все времена было эталонном гармонии и оптимизма. Потому несудивительно, что именно у Пушкина (Пушкина – человека, Пушкина - поэта) ищет и находит поддержку современный поэт, сознательно и бессознательно стремящийся избавиться от экзистенциального мироощущения. Как показали наблюдения, традиция обращения к имени и творчеству А.Пушкина потребовала от современных авторов дословного знания пушкинского текста, пушкинской интонации, очень глубокого проникновения в логику построения пушкинской мысли. Эти знания объясняют причину частого обращения к образу Пушкина как символу поэтической гениальности:

Словом Пушкина ночь озаряема...

(Л. Медведева [1]),

Хочу как Пушкин написать

Хорошие стихи...

(Бонифаций [2]),

Два добрые рабочие при них:

Живую рыбу нарезают мелко

И пушкинский бубнят при этом стих.

(В.Кривошеев [3]).

Реже в стихотворных текстах российских поэтов, созданных в конце 1990-х – начале 2000-х годов, встречается непосредственное обращение к ставшим хрестоматийными словообразам и сюжетам:

Чего тебе надобно, старче? –

Насмешливо рыбка спросила...

(М.Акчури [4]).



...Нет, никогда так Пушкин
не звучал,
Не долетал сквозь мрачные затворы,
Как в те часы, когда по приговору
Я «двадцать пять» законных получал
(Л.Ситко [5]).

Наиболее распространенной формой осмысления творчества Пушкина в поэзии порубежья является реминисценция, главная функция которой – преобразование и формирование смыслов авторского текста. В анализируемых текстах нами обнаружены следующие типы цитации пушкинских текстов.

Точная цитация. Примером точной цитаты может стать начало 16-го сонета Т. Кибирова из цикла «Двадцать сонетов к Саше Запоевой»:

Предвижу всё. Набоковский фрейдист
хихикает, ручки потирает,
почесывает пах и приступает
к анализу...

(Т.Кибиров [6]).

«Предвижу всё» - это точная цитата из романа А. Пушкина «Евгений Онегин», которой начинается письмо Онегина к Татьяне («Предвижу всё: вас оскорбит...»). В данном случае семантически значимой становится «утаенная» часть цитаты:

Чего хочу? С какую целью
Открою душу вам свою?
Какому злобному веселью,
Быть может, повод подаю!

(Т. Кибиров, там же)

Интересна функция пушкинского стиха из второго письма Татьяны к Онегину, помещенного в контекст «Сонета без названия» В.Перельмутера [7]. Сравним пушкинский текст:

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была [8]

и современный:

И сладко вспоминать про то, когда моложе
И лучше, кажется, была моя Москва [7].



Почти точная цитация очень легко вызывает в памяти читателя драматичный образ Татьяны Лариной, в результате чего в стихотворении создается необходимый автору эмоциональный фон и подготавливается вывод:

Но в наслоении времен междоусобных
Подобное лечить положено подобным,
Единым внутренним усилием творя... [7]

Как показали наблюдения, точная цитация появляется в текстах, в основном, в ироническом контексте. В цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И.Бродский ввел известнейшую пушкинскую цитату «Я вас любил...», а посредством её и весь текст шестого сонета в иронический аспект [9]. На первый взгляд, сонет И.Бродского является вульгарным переложением оригинала: пушкинская «душа» подменена на «мозги»; «другим» понимается как намек на моральную распушенность героини; словосочетание «угасла не совсем» разворачивается в «жар в крови» (да такой, что «...пломбы в пасти плавилась от жажды»), а на смену сдержанности субъекта переживаний пушкинского стихотворения приходит экспрессия чувств современного человека, который, объясняясь в любви, может использовать стилистически сниженные «боль... сверлит... мозги», «к черту», «пасть» (в значении «рот»), а также двоящуюся по смыслу лексику («даст» - «не даст»). Но оригинальное стихотворение Бродского нельзя понимать как «просто пародию». Высокий интеллект, дар иронии, замечательная поэтическая техника позволили И.Бродскому утвердить представление о возможности «другой» любви – пусть иначе излагаемой, но от этого не утрачивающей своей глубины.

Гораздо больший интерес современников вызывает **неточная цитата**. Характер неточного цитирования пушкинского слова позволяет выделить несколько типов воспроизведения «чужого слова».

Лексическая цитатность предполагает употребление в тексте хорошо знакомого авторского словообраза. Так в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» И.Бродского узнаваемо словосочетание «Унылая пора»:



осталось...

петь на голос «Унылую пору» [9, с.69],

в поэме Ю.Грунина “По стропам строк” появляется фраза “у разбитого корыта”:

С тобой, Пегас, мы будем квиты,

Меня, коль сможешь, узаконь

Не у разбитого корыта... [10],

Вызывает соответственную читательскую рефлексию знаменитый “глагол” Пушкина в стихотворении Л.Тимофеева “Рожден, чтобы глаголать высоко...”:

Рожден, чтобы глаголать высоко,

Я жизнь прожит и низкую, и злую...[11],

или слово «багрец» в новом контексте А.Кушнера:

...И страдфордских кленовых роц багрец... [12],

или в «Двадцати сонетах к Саше Запоевой» Т.Кибирова «жалю мудрое» («Но жалю мудрое упрямо возглашает...»), в том же контексте «мятежные мечты» («И я забыл мятежные мечты...»), «суровый Дант» («...суровый Дант / Не презирал сонета»).

Грамматическая цитация предполагает обращение к авторским грамматическим формам. Сравним:

...Летучий мыш гоняет стаи туч

М.Степановой [13] и

Ветер, ветер, ты могуч,

Ты гоняешь стаи туч [14, с.451]

А.Пушкина. Или сопоставим его же

И назовет меня всяк сущий в ней язык [14, с.395]

с перифразом Т.Кибирова:

...концептуалист,

чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист [6].

Синтаксическая цитация основана на сходстве по типу построения предложения. Синтаксическая цитация, как и другие типы



постмодернистской реминисценции, часто окрашиваются авторской иронией. В предложенной ниже строке из цикла “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” И.Бродского как бы копируется структура построения предложения из стихотворения А.Пушкина «Зимнее утро»:

Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет... [14, с.279]

Но предикативная основа “неодушевленное существительное + глагол цвета” в тексте И.Бродского проявляется не до конца, неодушевленное существительное подменяется одушевленным и возникает ирония:

Жандарм синее в зелени [9, с.64].

Семантически-обратная цитатность оказывается возможна при введении “чужого” слова или фразы в отрицательный смысловый контекст. В стихотворении Бонифация имеется пример семантически-обратной и одновременной синтаксической цитатности, где слово “товарищ” функционирует как ироническое обращение в минусовом смысловом регистре. Сравним стихи Бонифация:

Не верь, товарищ, будто я
Приемами владел,
Писать порядочных стихов
Я просто не умел [2]

и «Товарищ, верь, взойдет она...» Пушкина [14, с.99]. Аналогичный тип цитации встречаем в «Волшебной книге» А.Соловьева, в которой в семантически-обратном контексте перифразируется известная пушкинская строка «Печаль моя светла...»:

Печаль моя мертва,
Она сейчас мертвец,
Чем та, что прет с Бродвея... [15]

Семантически-синонимичная цитатность возникает в случаях подмены авторской фразы тождественным по смыслу речевым отрезком, построение которого воспроизводит в памяти читателя претекстовую строку. Например, сравним:



Не спи, не спи, там за рекой чеченец...

М.Степановой [13] и

Пора, красавица, проснись... [14, с.278]

А.Пушкина. Семантически вариативная цитация имеет место в сонетах Т.Кибирова: сравним “Шли годы. Бурь порыв мятежный...” Пушкина [14, с.204] и “Шли дни... Шли съезды... Шли снега” [6].

Усеченная, или микроцитата, является самым распространенным типом обращения к пушкинскому слову. Микроцитата требует от читателя максимального знания пушкинской поэзии, когда рефлексию вызывает любой знак его времени, судьбы и поэзии:

...сознательно рискую
среди **пира** новых дней остаться нем и глух...[16],
...как странен был **пездешний облик твой**.
А **взгляд косящий** и того страннее... [6],
Кто держит **ветхий томик** в изголовье
Унынья и упадка своего...[12].

Интересно стихотворение А.Пурина, не имеющее прямых цитатных отсылок к творчеству А.Пушкина, но построенное как продолжение размышлений над текстами поэта-классика. Оно задействует усеченные цитаты и аллюзии из разных стихотворений:

О нет, не для славы... Тогда для чего
Или для кого - это словотерзанье,
И духа боренья, и бездн разверзанье,
И полураспад бытия самого?
О, не, не для славы и не для любви –
О, не для любви! – это крови кипенье... [17]

Как видим, обращение к пушкинским текстам в конце XX века приобрело специфический характер. Формульное изречение Ап. Григорьева “Пушкин – это наше всё” потребовало дополнительных доказательств и от пишущих, и от читающих. Без детального знания пушкинского творчества можно оказаться под угрозой изоляции от контекста современной культуры, поскольку усложнился тип цитации: пушкинский претекст «сворачивается» в произведе-



ниях авторов конца XX – начала XXI столетий до знака, интонации, звука, эмоции, обязывая на более проникновенное чтение. В то же время изменившаяся традиция осмысления творчества А.Пушкина позволила освободить образ поэта от “хрестоматийного глянца”, вернул его произведениям смысловую и эмоциональную многогранность.

Литература

1. Медведева Л. Имена. // Л.Медведева. Сокровенное Солнце. – Усть-Каменогорск, 2000. – С.51.
2. Бонифаций. “Хочу как Пушкин написать...” // Знамя. 1997. №8. – С.129.
3. Кривошеев В. “Сентябрьским днем войдем через калитку...” // Знамя. 1997. №12. – С.115.
4. Акчурина М. Сказка. // Юность. 1987. №1. - С.4.
5. Ситко Л. “Нет, никогда так Пушкин не звучал...” // Знамя. 1997. №9. – С.222.
6. Кибиров Т. Двадцать сонетов к Саше Запоевой // Знамя. 1995. №9. – С.3-6.
7. Перельмутер В. Сонет без названия. // Октябрь. 1993. №7. – С.49.
8. Пушкин А. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.3. – М.: ХЛ, 1962. – С.157.
9. Бродский И. Двадцать сонетов к Марии Стюарт. // Сочинения И. Бродского. – СПб, 1998. – С.63-71.
10. Грунин Ю. По строкам строк. // Простор. 2002. №3. – С.23.
11. Тимофеев Л. “Рожден, чтобы глаголать высоко...” // Знамя. 1997. №8. -С.90.
12. Кушнер А. “Поэзия – переливание крови...” // Новый мир. 1999. №2. – С3.
13. Степанова М. 20 сонетов к М // Знамя. 1998. №6. – С.6-9.
14. Пушкин А. Собрание сочинений в 3-х томах. Т 1. – М.: ХЛ, 1962. – 472 с.
15. Соловьев А. Волшебная книга. – Алматы, 2000. – С.13
16. Амелин М. “Златыми иглами исколоты сутробы...” // Новый мир. 1998. №11. – С.80.
17. Пурин А. “О нет, не для славы...” // Новый мир. 1999. №7. – С.5.

Демежанов Т.М.

К ОСМЫСЛЕНИЮ ТЕМЫ ПУШКИН – ШАКАРИМ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГИЗМА ЛИТЕРАТУР

Роман Пушкина «Дубровский», переложенный стихами Шакаримом Кудайбердыевым под названием «Дубровский эңгімесі» («Сказание о Дубровском»), представляет собой явление уникальное и,



едва ли, не беспрецедентное в мировой литературе: известное прозаическое произведение оказалось заключенным в поэтическую оболочку. В исследовательских кругах высказывались различные мнения по поводу того, почему поэт видоизменил художественную форму оригинала. Так, один из шакаримоведов основной причиной считает, что поэт учитывал неграмотность казахского населения, воспитанного на устно-литературных традициях, и как следствие удобство поэтической формы для восприятия и заучивания [1,28]. Действительно, создавая «своего» «Дубровского» Шакарим скорее ориентировался на слушателя, чем на читателя. Выбранная им лиро-эпическая форма лучше всего соответствовала духовным запросам слушательской аудитории, в большинстве своем привыкшей к изустному изложению. С этим мнением солидаризуется и другой исследователь: «Часто «чужая форма наполняется актуальным для воспринимающей литературы содержанием, «чужое» содержание подается в более или менее привычной форме» [2, 121]. Оригинальную версию выдвигает третий ученый, по мнению которого, Пушкин известен и ценен для Шакарима (как и для многих из нас) прежде всего как поэт. Отсюда, вряд ли достойно (если не кощунственно) переводить великого поэта «презренной» прозой (даже если это проза самого Пушкина) [3]. Со своей стороны добавим, что ко времени создания «Сказания о Дубровском» (1908) казахская проза еще не сложилась и находилась в зачаточном состоянии, чем и объясняется трансформация художественной формы пушкинского текста. Но главная причина, на наш взгляд, заключается в том, что «Сказание о Дубровском» Шакарима является не столько переводом или вольным переложением Пушкина, сколько данью традиции назираистики. Согласно А.Квятковскому, «назира, или назир – в восточной поэтике «ответ» поэта на произведение (поэму) другого поэта. Поэт, пользующийся формой назир, берет у своего знаменитого предшественника известный уже сюжет и образы главных персонажей поэмы, трактуя в нужном для себя направлении», и далее, «восточный назир является не подражанием, а канонической формой переделки известного произведения в



части его фабулы и образов с обязательным привлечением оригинальных черт» [4, 168]

В назре поэтическое заимствование должно сопровождаться изменением и улучшением заимствованного: это по своей природе не буквальное воспроизведение, а интерпретация традиционного сюжета, его творческое переосмысление, состязание со своими предшественниками в мастерстве. Если предположить, что «Сказание о Дубровском» - «ответ» Шакарима Пушкину, то в свою очередь «Дубровский» - «отклик» Пушкина на популярные западноевропейские сюжеты о благородных Робин Гудах. Не случайно, один из дореволюционных критиков назвал главного героя Пушкина «разбойником, взятым напрокат из французских романов».

Традиции назиранистики предписывают обязательное предварение основного сюжета авторским вступлением, в котором он, как правило, указывает на источник, откуда почерпнут сюжет, выражает отношение к поэту-предшественнику, излагает свой замысел и художественную концепцию, размышляет на философско-дидактические и морально-этические темы и т.д. Так, Навои, приступая к своей знаменитой Пятернице сообщает:

Я не Хосров, не Низами,
Не вождь поэтов нынешних Джами,
Но так в своем смиренни скажу
По их стезям прославленным хожу.

Ссылка на авторитеты обычно сопровождается указанием на степень собственной творческой активности в заимствуемом сюжете:

Преданья эти – плод седых веков
О них писали Низами, Хосров
Основой взяв, я перестроил их:
Я жизни больше влил в героев их.

Все вышеперечисленные признаки назирь без труда обнаруживаются в предисловии от Шакарима в «Сказании о Дубровском»:

Мен сизге айгпакшы едiм бiр ертегi,
Пушкинниiн жазган сoзiн ертедегi



[Я хочу поведать вам сказку,
Некогда написанную Пушкиным]

Называя роман Пушкина сказкой, Шакарим, должно быть, имеет в виду занимательный и вымышленный характер излагаемого сюжета. Далее он откровенно признается, что «не следовал в точности пушкинскому слову» («Жазбаймын дәл өзінше Пушкин сөзін»), а приспособлял роман к условиям степной жизни, желая сделать его доступным и интересным для своих соплеменников. Так, незнакомые им историко-этнографические реалии из русской жизни пушкинской эпохи он заменяет более привычными и близкими понятиями. Под пером акына дворяне превращаются в баев, имения Троекуровых и Дубровских называются зимовкой, гувернантка Маши мамзель Мими становится «молда кыз» (девушка-мулла), Владимир Дубровский обучается не в кадетском корпусе, а в медресе-университете, домой же из Петербурга добирается на от-арбе (поезде) с «шамаданом» (чемоданом) в руках, а в роли Дефоржа разучивает с Машей «кюи» на скрипке и гармонии вместо музицирования на фортепьяно. Некоторые русские слова, видимо широко бытовавшие в казахском разговорном обиходе, Шакарим оставляет без изменения (*заграница, заседатель, приказной, учитель, секретарь*) или приводит их в соответствие с народной орфоэпией (*перуат – перевод, жалауанье - жалование, справник – исправник, пауеске - повестка и др.*) Таким путем он создает национальную версию романа, приближая к читателю картины и нравы русской жизни начала 19 века.

Допуская некоторые вольности в обращении с оригиналом, акын все же старался соблюдать меру и «не отходить далеко от Пушкина», «попытался приблизиться к нему» («Сөйтсе де кете коймай шетке басып, Айтармын алыстамай; шын жанасып»). Он целиком сохранил не только сюжетно-композиционную структуру романа, основные перипетии событий, но и казалось бы, такие незначительные, на первый взгляд, сцены, как спасение кошки Архипом-кузнецом во время пожара, или такие детали, как «белое платье, мелькающее между деревьями сада», замеченное героем при при-



ближении к усадьбе Троекурова. Исключению же или сокращению подверглись страницы романа, подробно живописующие судебную тяжбу Троекурова и Дубровского, похороны последнего, обед у Троекурова. Эти сцены, играющие важную роль в структуре романа, в поэтическом преломлении выглядели бы избыточными и затянутыми, тормозя развитие действия, к тому же для казахского читателя нуждались бы в пространных комментариях. Напротив, отдельные картины, переданные Пушкиным кратко и лаконично, в шакаримовской интерпретации разворачиваются в целое лирическое полотно. Так, если у Пушкина Дубровский лишь мельком вспомнил, что “на сем холму играл он с маленькой Машей Троекуровой”, которая “тогда уже обещала быть красавицей”, то у казахского поэта он умилился и невольно прослезился, вспомнив ее учтивость, мягкий и кроткий нрав, очаровательную улыбку, сладкие речи. У Пушкина герой просто “увидел” белое платье, у Шакарима же “впился взглядом в белый подол платья”. При этом переживания героя акын сопровождает несобственно-прямым монологом “Уж не Марии ли это сад? Помнит ли она меня? “ Подобные расхождения с оригиналом объясняются не одной лишь авторской прихотью или произволом переводчика. Они обусловлены скорее спецификой художественной прозы и поэзии, в которых детали выполняют различные функции. В прозе оказалось достаточным лишь упомянуть о детской дружбе героев, чтобы намекнуть на перерастание ее впоследствии в любовные отношения, в поэзии же потребовались дополнительные ремарки для раскрытия внутреннего мира героя.

Пушкинский замысел по Шакариму сводился, с одной стороны, к разоблачению таких нравственных пороков как произвол, насилие, взяточничество сильных мира сего («қиянатшыл, зорлықшыл, паракордын мінезінің көрмек үшін»), карьеризм и лицемерие чиновников («Ақылсыз мал мен мансап кім екенін, Сырты адам, іші шошқа сұм екенін»), с другой - к раскрытию сущности и природы подлинной любви («Шын махаббат не екенін білдірмекке») и гуманизма, под которым понимается совесть, любовь к богу, и человеку («Алла сүймек, ар сүймек, адам сүймек Ұқтырар



адамдыктын шыңы экенін»). Замечателен его совет: не воспринимать «Дубровского» как байку, а внимать Пушкину, «советуясь с сердцем» («жүрекке тындагайсын ақылдасып»), ибо он писал не ради забавы, а в назидание современникам и потомкам («Жазған жоқ Пушкин мұны ермек үшін Максұты бізге ғибрат бермек үшін»), отвращая их от зла и внушая любовь к добру и справедливости. Вместе с тем, Шакарим подчеркивает, что роман далек от прямого дидактизма, морализаторства и нравоучительности. Завершив «Сказание» он предлагает читателю самому рассудить «кто злодей», «кто герой», «кто невинная жертва», «кто подлец», а «кто чист душой»:

Залым кім, паракор кім, жазасыз кім,
Қайсысы ақ жүректі, қайсысы сұм,
Кекті кім, кекті жеңіп кешірген кім, -
Білдің бе күшті экенін махабаттың!

Такой риторический финал характерен и для произведений самого Шакарима. Свою поэму «Без вины виноватые», повествующую о трагической любви Енлик и Кебека, он заключает обращением к современникам, уповая на то, что «вдумчивые» из них сами разберутся «кто враг, кто друг, кто праведник» и извлекут для себя из поэмы надлежащие нравственные уроки.

Исходя из назидательно-дидактического понимания пушкинского замысла, Шакарим ставит своей целью вместе с Пушкиным, призывая его в союзники, исправлять нравы современников, пробуждать и воспитывать в людях человеческое достоинство. Он акцентирует внимание на «вечных», нравственно-этических проблемах, заключенных прежде всего в любовной интриге романа, оставляя несколько в стороне, но не игнорируя вовсе, его социально-политическую подоплеку, тему крестьянского восстания, которая по мнению некоторых советских исследователей, занимала важнейшее место у Пушкина [5, 86]. Думается, нравственно-этический аспект «Дубровского», привлек Шакарима не только своей общечеловеческой значимостью, но и тем, что проблемы добра и зла, чести и совести, злонравия и справедливости, заявленные



в романе, были близки ему, звучали весьма актуально и остро в современном акыну обществе. Не случайно свое предисловие он начинает «издалека», размышлениями о достижениях цивилизации и, связанной с ней же деградацией человечества, создавшего изощренные орудия уничтожения всего сущего. И в этих условиях смертоносному оружию может быть противопоставлено лишь искусство «чародейного» слова, каким владел Пушкин. Шакарим осознает, что обращением к русскому поэту может навлечь на себя гнев и осуждение «недалеких» сородичей, ратующих за корпоративную мораль, спрятанную за маской этнических интересов и не замечающих своей нравственной ущербности:

Орыс сөзін айтты деп, кейбір қауым
Үрмай соқпай болар-ақ менін жауым.
Нені айтты деп сұрамас, кім айтты дер,
Білмей жүріп өзінің ауру-сауын

В связи с этим Шакарим оговаривает, что его произведение обращено лишь к трезвомыслящим, а самодовольным же глупцам иронически советует «заткнуть уши ватой».

Обосновывая свое обращение к Пушкину, казахский поэт преклоняется перед его величием, причисляет его к своим духовным наставникам, кумирам, к тем «единицам из тысяч», которых судьба лишь изредка посылает миру. Он ставит Пушкина в один ряд с Байроном, Лермонтовым, Некрасовым, Хафизом, Навои и Физули, чьи «сладкозвучная лира», «находчивость», «златоустое слово» исцеляют больного и ублажают страждущего.

Литература

1. Елеукенов Ш. С новой строки, Алматы, 1988
2. Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль, Алматы, 1998
3. Жұмағали З. Шәкәрім А.С.Пушкиннің «Дубровский» шығармасын қалай аударған еді // Егемен Қазақстан, 2006, 28 маусым
4. Квятковский А. Поэтический словарь, М., 1966
5. Сидяков Л. Художественная проза А.С.Пушкина, Рига, 1973



СЮЖЕТ СКАЗКИ «О рыбаке и рыбке»

Сказка А.С.Пушкина «О рыбаке и рыбке» написана 14 октября 1833 года. Источником сюжета данной сказки пушкиноведа считают сюжет померанской сказки «О рыбаке и его жене» из сборника сказок братьев Гримм. Пушкин, по-видимому, приписал ее происхождение древним жителям Померании – славянам «поморянам». Свободно переделывая сказку, Пушкин заменял западноевропейский колорит народным русским. Вероятно, поэтому он исключил из окончательной редакции эпизод о старухе, ставшей римским папой. Эпизод этот находится в немецкой сказке, но он слишком противоречит русскому колориту, приданному сказке в ее пушкинском переложении» [1, с.435].

Далее читаем: «Из сравнения текста гриммовской сказки с пушкинской видно, в каком направлении обработал Пушкин сказочный эпизод» [1, с.440].

В.Я.Пропп, выделяя в волшебных сказках мотив благодарного животного, указывал, что оно является комбинированным персонажем. В данном случае – золотая рыбка – с одной стороны, как дар. Она, прося о помощи, не губить ее жизнь, в дальнейшем становится помощником. Приводя в пример сказки о рыбаке и рыбке, об Емеле – дураке, ученый отмечает, что герой отпускает животное не из-за сострадания, а на некоторых договорных началах [2, с.154]. Но и на этом историю данного сюжета нельзя считать разрешенной. Поэтому мы, не отрицая влияния гриммовских сказок на пушкинское творчество и единство сюжетов этих сказок, должны знать историю возникновения этого сюжета в мировом фольклоре. При этом мы должны учитывать то, что, являясь читателями изданных переводных текстов, мы не имеем полного арсенала сказок, остающихся в рукописных фондах.



Сказка о золотой рыбке имеется не только в сборнике братьев Гримм. Очень близкий сюжет, текст есть и у народностей пенго, жителей Индии. Более того, саркастическая концовка имеется в обоих текстах.

В сборнике братьев Гримм сказка не заканчивается желанием жены рыбака, ставшей уже римским папой, стать богом. Рыба-камбала, выслушав ее намерения, говорит:

«— Так ступай домой, - сидит она снова на пороге своей избушки. Так и сидят они там и доныне» [3, с.68].

А в сказке пенго «Золотая рыба» просьба самого рыбака при первой встрече более скромная. Он говорит, что нет у него ни нормальной избушки, ни одежды, ни достаточного кушанья. Вернулся домой старик и не узнает своего дома. Во второй раз он вынужден идти к рыбе по настоянию жены и просит дворец, где не постеснялся бы жить сам царь, пять слуг, полный склад золота, полный амбар риса и чечевицы, десять буйволов, на заднем дворе новые повозки и плуги, а в стойлах десять упряжек и «чтоб тебя поставили старостой в этом округе». Все эти просьбы удовлетворены. Проходит месяц, и жена отправляет мужа к рыбке с пожеланием, чтоб сделала его над всей землей махараджей [4]. Но рыба, как бы предчувствуя такое желание, не выходит из воды, как бы ни звал старик. Возвратясь в свой дом, рыбак видит свою старушку в прежнем, худом состоянии. В такой последовательности уточняем сходство гриммовской, пушкинской и индийской сказок.

Теперь сравним требования героини – жены рыбака. В гриммовской сказке она просит хорошую избушку; каменный замок, т.е. дворец; хочет стать королевой, затем поэтапно императрицей, папой римским. После всего этого ей захотелось стать богом.

А пушкинская героиня сказки требует корыто, избушку, хочет стать дворянкой, царицей. После всего этого ей захотелось быть владычицей Океании, чтоб ее рыбка золотая послушалась. Вот такая сверхъестественная тяга человека над всеобщей силой возбудила протест чудесного дара, помощника. Возникает вопрос, откуда у этой рыбы такие великие полномочия?



Также богом захотели стать старик со старушкой в русской народной сказке «Жадная старуха», за что были превращены в медведей» [5].

В тексте пенго имеется важное сообщение – рыбак поймал такую чудесную рыбку в той реке, где живет бог воды, златоликий Джала Камани, а в сборнике он – очарованный принц.

В тюркском фольклоре также имеются сказки о золотой рыбке, и здесь она действительно выполняет роль комбинированного персонажа, выступая и как дар, и как помощник. Но по развитию сюжета узнаем, что в тюркском фольклоре рыбка сохранила роль покровителя – тотема, безусловно указывая на древность этих сюжетов.

В башкирской сказке «Богатырь – рыба» бедняку рыбаку посчастливилось поймать блестящую рыбу, сама она просит не опускать ее в воду, а дать мясо поесть старушке и она родит двух сыновей; ухой накормить свою кобылу – родятся два жеребенка, кости дать собаке – и она родит двух щенков, глазки отдать соколу – появятся два птенца. В итоге два сына становятся, действительно, богатырями, спасая свой народ от трехглавого дракона, освобождая пленных девиц от злой старухи [6].

Среди казахстанских уйгур бытуют две сказки на эту тему – «Рыбак» и «Мулукдар» [7]. В сеть героев попала золотая рыбка. Несмотря на то, что по первому тексту рыбак не успел удержать рыбу, так она вильнула хвостом и нырнула обратно в воду, с тех пор у него каждый день хороший улов, в результате чего он разбогател. Эта сказка имеет социально-бытовой колорит в аспекте отчим-пасынок.

Второй раз золотая рыбка попадает пасынку, который, пожалев, отпускает ее в воду, за что разгневался отчим и ему пришлось уйти из дому. По дороге к нему присоединяется путник. Сблизились они как родные, во всех непредвиденных обстоятельствах выходили победителями. В конце, после решения всех проблем этот путник заявляет, что он и есть та самая, золотая рыбка, которую он пожалел и отпустил в воду.

Герой сказки «Мулукдар» ночует на берегу какой-то большой реки и удит рыбу. На удочку попала красная рыбка и заговорила человеческим голосом, что при сохранении ей жизни она поможет



в осуществлении задуманного. И в этой сказке к главному герою - Мулукдару по пути присоединяется путник – юноша. Несмотря на запреты отца, Мулукдар почует в затабуированных местах, где его ожидают страшные ситуации. Но по собственному согласию путник-юноша ему дает возможность отдохнуть, а сам стережет его сон. В итоге становится ясно, что он и есть та чудесная рыбка, которую он отпустил.

Сюжет золотой рыбки как дара и помощника, проявляясь в качестве покровителя-тотема, считается архаичным.

В первобытном обществе люди - и восточные, и западные - верили в силу тотема-покровителя, умеющего ответить адекватно при желании потягаться с единственным богом. Даже вправе превратить в животное, как говорится в русской народной сказке “Жадная старуха“, где тотемом выступает дерево. Сюжетная фабула этой сказки соответствует сказке о золотой рыбе.

В казахских сказках тотемные животные, в частности, змея-сын, посылая отца за ханской дочерью, оживляет его несколько раз. В рукописном фонде Центральной научной библиотеки Министерства образования и науки Республики Казахстан имеется сказка «Қақпаншы шал»: где мышь – ақкіс, также проявляет себя и как дар, и как помощник [8].

Значит, сказка «О рыбаке и его жене», включенная в сборник братьев Гримм, является итогом эволюционного развития волшебного, бытового, и сатирического акцента.

Мотив благодарного животного имеется, безусловно, во всех народных сказках, а комбинированным персонажем в соответствии с разнообразием может быть и животное, и растение. Сюжет может видоизменяться, сохраняя сюжетную фабулу. Композиционно более архаичным остается первая часть, где тотем является помощником и покровителем.

Литература

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т.4. Л., 1977.
2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
3. Гримм Я., Гримм В.К. Сказки. М., 1991. С.61-68.



4. Сказки народов Индии. Л., 1976. С.154-157.
5. Жадная старуха. Народные русские сказки. Из сборника А.Н.Афанасьева. М., 1979. С.50-51.
6. Башкирские народные сказки. Уфа. 1941. С.71-75.
7. Уйгурские сказки. А-Ата, 1963. С.107-114, 249-256.
8. Қақпаншы шал. Рукописный фонд ЦНБ, п.120.

Темирболат А.Б.

ОБРАЗ А.С. ПУШКИНА В ТВОРЧЕСТВЕ Г.К. БЕЛЬГЕРА

Имя Александра Сергеевича Пушкина дорого, пожалуй, каждому человеку. Его произведения находят отклик в душах людей самых разных поколений. Из года в год число поклонников великого классика растет. Ибо его поэзия, проза, драматургия сохраняют свою актуальность по сей день.

Творчество А.С. Пушкина – кладезь народной мудрости, гуманизма. Отсюда пристальное внимание исследователей, писателей к его литературному наследию. Произведения А.С. Пушкина являются объектом изучения в многочисленных научных монографиях, диссертациях. Ученые всего мира пытаются разгадать феномен, загадку поистине бессмертного поэта. Его образ часто возникает в творчестве различных национальных писателей. Ярким примером тому служат произведения современного казахстанского прозаика Герольда Карловича Бельгера.

В его эссе, романах осмысливается значение художественного наследия А.С. Пушкина, постигается роль поэта в жизни современного общества. По мнению Г.К. Бельгера, великий классик мировой литературы является «едва ли не единственной отрадой, утешением и верой, надежной вешкой в пустыне, захлестывающей нас тотальной бездуховности» [1, с. 268]. А.С. Пушкин – маяк, освещающий людям путь и вдохновляющий их на добрые дела и благородные свершения.

На страницах своих произведений Г.К. Бельгер раскрывает многогранность личности поэта. Согласно концепции писателя, Александр Сергеевич Пушкин – это «целый мир, который человечество



тщится открыть, познать и освоить» [1, с. 269]. Ибо, принадлежа XIX веку, поэт остается по духу созвучным современным поколениям. Затронутые им проблемы, темы продолжают волновать людей. Идеи А.С. Пушкина ложатся в основу художественных концепций писателей XXI столетия.

Творчество поэта, как утверждает казахстанский прозаик, несет в себе общечеловеческое значение. В произведениях классика органично сочетаются национальное и интернациональное. Будучи выразителем русской мысли, представителем русской культуры, А.С. Пушкин в то же время сумел в своих художественных творениях передать неповторимый колорит Востока, показать особенности менталитета и традиций Запада. Отсюда сложность хронотопа образа поэта в произведениях казахстанского писателя. По мысли Герольда Бельгера, А.С. Пушкин является «вечной категорией». Поэт находится как бы над временем и пространством. Сменяются эпохи, поколения, но он продолжает манить человечество, а его произведения – очаровывать читателей.

Не случайно поэтому, что А.С. Пушкин занимает значительное место в жизни главного героя романа Г.К. Бельгера «Дом скитальца». Гарри Вальтер в наиболее трудные минуты обращается к творчеству русского поэта. Повторя мысленно строчки из стихотворений Александра Пушкина, юноша поражается их многозначности, загадочной новизне, силе и проникновенности звучания.

Великий классик, согласно представлениям казахстанского прозаика, является «духовным наставником», «нравственным ориентиром человечества в взбаламученном, бушующем океане бытия» [1, с. 276]. Он «всей своей жизнеутверждающей сутью, устремленностью к вечности ограничивает, обуздывает зло в душах» людей [1, с. 270]. Ибо произведения А.С. Пушкина проникнуты идеями гуманизма. В своем творчестве поэт утверждает, что каждый человек должен сеять вокруг себя лишь «разумное, доброе, вечное».

Александр Сергеевич Пушкин – «горная вершина спасительного Духа и Культуры». Его творчество органично впитало в себя общечеловеческие нравственно-этические идеалы и ценности. При



этом величие поэта как носителя мировой культуры заключается не только в глубине идей, заложенных в его произведениях, но и в богатстве его языка. Как отмечает Г.К. Бельгер, Пушкин в своих творениях использовал все разнообразие русской лексики. Мастерски играя значениями слов, виртуозно обращаясь с пунктуацией, поэт сумел задать неповторимую тональность произведениям, заставить звучать их каждый раз по-новому.

А.С. Пушкин – звено, связующее поколения. Его поэзия и проза, покоря сердца людей, способствуют преодолению пространственно-временных границ, лежащих между ними. Читая произведения Александра Сергеевича Пушкина, представители различных поколений, с одной стороны, как бы вступают в диалог с великим классиком, с другой – выходят за пределы своих индивидуальных хронотопов, тем самым становясь сопричастными судьбе друг друга.

Творчество поэта в понимании Герольда Бельгера является мерилом нравственной памяти человечества. Те, кто предает имя А.С. Пушкина забвению, фактически обрекают себя на безбудущность. Они, согласно концепции казахстанского писателя, отрекаются от прошлого. Ибо Пушкин не просто личность. Он – целая эпоха, часть всечеловеческой истории, мировая душа.

Через образ Александра Сергеевича Пушкина Г.К. Бельгер раскрывает идеи евразийства и единства народов, населяющих нашу планету. По мнению казахстанского писателя, произведения классика, будучи созвучными душам людей разных национальностей, разрушают языковые и этнические барьеры, разделяющие человечество.

В своих эссе Герольд Бельгер утверждает, что А.С. Пушкин – земной избранник. Тем самым он подчеркивает, что поэт, с одной стороны, возвышается над миром, над людьми, с другой – всецело принадлежит своему народу, человечеству. Пушкин – дитя Земли. Но благодаря своему таланту поэт устремлен в вечность, во Вселенную. Отсюда двоякость восприятия творчества классика. Знакомясь с произведениями А.С. Пушкина, читатели ощущают свою близость с ним, сопряженность своих мыслей и чувств с раздумьями и переживаниями



ми поэта, и в то же время приобщаются к некоей тайне, сокрытой магии слов, обусловленной его нравственным и духовным величием.

По мнению казахстанского писателя, Александр Сергеевич символизирует собой Свободу, Любовь, Жизнь. Поэзия и проза классика наполнены позитивной энергией, которая преобразовывает внутренний мир людей, заставляя их верить в лучшее и стремится к самосовершенствованию.

Значительное место в произведениях Герольда Бельгера отводится постижению феномена А.С. Пушкина, природы его таланта. В поисках ответа на данный вопрос казахстанский писатель обращается к родословной поэта. Г.К. Бельгер подробно описывает предков Александра Пушкина по отцовской и материнской линии. Ибо именно к происхождению, считает прозаик, восходят истоки необычайного мастерства А.С. Пушкина. «...Тайна гения, – пишет в своем эссе Герольд Бельгер, – объясняется не только востребованностью обстоятельств, не только воспитанием и средой, но и причудливым сплетением генов, взрывом родовой или многогородовой энергии в одной конкретной личности» [1, с. 272].

Говоря об Александре Сергеевиче Пушкине, казахстанский прозаик упоминает имена Иоганна Гете и Абая Кунанбаева. Рассматривая в неразрывном единстве их творчество, подчеркивая их роль в мировом культурном и литературном процессе, Г. Бельгер, с одной стороны, проводит идею о вечной, непреходящей значимости творений подлинных гениев, с другой – раскрывает интернациональность и самобытность поэтов. «Пушкин не Гете, – говорит писатель, – а Абай – не Пушкин... Каждый из них автономен и самодостаточен». Но «в высоких сферах Духа они – собратья» [1, 273]

Таким образом, в своих произведениях Г.К. Бельгер раскрыл истоки мастерства поэта, глубинную суть его таланта. Он не только создал свой неповторимый образ А.С. Пушкина, пронесенный сквозь призму его восприятия, души и сознания, но и раскрыл подлинное место великого и поистине бессмертного классика в современном мире.

Литература

1. Бельгер Г. Гармония духа. – М.: «Русская книга», 2003.

ИРОНИЯ В ПРОЗЕ А.С.ПУШКИНА И Д.ИСАБЕКОВА (к постановке вопроса)

Ирония – категория субъективная. Иногда ее трудно уловить. Она словно некий «живой и сложный феномен, который не может быть загнан в жесткую схему» [1; 5]. Общие словарные статьи определяют иронию, как эстетическую категорию, т.е. как «скрытую насмешку», «риторический троп», «фигуру речи».

Один из способов передачи иронии – использование разнообразных форм речи со смеховым наполнением в художественном произведении. Именно такой способ создания иронии и использовал А.С.Пушкин в произведении «Капитанская дочка». Многие исследователи считали отправной точкой иронии решение вопроса: «Кто рассказчик?» – Петруша или Гринев-мемуарист. Г. Макогоненко полагал, что в романе это голос зрелого Гринева («Гринев мемуарист – один из главных героев романа») [2; 209], Ю. М. Лотман был уверен – юного Петруши [3]. Н. К. Гей предположил, что в романе поочередно звучат два голоса – мемуариста и героя [4; 228]. Вот, как описывает Гринев свое обучение: ««Мы тотчас поладили, и хотя по контракту обязан он был учить меня по-французски, по-немецки и всем наукам, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, – и потом каждый из нас занимался уже своим делом» [5; 34].

Авторский голос «присоединяется» к голосу Петруши разными способами. Как указывают исследователи пушкинского текста, иногда это может быть вербальная мимикрия под «недоросля», иногда голоса сливаются, иногда накладываются один на другой [6]. Вторжение автора в «слово» рассказчика меняет оптику повествования и тем самым определяет новую романную систему. Как правило, ирония в романе мягкая и ее трудно отличить от шуточного смеха. Главные механизмы иронии в пушкинском повествовании: пародийная стилизация, остранение, эффект обманутого ожидания, игра с лексикой.



Пушкинская ирония присутствует и в описании комизма ситуаций. Например, мотивы «любовь», «мусье» персплелись следующим образом: «Прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, винясь в преступной слабости и с плачем жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». «Батюшка потребовал каналью француза». Закрывающая абзац фраза удовлетворяет любопытство читателя и мы из словаря Петруши узнаем: «У него справа была коротка» [5; 36].

Многие из перечисленных приемов присутствуют и в структуре рассказов казахского писателя Д.Исабеева. Важной чертой исабеевского рассказа является использование писателем комического элемента в структуре сюжета. Благодаря этому жизненная история обретает неожиданно яркую форму. Сочетание смеховой заостренности, парадоксальности развития фабулы и сугубой достоверности происходящего порождает художественный эффект. Яркое тому подтверждение-рассказ «Счеты, индюк и домино». Вот как о главной героине рассказа Аклиме сочинили стихи ее бабушка и родной брат Ботбай: «Акlima ужасная, вечно сердитая // И на мужа, и на весь белый свет. // Чемпионка аула, чемпионка мира // В области спора, а не в области спорта» [7; 315].

Комическое, присутствуя в ткани текста, придает рассказу динамичность, подвижность, мобильность. Авторская идея при этом выражается особенно резко и емко.

Исабеев тонко улавливает специфику комического, по сути своей принадлежащего устной речи: краткость, уместность появления, неожиданность концовки: «Кейіннен білдім, мұндағы жігіттердің бәрі де оны «Шойынқұлак» деуге бата алмай, көзінше Алданыш деп айтады екен» (Здесь же джигиты побаивались его и в лицо называли Алданышем, но стоило ему скрыться с глаз, как тут же слышалось «Шойынқұлак») [8; 47].

А самое главное: в рамках именно этого жанра бытовая «ерунда», жизненный сор превращается в литературу. При этом такую, где нет длинных речей, скучных поучений, долгих объяснений, а



повествование обладает динамичностью и завершается эффектно. Комическое оказывается элементом сюжета многих повествований, например, «Женитьба Бонапарта», «Счеты, индюк и домино», «С поздней осени до весны».

Благодаря комическому в небольшом по объему рассказе одновременно проявляется несколько микросюжетов. И почти у каждого из них свои персонажи, действие, кульминация и развязка.

Среди свойств комического следует выделить такие его особенности как краткость, смеховой эффект. Наравне с иронией и сатирой, одной из составляющих категорий комического является юмор. Для Д. Исабекова юмор – это способ художественного исследования состояния описываемого мира. Он раскрывает «серьезное под маской смешного». Юмор – коллективное действие, а для Исабекова – органическая стихия его прозы. Специально смешное для своих рассказов писатель не выдумывает, а находит в окружающей его жизни: «Сонымен тракторист болғым келіп осында тарттың дейсің. Ниетің жақсы скен апанды сығынып, бір күні түнделетіп тайып тұрмай сың ба?» (Значит, потянуло стать трактористом? Ну, что же дело стоящее. Только как бы по мамке не соскучился и не удрал ночью) [8; 54]. Героями его рассказов становились и псевдочученый Саргел, и птичник Молдабай Нурмагамбетов, и почтальон Отар, и пастух Кемпирбай, и ученый Жасын и многие другие.

Новеллы Исабекова, с элементами комизма при внешней незамысловатости, вызывают у читателя «беззаботный, здоровый» смех. К примеру, поступок Алинулы Тазабскова у многих читателей вызывает улыбку. Он как поклонник русской литературы в знак уважения к ней первого сына назвал Маминым, а второго – Сибиряком. Тем самым автор утверждает чрезвычайно важную мысль о преимуществе общечеловеческих ценностей, о свободе и раскрепощенности человека над господствующей системой приоритетов, об общепринятых штампах и клише, которые не позволяют раскрыться человеческой самоценности. Жизнь, в которой реальность искажается, – источник комического.



Главный герой исабековской прозы – человек со своими привычками и слабостями, со своей неспособностью и возможностями, чувствами и эмоциями. Иногда он страдает от компромиссов, на которые соглашается. Герой является организующим началом в структуре повествования. Как правило, его образ раскрывается изнутри и обладает психологизмом. Образ рассказчика смотрит на происходящее отстраненно, и в то же время живо воспринимает, эмоционально оценивает людей и события, понимает изъяны и недостатки окружающего мира, но не осуждает, предпочитая позицию наблюдателя, фиксирующего детали.

В изображении героев сочетаются две традиции, восходящие к классической литературе: персонаж этот одновременно и “лишний”, и “маленький”. Все же именно такого человека и любит Исабеков. Этим и обусловлено отношение писателя к своим персонажам с мягким юмором в рассказах об их совсем не простых судьбах.

Исабековский герой не является человеком, готовым совершить героический, непредсказуемый поступок. Как правило, он сдержан и в его судьбе многое определяет случай. Герой повести «Записки квартиранта» готов выслушать другого, согласиться с его правом на собственную точку зрения. Здесь проявляется умение автора сопоставлять важные незначительные факты, подробности из самых разных областей жизни. Тем самым автор подводит читателя к важнейшим проблемам человеческого бытия. Умение, говорить словно бы о пустяках, сказать о самом главном в жизни – важная черта таланта казахского писателя.

В прозе Исабекова большая роль принадлежит фигуре рассказчика. Он не выделяет себя из окружающей среды: его общность с персонажами ощутима на уровне быта, судьбы, языка. Задача, которую ставит перед собой художник – выявить, иногда объяснить с помощью иронии причины, которые мешают одному человеку понять другого, а, в конечном счете, не позволяют ему быть счастливым.

Позицию Исабекова можно охарактеризовать словами Довлатова: «Рассказчик говорит о том, как живут люди»... «прозаик - о том,



как должны жить люди. Писатель о том, ради чего живут люди» [7]. Исабеков предпочитает изображать человека таким, каков он есть: каким он должен быть, ради чего он живет - об этом, по его мнению, напишут другие.

Следует сказать о свойственном Исабекову чувстве меры, отточенности стиля. Развитие сюжета отличает предельное сокращение экспозиции (которая иногда может и вовсе отсутствовать), мотивировка действия, явная нелюбовь к описаниям природы, кажущаяся немотивированность отдельных вводимых в текст эпизодов. Ирония, присутствующая в рассказах, подчеркивает действие, которое чрезвычайно сконцентрировано. Конфликт при всей своей незатейливости сюжета обострен и его развитие обусловлено событиями, которые нарушают, казалось бы, сложившееся равновесие в мире, где живут герои, и в то же время позволяют выявлять в них нечто очень важное. Иногда конец рассказа может восприниматься как незавершенный, незаконченный. Финал остается открытым и это создает эффект непредвзятости рассказа. Как правило, в центре такого повествования - лишь один из эпизодов жизни, выхваченной из бесконечной цепи событий. Движение сюжета подчинено логике самой действительности, вопреки, казалось бы замыслу художника. В основе сюжета, вопреки ожиданиям, не биография героя или решение какой-то общей проблемы, а бытовая ситуация. Автору удается не впадать в бытовизм. Если благодаря Чехову в русской литературе появился анекдот, то благодаря Исабекову в казахской литературе рассказ стал звучать как анекдот, не снижая при этом эстетического накала художественной повеллы.

Анализируя рассказы Исабекова «Страж покоя», «Новоселье в старом доме», «С поздней осени до весны» и другие, следует сказать, что, несмотря на иронию, творчеству писателя присущ демократизм. Именно пристальное внимание к самому обычному - не совершающему геройских поступков - человеку и является одной из важных черт его творчества. Позицию, занимаемую в этом случае художником, можно охарактеризовать словами «свой среди своих».



Форма повествования привлекает читателя своей доверительностью речи, неприкрашенной исповедальностью тона, безыскусностью. Комизм (комическое) для автора – не цель, но средство выражения царящего в жизни противоречия, что проявляется на собственно стилевом уровне: правильной, «книжной», во всех отношениях упорядоченной речи Исабеков предпочитает смешение речевых оборотов, что свойственно именно устной речи. Большим достижением автора является ориентация на устную речь.

Он предпочитает изображать короткие эпизоды, незамысловатость (порою – анекдотичность) сюжета обусловлена здесь самой жизнью, предстающей преимущественно в бытовых своих проявлениях, но оказываясь, иногда и оборотной стороной трагизма жизни.

В творчестве Исабекова обнаруживает себя свойственная мировой культуре способность, с одной стороны, воспринимать и осваивать опыт литературы, возникшей и развивающийся на разных основаниях, с другой, способность вбирать “чужое”, делая его “своим”, оставаясь при этом собою.

Именно иронический стиль в прозе Исабекова является смыслообразующим. Простота и ясность стиля противостоят хаосу и абсурду окружающей персонажей жизни. Обращая свой взор к обыденной жизни, Исабеков выписывает ее подробности, детали чрезвычайно тщательно, заботясь о том, чтобы читатель не просто поверил автору, но увидел буквально осязаемый мир.

Исабекову свойственно стремление к точному слову, выразительность которого – в нем самом. Ирония присутствует и в некоторых именах героев. Прием чрезвычайно существенный для стиля – обыгрывание на казахском языке собственных имен – Орысбай, Кемпирбай. Писатель использует минимум изобразительных средств. Исабековская проза тяготеет к лаконичности мысли, точности в обрисовке ситуаций. Фрагментарность, мозаичность в некоторых рассказах оказывается основным композиционным принципом. Композиции некоторых рассказов в высшей степени свойственно сочетание иронии с остротой, неожиданностью переходов и образными решениями. Логика соединения отдельных час-



тей целого диктуется самой жизнью. Сюжет в рассказе развивается весьма интенсивно, но собственно действие здесь чаще всего заменяется столкновением двух планов: истинного - с тем, что открывается невнимательному взору, и ненастоящего, сопровождающегося иронией. Цепь эпизодов, которая обычно лежит в основании рассказа, логична и парадоксальна одновременно, разворачивается скорее во времени, чем в пространстве: движение времени становится в этом случае движущей силой сюжета.

В прозе Исабекова могут соседствовать слова из разных эстетических рядов, выполняя отводимую им функцию: «Біздің Тлеуғабыл жақсы адам болғанымен мінезі шарт, тілі ащы ғой» (Наш Тлеугабыл хороший человек, резковат характером, с ядовитым язычком) [8]. Произведения Д. Исабекова обладают глубоко индивидуальным стилем, который трудно спутать. За многолетнюю творческую деятельность писатель, никому не подражая, выработал свою неповторимую манеру письма, и подражать ей попросту невозможно.

Следовательно, иронию у А.С.Пушкина в «Капитанской дочке», также как и в рассказах Д.Исабекова следует рассматривать как один из аспектов общей проблемы поэтики повествования. Комизм ситуаций, игра с лексикой, композиционная функция иронии - все это присутствует и у русского классика, и у казахского. Все же традиционный для мировой литературы жанр рассказа предстает у Д.Исабекова в существенно преображенном виде. Анализируя жанровое своеобразие его новелл, которому писатель остается верен и по сегодняшний день, мы видим, что рассказ, благодаря иронии, обретает значительность содержания и порою, в этом смысле, не уступает произведениям больших жанров, а то и превосходит их.

В своих новеллах Исабеков выступает и как наблюдатель, и как рассказчик. Такая позиция писателя, отказывающегося смотреть на мир со стороны, намеренно подчеркивает его причастность к творимой им в тексте действительности. Все это в целом усиливает эффект достоверности повествования на всех уровнях - от содержательного до эмоционального.



Литература

1. Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000.
2. Макогоненко Г. П. Исторический роман о народной войне // Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1974.
3. Довлатов С. Собр. соч.: В 4 т. – СПб.: Азбука, 2001. Том 3.С.35.
3. Лотман Ю. М. Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 3.
4. Гей Н. К. «Капитанская дочка» // Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937-1959. Т. XIII.
6. Степанов Л. А. «Отличительная черта в наших нравах...». К поэтике комического в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. Горький, 1986.
7. Исабеков Д. Новоселье в старом доме. – М.: Советский писатель, 1986.
8. Исабеков Д. Шығармалар. Үш томдық. Алматы, 2005. 1 том. Б.47, 54, 65.

Иост О.А.

«ПОДРАЖАНИЕ КОРАНУ» А.С.ПУШКИНА: МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЦИКЛА

Общезвестно, что «Подражания Корану» А.С.Пушкина - наиболее яркое обращение русского гения к теме Востока, где наряду с рядом иных произведений, отражающих «поэтические образы других народов», с наибольшей силой проявилась, по мнению Ф.М.Достоевского, «способность всемирной отзывчивости», которую мыслитель напрямую связывает со спецификой русского народа в целом: «И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он [Пушкин] именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» [1, 262]. Для Достоевского принципиальным является в этом цикле способность пушкинского гения к перевоплощению: «... религиозные же строфы из Корана или «Подражания Корану»: разве тут не мусульманин, разве это не самый дух Корана и меч его, простодушная величавость веры и грозная кровавая сила ее?» [1, 263]. Как видим, критик отмечает суть содержания цикла, подчеркивая его религиозный характер.



Думается, что «Подражания Корану» знаменательны именно своими религиозно-нравственными мотивами, которые и определяют мировоззренческие основы цикла. Действительно, учитывая современное философское определение мировоззрения, под которым понимается «система взглядов человека на мир с целью определить свое отношение к миру, найти свое место, обрести смысл и цель жизни» [2, 5-6], считаем онтологические представления первостепенными, и среди них «вопрос о существовании Божием» [Достоевский] – наибольшей важности. Не ставя своей целью детально проследить нюансы содержания цикла, остановимся на непосредственной связи общего смысла «Подражаний Корану» с религиозными его источниками и с мировоззренческим движением Пушкина.

Мировоззренческие основы цикла «Подражания Корану», имеющие идеологическую подоплеку, воспринимаются по-разному, в зависимости от системы взглядов воспринимающих их субъектов. Если великий писатель пушкинского XIX века четко определяет религиозный характер цикла, то у литературоведов советского времени – иное восприятие «Подражаний Корану». Так, Б.В.Томашевский, один из авторитетнейших пушкинистов XX столетия, категорично утверждает: «Религиозное истолкование «Подражаний Корану» должно быть решительно отброшено» [3, 40], отмечая при этом безусловный мировоззренческий характер текстов, являющихся, по его мнению, «лирическим циклом Пушкина, в котором поставлены основные вопросы, возникшие перед поэтом, вслед за преодолением романтических настроений» [3, 45].

Б.А.Васильев, в те же 1960-е годы создававший свой труд «Духовный путь Пушкина», который вышел в свет лишь спустя три десятилетия, убежден: «... для всякого критика, свободного от предубеждения, ясно, что «Подражания» пропитаны глубоким, искренним религиозным и моральным чувством. Отрицать это могут только слепые... Содержание отдельных глав «Подражаний Корану» ясно показывает, что поэт выбрал ключевые религиозные темы книги [далее – перечисление двенадцати тем, которые укажем кратко, без подтверждения цитатами: Божественное призвание Ма-



гомета к пророческому служению; высокая моральная и глубоко личная цель пророческого служения; пророк – глашатай истины; высокое учение о Едином милосердном Боге – проповедь библейского монотеизма; учение об абсолютном превосходстве Творца над дьяволом; учение о человеке как существе падшем; учение о Страшном Суде и всеобщем Воскресении; учение о нравственной высоте самопожертвования и социального служения; похвала от Бога человеку, щедро творящему милостыню; учение о творческой плодотворности пророческого слова; радостное признание Промысла Божия в земной жизни человека <выделено нами – О.И.>] ... перечисление показывает, что поэтом были выбраны из Корана догматические и религиозно-нравственные темы, причем именно те, которые перекликаются с христианством» [4, 94-97].

Как видим, исследователь разворачивает проблему в план религиозно-конфессионального соотношения, подчеркивая при этом ориентацию Пушкина на общие близкие в христианстве и исламе моменты. Подобный же, конфессиональный, подход демонстрирует и современный исследователь проблемы «Пушкин и религия» Харис Исхаков, представляя историко-культурный комментарий к пушкинскому тексту и использованному в нем кораническому материалу, а также указывая и иные генетические источники, в частности, библейские (например, в первой песне цикла, по мнению Х.Исхакова, присутствует реминисценция из Евангелия от Марка). Главное значение цикла, по мысли исследователя, в том, что «Подражания Корану» - один из итогов южного периода жизни, совпавшего... с соприкосновением с мусульманским миром Кавказа и Крыма, отраженным в песнях «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», тянущейся с Лицея молвой о его пренебрежении к церкви» [5, 290], а также – в факте введения Пушкиным «совершенно новой темы – ислама» [5, 311].

Действительно, «Подражания Корану» писались Пушкиным в ноябре 1824 года в Тригорском, куда поэт переехал из Михайловского после размолвки с отцом. Читать Коран Пушкин начал ранее, на юге, признание о чем он делает в 1825 г: «В пещере тайной, в день гоненья, // Читал я сладостный Коран» [6, П, 77)]. Б.Васильев



убежден: «И тогда, и теперь, в Тригорском, это чтение служило ему духовным утешением. Трудясь «во славу Корана», он скоро успокоился от тяжких семейных разборок» [4, 94].

Думается, что успокоение пришло от духовного просветления, наступившего в результате мучительных попыток обрести Истину. Период Михайловской ссылки стал для поэта в мировоззренческом плане переломным: именно здесь, получив благодатную возможность уединенно сосредоточиться над главными вопросами своего бытия и «существования Божьего», Пушкин окончательно выбирает путь метафизического восхождения. Поиск Истины заставляет его вновь и вновь обращаться к Боговдохновенным священным книгам (так в письме к брату он требует присылки Библии: “Библию, Библию! И французскую непременно” [6, 1X, 153]). В пушкинское время еще не существовал полный перевод Библии на русский язык (в 1820 году на русском языке впервые был издан Новый Завет с Псалтырью). Поэтому, прилагая к письму в 1824 г список требуемых книг, Пушкин указывает два перевода Библии – церковнославянский и французский. Что свидетельствует о сугубом интересе поэта к библейским текстам: ему крайне важен истинный смысл Священных текстов, нюансы которого зависят от перевода; он желает читать все Ветхо- и Новозаветные книги в имеющихся переводах.

В поиске истинной цели собственного существования и бытия мира Пушкин приходит к выводу о необходимости для человека религиозной веры. Нигилизм пагубен, спасти может лишь вера в Единого Бога, Творца всего сущего по законам нравственности и любви. Как известно, поэт отметил при создании «Подражаний Корану»: «многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» [6, П, 23]. Вот этот сплав – глубокого нравственного содержания и блестящей художественной формы – и привлек с особой силой Пушкина, мастера слова, всегда стремящегося к подобному поэтическому идеалу в своем творчестве.

Однако «Подражания Корану» важны, на наш взгляд, в первую очередь, именно тем, что, как отмечает митрополит Анастасий (Грибановский), «наиболее возвышенные страницы Корана, в ко-



торые углубляется поэт, настраивают его лиру на величественные религиозно-молитвенные мотивы» [7, 142]. Причем в этот момент жизни Пушкина значим сам факт этого религиозно-молитвенного настроя, независимо от его конфессиональной принадлежности (устремленности). После многих примеров ерничества, по крайней мере, внешне проявляемого им в религиозных вопросах в прежнее время (не мешающее, впрочем, важности их и в раннем творчестве), начиная с 1824 года встречаемся с утверждением крайне серьезного отношения поэта к ним в творчестве (что опять-таки не исключает внешнего легкомыслия, например, в письмах). Метафизическая борьба, ведущаяся в душе Пушкина между верой и безверием с самого начала его самосознания, все более усиливаясь, именно с момента пребывания поэта в Михайловской ссылке вступает в новую фазу своего развития: светлые начала все чаще и чаще берут у Пушкина верх, темные сомнения все больше и больше уступают место искренней вере в Бога.

«Подражания Корану» закономерно написаны именно в этот период: укрепляясь в мысли о необходимости религиозной веры, Пушкин обращается к различным традиционным конфессиям. Данный цикл, находящийся в ряду иных содержащих религиозный смысл произведений Пушкина, вызывает, как отмечено ранее, различные оценки. Так, комментаторы собрания сочинений под наблюдением М.П.Еремина отмечают следующее: «*Подражания Корану*. Напечатаны в сборнике 1826 г. Написаны в ноябре 1824 г. В этих подражаниях Пушкин пользовался русским переводом Корана М.Веревкина изд. 1790 г. Однако в своем переложении выбранных им отрывков он далеко отходил от оригинала и влагал в стихи смысл, часто отсутствующий в подлиннике. Поэтому подражания следует рассматривать как оригинальные стихи Пушкина, иногда наполненные автобиографическим содержанием и только стилизованные в духе Корана» [6, П, 349].

Соглашаясь с тем, что лишь первое «подражание» - «самое вольное и самостоятельно пушкинское, только стилизованное клятвами и духом Корана» [8, 116], современный исследователь цикла Фатима Урусбиева считает следующее: «Принимая в Ко-



ране «образность», Пушкин, как поэтическое допущение, должен принять его целиком: как грандиозное метафизическое построение, ибо в том-то и гениальность этого «контакта», что он не может остановиться на внешнем или шутовском подражании. Это – подражание метафизическое, и внутреннюю готовность Пушкина к нему мы попытались определить с самого начала. Для поэта, измученного рефлексией, столкновением частного и высшего интереса, одиночеством и отчаянием, существование Всеобщего разума, приводящего все звенья в разумную гармоничную, было необходимо» [8, 115].

Веком ранее, в 1898 г, Н.И.Черняев пишет о данном цикле: «Подражания Корану» были снабжены Пушкиным очень характерным примечанием...: “Нечестивые, пишет Магомет (глава Награды), думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен”. Мнение сих *нечестивых*, конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом”...

Если верить Пушкину, его пленили в Коране лишь те места, в которых излагаются нравственные истины... Мы думаем, что поэт обманывал себя и других, утверждая это. Его поразила и привлекла не только та часть этики Корана, которая напоминает Священное Писание, но и монотеизм Магомета, и его вдохновенная проповедь Божьего Всемогущества, Божьей мудрости, благодати и справедливости. Наша мысль подтвердится первым же «Подражанием Корану»... В этих строфах облечена в поэтическую форму не та или другая нравственная истина, а мысль о Промышлении Божиим... Идея об Едином, Всемогущем и Всеблаготворителе мира и об Его отношении к человеку и обратно лежит в основе и третьего «Подражания»... девятое «Подражание» составляет сплошную хвалу Богу, облеченную в эпическую форму...

«Подражания Корану» насквозь проникнуты монотеистическим духом и неподдельным религиозным чувством. Они не оставляют никакого сомнения в том, что Коран произвел на Пушкина сильное впечатление, главным образом, теми поэтическими образами, в которых отразились представления Магомета о Боге, имеющие нема-



ло общего с ветхозаветным иудаизмом» [9]. Закономерно отсюда указанное И.Юрьевой, которая составила реестр выявленных примеров использования Пушкиным текстов Священного Писания, обращение поэта в данном цикле к одному из наиболее известных ветхозаветных текстов – Псалтыри, в форме разработки сюжета 103 Псалма, содержащегося в У Подражании [10, 260].

Как видим, исследователи «Подражаний Корану» в совокупности отмечают следующие религиозные источники цикла: Ветхий и Новый Завет, Коран. Причем, если материал первых двух Пушкин использовал в своем творчестве ранее неоднократно, то к последнему поэт обратился лишь в данном цикле, в чем и заключается его принципиальная значимость.

Обращение поэта в своем творчестве к священным книгам трех монотеистических религий (иудаизма, христианства и ислама), причем именно в порядке их возникновения в человеческом сообществе, напрямую связано с внутренним движением религиозного чувства Пушкина, с его попыткой разобраться в общих и специфических моментах - с акцентом на объединяющие параметры - указанных авраамических вероисповеданий. Думается, что вполне можно согласиться с выводом Н.И.Черняева: «... примечание, сделанное Пушкиным к «Подражаниям Корану», нельзя принимать за чистую монету... В глубине души Пушкин уже преклонялся, когда писал «Подражания», перед тем, что называл «старыми баснями», но не хотел в этом открыто сознаться и старался скрыть от своих друзей тот переход от легкомысленного отношения к религиозным вопросам, к серьезному отношению к ним, который в это время происходил в его душе. А что перелом действительно происходил, на то указывает поэтическая обработка в «Подражаниях», между прочим, таких мест Корана, которые напоминают по своему духу Библию» [9].

Изучив основы различных религий, в первую очередь, традиционно бытующих в России (иудаизма, христианства и ислама), Пушкин, будучи *русским народным* поэтом, вполне закономерно впоследствии утвердился в исповедании исконной для русского народа православной веры. Опыт обращения к другим религиям



– нормальный этап самоопределения личности в столь насущных мировоззренческих проблемах, каковыми выступают онтологические вопросы «существования Божия». Причем осознанный выбор собственного вероисповедания из ряда существующих религий вследствие их изучения предполагает уважительное отношение к выбору другим человеком иной конфессии. Именно отсюда отмечаемое Х.Исхаковым «Светлое отношение Пушкина к Востоку, исламу и пророку Магомету»[5, 311].

Итак, цикл «Подражания Корану» А.С.Пушкина, источниками которого являются священные книги трех авраамических религий, свидетельствует о факте создания его в сложный период авторского мировоззренческого движения по пути обретения религиозного взгляда на мир в процессе мучительных поисков Истины, закончившихся в конце земной жизни исповеданием исконной русской православной веры.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Пушкин. Очерк // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. X.
2. Кальной И.И., Сандулов Ю.А. Философия для аспирантов. 3-е изд. – СПб: Издательство «Лань», 2003.
3. Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии (1824-1837). – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1961.
4. Васильев Б.А. Духовный путь Пушкина. – М.: Sam&Sam, 1994. – 360 с.
5. Исхаков Х. Пушкин и религия.- М.: Алгоритм, 2005.
6. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Правда, 1981.
7. Митрополит Анастасий (Грибановский). Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви// А.С.Пушкин: путь к Православию.
8. Урусбиева Ф. «Подражания Корану» как историко-культурный феномен// Пушкин через двести лет. Материалы международной научной конференции юбилейного (1999) года. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 108-120.
9. Черняев Н.И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану»// Юрьева И.Ю. Пушкин и христианство.- М.: «Муравей», 1999.
10. Юрьева И.Ю. Пушкин и христианство: Сборник произведений А.С.Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием. - М.: Издательский дом «Муравей», 1999.

ДИАЛОГ ПОЭТОВ. С. ЕСЕНИН И М. ЖУМАБАЕВ.

Что бы ни говорили историки, и какие бы не были войны, на земле жили и живут люди, судьбы которых, переплетаясь, отражаются в культуре, искусстве, литературе и истории тех или иных народов.

Объектом нашего внимания стало творчество двух талантливых поэтов – С.Есенина и М.Жумабаева, которые являются романтиками, любившими свою Родину. Это поэты – жившие в одну и ту же эпоху, чьи души одинаково чувствовали и черный град, и нежный снег, чьи сердца одинаково любили жизнь, а главное – Отчизну.

“Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины – основное в моем творчестве”- говорил Есенин. “Я живу Родиной и пишу во благо её”- вторил ему Жумабаев.

Не только в творчестве, их пути шли параллельно. Случайностей не бывает, бывают осуществившиеся мысли, уготованные Судьбой.

Есенин весной 1915 года приехал в Петроград и в двадцатилетнем возрасте показал, на что он способен. В эти же годы были опубликованы первые стихи Магжана.

Говоря о себе, Есенин рассказывал о земле:

Если крикнет рать святая:
“Кинь ты Русь, живи в раю!”
Я скажу: “Не надо рая,
Дайте родину мою!”

В то время как Магжан написал стихотворение “Родина” (“Туған жер”):

“Здесь от тебя начинается начало начал,
Все, что есть у меня, это все от тебя.
Мне темны других земель причал
Ты – мой свет и Солнце, скажу не тая”
(Жаратылдым топырағыңнан, сен-түбім,



Жалғаны жок, бәрі сенен жан-тәнім,
Сенен басқа жерде маған қараңғы,
Жарық болар Шолпаным, Айым, сен-Күнім).

Из стихов С.Есенина мы узнаем, как он выглядел в разные годы. Деталь за деталью, штрих за штрихом – и возникает образ во всей жизненной реальности. И у Магжана есть стихи, которые показывают и раскрывают не только его портрет в разные годы, но и раскрывают его душу.

Сложная, тяжелая судьба М.Жумабаева не сломила поэта. Его жизненные устремления переплелись с теми невеселыми годами, которые были разрушительны для казахской интеллигенции. В 1925-1950 годы судьбы людей разрушались как карточный дом. Среди них бы поэт, молодой писатель, критик, ученый Магжан Жумабаев, которого обвиняли в том, что им вдохновенно прославлялось творчество сторонников “чистого искусства”. А как известно, в те годы лозунгом литературы являлось – пролетариат и прославление рабочего класса. Ссылки и судебные процессы не могли не отразиться в творчестве поэта. Эти переживания отразились в стихах “Сон”, “Утешение”, “Ветер”, “Жизнь”, “К матери”. Тогда как Магжан пишет:

“Жаным анам – жібек тілді, ақ көңіл,
Жазу болып, шегер болсам ұзын жол,
Шет жерлерде теріс жолдан сактарға
Жан балана ақ батанды бере көр!”

Есенин скучает по матери, передавая ей привет своей поэзией:

“Ты жива еще моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!
Пусть струится над твоей избушкой
Тот вечерний несказанный свет!”

В этих стихах поэты глубоко раскрыли чувства людей, оказавшихся вдали от родных мест, в разлуке со своими близкими. Все то, что напоминает прошлое, детство, видится в радужном свете и кажется самым дорогим. А, впрочем, так оно и есть...



Поэзия Есенина пользовалась и пользуется большой популярностью в Казахстане. Бесшабашный, веселый паренек с голубыми, выразительными глазами и светлыми кудрями покорила сердца многих. Если уж говорить об аналогичных качествах и общих чертах, то нельзя не заметить, глядя на фотографию Магжана Жумабаева, что и у него выразительные, большие глаза и волосы как волны Каспийского моря, только другого оттенка.

Эмоциональными, проникновенными стихами талантливого русского лирика еще при его жизни зачитывалась казахская молодежь. Но, к сожалению, о “своем, родном Есенине” – Магжане она стала писать и узнавать позже...

Произведения С.Есенина переводились на казахский язык К.Мырзалиевым, С.Жиенбаевым и др. Его творчество оказало большое влияние на многих казахских поэтов. Читая стихи Есенина, невольно думаешь о чем-то нежном и в тоже время до боли жестокой реальности. А читая стихи Магжана, человек задумывается о сущности, перед ним вырисовывается та же реальность жизни, что и у Есенина. Как и Сергей, Магжан обращается к прошлому. Поэмы “Коркыт”, “Кобыз Койлыбая”, “Батыр Баян” и другие написаны на основе исторических легенд и преданий. М.Жумабаева обвиняли в националистических взглядах, как и многих других, которые прославляли историю казахского ханства и вдохновенно писали о красоте неземной, но не “рабочей”.

Четверостишие Мережковского:
Устремляя наши очи
На бледнеющий Восток
Дети скорби, дети ночи,

Ждем, не придет ли к нам Пророк, - было взято эпиграфом к произведению “Пророк” (“Пайғамбар”), в котором говорится, что на Западе, окутанном мглой, бродят ночные духи, стараясь пробудить Его ото сна, готовится к своему выходу на землю Посланник Бога-Творца – Пайғамбар. Унылые, точнее печальные мотивы, характерные и для Сергея, наполняют творчество Магжана. Говоря о тщетности былых надежд и чаяний, он взывает к смерти “Утешь



меня, смерть, смерть, утешь, душа моя просит тебя..." ("Мені де өлім әлдиле...").

"Одиночество – удел слабых" - гласят тюркские прорицатели. Но это не всегда так. Потому что силен тот, кто познал одиночество. Так же говорили великие люди Жан Жак Руссо, Наполеон, Цезарь.

И, может быть, поэтом поэт Жумабаев пишет о своем одиночестве, как о своем уделе:

Кругом меня смерть, ни звука ("Жаралы жан"). Издавна вечная, никогда не стареющая тема любви, тема одиночества занимает большое место в лирике как и Есенина, так и Жумабаева.

Сергей Есенин:

“Что шепчет мне ветер?
О чем звенит песок?
Иль хочешь в косы – ветви
Ты лучший гребешок”.
(“Зеленая прическа”).

Магжан Жумабаев:

Уж не мимо ли подруги ты пронесся ветерок?
Почему же ароматом ты овеял мой порог?
Осторожен будь дыханьем и коснись волос её,
Поцелуй сей пронеси и открой любви полог.
(“Как ветер”).

Между ними есть только одна особенность: Магжан – фанат ветра, сын Неба, чувственный, нежный олененок, но иногда бушующий ветер, который не может остановить никто; Сергей – горячо любящий свою родину, и делающий все во благо её, тоже нежный, сын земли и Солнца.

В заключении хочу сказать, кажется, что Всевышний разделил одно единственное – на две одинаковые дольки, которыми являются Сергей – сын земли и Солнца и Магжан – сын ветра и Неба. Это была попытка сравнения духовного родства двух поэтов. Литературоведческий анализ их произведений нужно тщательно изучить. Аналогов таких изысканий существуют множество. Однако мы хотели выявить не только творческую



схожесть, но и показать внутренний мир двух разных, по сути, талантов.

С.Есенин и М.Жумабаев вступают в диалог между собой, а их творческое наследие воспринимается сегодня как составная часть диалога культур классики XX века и современности.

Әйтiмoв М.К.

ТАРИХИ ШЫНДЫҚ ПОЭТИКАСЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ҮНДЕСТІГІ

(А.С. Пушкин прозасы және қазіргі қазақ романдары)

Көркем әдебиет шығармалары арқылы жске адамдардың және олар өмір сүрген отбасының, қоғамдық-әлеуметтік ортаның сипаты айқындалады. Адамзат тарихындағы халықтардың әрқайсысының қалыптасқан, дамыған жолдары, жекелеген көрнекті қайраткерлер көркем шығармалардың мазмұны мен пішіні тұтасқан құрылымы арқылы танылады. Әдебиет тектері (эпос, лирика, драма) жанрлары бойынша жазылған оқырмандардың қабылдау ықыласына ие болған туындылардың өз кезеңінен асып, мәңгілік болашақтағы оқырмандарымен де жасайтын себебі – олардың көркемдік ұлағатының барлық жастағы адамдардың жүректерінен орын тапқандығында.

Әлем әдебиеті классиктерінің шығармалары – осындай мәңгілік оқырмандары бар мұралар. Хакім Абайдың, Шәкәрімнің, Сұлтанмахмұттың, Мағжанның, Жүсіпбектің, Міржақыптың, Сәкен Сейфуллиннің, Бейімбет Майлиннің, Ілияс Жансүгіровтің, Мұхтар Әуезовтің, Сәбит Мұқановтың, Ғабиден Мұстафиннің және XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басындағы қазақ әдебиеті қаламгерлерінің таңдаулы үлгілері халқымыздың мыңжылдықтар белестерінен өткен, болашаққа ұласатын тұлғалы тұрпатын дәлелдейді.

Әлем халықтары әдебиеттерінің алыптары да осы айтылған көркемдік даму үдерісінің табиғи жалғастығы жүйессімен бағаланады.



Қазіргі қазақ романы – ұлттық сөз өнері тарихындағы алдыңғы толқын суреткерлер қалыптастырған көркемдік үрдістің жалғасқан көрсеткіші. Әрине, қазақ сөз өнері алыптары да әлем әдебиеттеріндегі суреткерлер тағылымынан өнеге алды. Бұл орайда, қазақтың рухани мәдениеті тарихына қатысты жақтары жиі айтылатын А.С. Пушкин шығармашылығына назар аударуға болады. А.С. Пушкиннің прозалық шығармалары мен қазіргі қазақ романдарына ортақ тарихи шындық поэтикасының көркемдік үндестігі мәселесіне тоқталуға болады.

Әдебиеттану қисыны бойынша: “Тарихи шындық өмір шындығының тарихи тақырыпқа арналған шығармадағы көркемдік көрінісі. ...Тарихи шығармада өмірде болған уақиғалармен қатар ойдан шығарылған жайлар аз болмайды, тарихи тұлғалармен бірге көркем қиялдан туған кейіпкерлер араласып жүреді.

...Әрине, тарихи шығармада айтылмақ уақиғаның өзегі негізінен өмірде болған уақиғалардың аясында алынбақ. Сондықтан жазушы маңызды тарихи жағдайларды, көптеген нақтылы деректерді анық білу қажет. Ол қанша көркем суреттеулерге барса да тарихи шындықты аттап өтіп, бұрмалауға хақысы жоқ.

Өткен дәуір қалай суреттелмесін, бәрібір сол кездің өз болмысын білдіруі керек. Шындыққа сай нанымды шығуы тиіс. Бұл үшін тарихи дерек көздеріне сүйену шарт [1, 195-196].

Тарихи тақырыптағы прозалық шығармаларды жазуда каламгерлер кезең шындығын дәйектейтін деректердің мол болуына мән береді. А.С. Пушкиннің “Капитан қызы” [2], “Пугачевтің тарихы”, “Ұлы Петрдің арабы” [3] прозалық туындыларындағы тарихи деректер шығармалардың жазылуындағы реалистік сипатқа негіз болған. Мысалы, “Пугачевтің тарихы” атты прозалық шығармасында үкімет жариялаған материалдарды, шетел жазушылары шығармаларындағы детальдарды, кейбір қолжазбаларды, аңыздарды, көзі тірілердің куәлігін пайдаланғанын айта келіп, А.С. Пушкин былай дейді:

Осы күнге дейін Пугачев жөніндегі ашылмаған іс бір кездері мемлекеттік құпия болып, бүгінде тарихи материалға айналған



басқа маңызды қағаздармен бірге мемлекеттік Санкт-Петербург архивінде сақталып келген. Өзі таққа отырысымен император тақсыр бұларды тәртіпке келтіру туралы әмір еткен еді. Сөйтіп, бұл қазыналар подвалда талай рет су тасқынына ұшырап, апаттан әрең аман қалған жерінен шығарып алынған болатын [3,5].

Әлемдік классикалық мұралардың осындай тарихи деректер мен қаламгерлік қиял тоғысымен жазылатын шығармашылық үрдісі қазақ прозасының қалыптасуы мен дамуына да ықпалын тигізеді.

XX ғасырдың басынан аяғына дейінгі қазақ әдебиеті дамуының сипатындағы тарихи шындықпен жазу үрдісі шығармашылықпен дамытылды, әрбір қаламгердің өзіндік мәнері, стилі арқылы толыса, кемелдене түсті. Қазіргі қазақ прозасындағы романдардың тарихи шындықты негізге алып, жазылуын айтқанда көріскті әдебиеттанушы-профессор Ш. Елеукеновтің пікірінің ғылыми-теориялық қисындылығы дәйекті:

«В основе жанра лежит определенный тип изображения. Малая форма повествует об отдельном событии в жизни человека (рассказ). Повесть дает ряд эпизодов, объединенных вокруг основного персонажа и составляющих определенный период его жизни. У большой формы – романа – размах гораздо шире. Этот тип изображения отличается многосторонним показом персонажей, большим временным охватом их жизни. Роман имеет дело с эпохой. Вспомним слова А.Пушкина: «под словом роман разумем историческую эпоху, развитие в вымышленном повествовании». Но действительность многообразна. Отражая ее грани роман принимает различные поэтические виды. Здесь имеет большое значение и субъективный фактор. Виды жанра возникают и развиваются также в зависимости от идейно-эстетических задач, которые поставлены в произведении художником.

Однако новые разновидности жанра не появляются случайно, вне места и времени. Жанр есть явление историческое» [4, 313-314]. Бұл – қазіргі қазақ романдары поэтикасы табиғатын бағдарлауға көмектесетін пікір.

Қазіргі қазақ романдарының басым бөлігі тақырыптарды мол қамтып, игере бастады.



Тарих сахнасында тәуелсіз Қазақстан Республикасы атты жаңа мемлекеттің пайда болуы, қалыптасуы ұлттық сөз өнері шығармаларына да жаңа бетбұрыс, бағдар әкелді. Қазақ халқының көп ғасырлар бойы қалыптасқан материалдық және рухани мәдениет қазыналарына жаңаша өркениеттік көзқарастар бойынша баға беру сөз өнері шығармалары мен тарихи зерттеулер үшін зор міндеттерді орындауды жүктеп отыр.

Қазіргі қазақ романдарындағы тарихи шындық пен көркемдік шешім мәселелерін ғылыми-теориялық тұрғыда қарастырудың өзектілігі сөз арқауындағы әлемдік классикалық үрдістер ықпалдастығы, сабақтастығы жүйесімен байланысты бағаланады.


Қазіргі қазақ прозасындағы тарихи шындық поэтикасы бағдарымен жазылған З. Шүкіровтің «Сыр бойы», Қ. Шабданұлының «Қылмыс», Д. Досжановтың «Ақ орда» Р. Токтаровтың «Абайдың жұмбағы», М. Мағауиннің «Мен», Б. Тілегеновтің «Тұйық өмірдің құпиясы», «1986 жыл», С. Елубасевтің «Ақ боз үй» және т.б. романдар ұлттық әдебиетіміздің әлемдік тәжірибедегі үлгілермен үндестігін айқын аңғартады. Аталған романдардағы ұлттық тарихымыздағы қайраткерлер тұлғаларының, оқиғаларының барлығы да шындықты көркемдік шешіммен өрнектеудегі қаламгерлер шеберліктерін, өзіндік мәнер-машықтарын танытады.

Қорыта айтқанда, XX ғасырдың 90-жылдары мен XXI ғасырдың бас кезіндегі қазақ прозасының роман жанрындағы шығармалары ұлттық сөз өнері қазынасын байыта түсті. Әлем әдебиетінің алыптары (Л. Толстой, А. Пушкин, Р. Тагор, Э. Хэмингуэй, Мұхтар Әуезов, т.б.) шығармаларына тән тарихи шындық поэтикасы көркемдік үндестігі байқалатын қазақ прозасының жаңа туындылары тәуелсіз Қазақстан әдебиетінің өркениеттегі өзіндік тұғырын бейнелей түседі. Бұл – ұлттық мәдениетіміздің жалпы адамзаттық дамудағы жетістіктерінің нақты көрсеткіші.

Әдебиеттер

1. Әдебиеттану терминдерінің сөздігі /Құрастырушылар: З. Ахметов, Т. Шаңбаев – Алматы: Ана тілі, 1996. - 240б.

2. Пушкин А.С. Капитан кызы – Алматы: Қаз ССР Министрлер кеңесі жанындағы баспа, 1947. - 161 б.



3. Пушкин А.С. Пугачевтің тарихы. Ұлы Петрдің арабы – Алматы: ҚМКӘБ, 1956. - 132 б.

4. Елеукунов Ш. От фольклора до роман-эпопеи: Идейно-эстетическое и жанровое своеобразие казахского романа. Монография. – Алматы: Жазушы, 1987. - 352 с.

Жумасентова Г.Т.

ПУШКИН В КАЗАХСКОМ БАЛЕТЕ

Сегодня на балетной афише Пушкин занимает не меньшее место, чем Шекспир в репертуаре драматического. Балетмейстеры и хореографы разных стран воссоздают поэтические строки великого русского гения в зависимости от своих вкусов и талантов. Это может быть развернутый многоактный спектакль или же миниатюра новеллистической формы. Мировая балетная сцена видела много примеров и того и другого вида, а впереди намечаются новые.

В «Евгений Онегине» описание вальса, двух мазурок и танца Истоминой в балете Дидло демонстрирует, что Пушкин прекрасно владел как бытовым, так и сценическим танцем. На веки им запечатлен в поэтических строках образ танцующей Галатеи-Истоминой. Достоинства Дидло хореографа в этом произведении Пушкин увидел не глазами своего героя, а воспел как бытописатель своей эпохи. Ведь не зря он находил в балетах Дидло «более поэзии, нежели во всей французской литературе» (1; 192).

Для отечественного музыкального театра Пушкина первым открыл балетный театр, затем уже оперный театр. При жизни Пушкина по мотивам его произведений в Москве и Петербурге было поставлено 3 балета. Самая первая постановка была осуществлена 16 декабря 1821 года на сцене Пашковского театра в Москве. Это был героико-волшебный пантомимный балет в пяти актах «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» в хореографии Глушковского. Позже были две попытки поставить балеты по мотивам поэмы «Кавказский пленник». Ни один из балетов пушкинской поры не смог подняться до образцов балетного романтизма. Они больше тяготели к девертисментной зрелищнос-



ти, стилю позднего классицизма. Но как бы то ни было, эти первые трактовки впервые ввели Пушкина на театральную сцену, подготавливая русский балетный театр к эпохе романтизма.

Остаиваясь на проблеме пушкинианы, надо заметить, не все что поставлено по мотивам произведений Пушкина, делает балет пушкинским. Хореографические образы не должны прямо исходить из литературных, а должны стать воплощением образа музыкальной драматургии. Поэтому мечтой балетного театра с самого его рождения являлась постановка идеальной хореодрамы. Балет достиг самостоятельности как жанр именно в процессе создания спектакля хореодрамы. XVIII век подарил свершения Новерра, Хильфердинга. Алджиолини и далее – Вигано, Галеотти, Блазиса и мн.др., кто брал за основу балета достойное литературное произведение или античный сюжет. Направление на создание хореодрамы сохранялось постоянно во все эпохи. Подлинный расцвет этого жанра наступил в 30-50-е годы XX века в Советском Союзе. Это была блистательная эпоха советской хореодрамы, отголоски которой будут звучать всегда, пока существует искусство балета. Советская хореодрама – это великая Галина Уланова, создание балетной пушкинианы, это легендарные танцовщики-артисты Чабукиани, Ермолаев, Сергеев, Корень и мн.др., плеяда выдающихся балерин Петербурга и Москвы. И самое главное, истинная гармония и синтез танца, пантомимы, музыки, серьезной исторически достоверной сценографии и тончайшей актерской игры.

Суть хореодрамы заключена в самом названии: драма, ракрываемая хореографическими средствами – танцем и пантомимой. Подлинная драма должна основываться на серьезном литературном источнике. Советская хореодрама очень избирательно относилась к материалу либретто, ориентируясь на сочинения большой литературы, глубоко философские, исполненные гуманистического содержания и высокой нравственности. Нельзя забывать, что эпоха 30-50-х гг. XX века в СССР была периодом господства стиля социалистического реализма с его непременимыми нравственными, этическими нормами. Советский балет достаточно редко использовал



современные советские сюжеты. Однако произведения большой литературы как нельзя лучше согласовывались с идеологически постулатами той эпохи. В качестве ярких примеров хореодрамы можно назвать: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия» и др. В комедийном жанре были созданы спектакли «Мирандалина» и «Барышня-крестьянка». Спектакли строились по принципу драматической постановки, что не вступало в противоречие со спецификой балета (конечно, только в лучших произведениях хореодрамы) – в них была четкая драматургия с яркими кульминациями, сюжет строился ясно, что воспринимался без подсказки либретто. Исполнители должны были владеть не только танцем, но и искусством тонкой актерской игры. Это было важнейшее требование, касавшееся прежде всего искусства пантомимы, мимики и сцендвижения. В спектаклях хореодрамы особую роль играли шуансы – полуарабески, характерные позы и другие тонкости, - которые чаще волновали и запоминались зрителю больше, чем виртуозная вариация или сложный дуэт. Поэтому навсегда в памяти зрителей запечатлелся трепетный бег Улановой - Джульетты, бегущей навстречу своей любви или сцена смерти Марии в «Бахчисарайском фонтане», когда Мария медленно сползала по колонне, прощаясь с жизнью. Это шедевры хореографии и достигнуты они были не только танцем.

Важнейшей особенностью жанра советской хореодрамы являлось то, что она базировалась на системе Станиславского, на его приемах и постулатах. Первыми постановщиками и пропагандистами советской хореодрамы были Р.Захаров, В.Вайнонен, Л.Лавровский, К.Сергеев. В конце XX века жанр хореодрамы продолжает свою жизнь на новом витке времени и в новой ипостаси: таковы постановки Григоровича, Виноградова, Боярчикова, Васильева и др. Законы развития искусства таковы, что один стиль и жанр уступает место другому, более новому. Но в каждом поваторском шаге есть отражение предшествующих традиций.

Балет «Бахчисарайский фонтан» украшает репертуар Театра оперы и балета им. Абая с 1942 года, на этой сцене воплощала не-



равненный образ Марии легенда XX века Галина Уланова. В 1959 году постановка была осуществлена самим Захаровым, сопоставителем которого стал известный казахский балетмейстер, его ученик Даурен Абилов.

Спектакль в четырех действиях с прологом и эпилогом был четко выстроен, правильно расставлены кульминации, выявлена «сверхзадача», которую в свое время литературный критик Белинский определил как «перерождение и просветление дикой души Гирея через познание любви и страдание». В прологе и эпилоге Гирей сидит в горестном раздумье, склонившись к фонтану слез. Тень Марии витает перед ним. Он познал высший смысл жизни. При первой постановке Захаров опирался на актерский потенциал исполнителей. Тогда впервые выявилось уникальное дарование Улановой. Беззаботная польская шляхтянка, в первом действии она играла и танцевала радость жизни, предчувствие любви. И как неузнаваемо менялась интонация ее танца в сценах гаремного пленения. Хореограф намеренно избирал принцип лексической аскетичности, надеясь на тончайшую нюансировку простейших арабесков, полуарабесков, безмолвных драматических мизансцен. Знаменитая сцена смерти Марии решалась скупыми пластическими приемами: Мария словно не верила в смерть, медленно сползала по колонне... В этом не было ничего балетного, не было танца как такового. Но сцена завораживала и запоминалась именно пластическим воздействием. Вместе с тем Захаров не отказывался от динамичных танцевальных сцен.

В 1 действии - сцене польского бала, были вальс, вариации и адажио Марии и Вацлава, полонез, краковяк. Эти композиции Захаров строил на классическом танце, украшенном польским колоритом.

2 и 3 действия разворачивались в Бахчисарайском дворце. Здесь разворачивался парад танцев, где царил Зарема. Там же содержались ключевые действенные па – объяснение Марии и Гирея, сцена Марии и Заремы, смерть Марии. Эти эпизоды можно рассматривать как хрестоматийные примеры пластической драмы, когда за каждым движением кроется произнесенное слово. Настолько



мастерски, точными скупыми приемами воплощался текст и смысл пушкинской поэмы.

4 акт спектакля содержал «татарский пляс» с виртуозным соло Нурали.

Школу «Бахчисарайского фонтана» прошел весь советский балет. В Советском Союзе не было театра, где бы не ставили этот балет, если не в оригинальной редакции Захарова, то по крайней мере сделанной в его манере. Столь широкая популярность балета объяснялась очень просто: прекрасный материал для воспитания танцовщика-актера и понятность балета для зрителя любого уровня, вызывающее чувство сопереживания и благородные эмоции.

Но со временем балет перешел на многоплановую музыкально-хореографическую образность. Обобщенная передача содержания литературы в музыке и танце стала эстетической нормой балетной инсценировки во второй половине XX века. Новый взгляд на природу хореографического образа потребовал и нового живописного оформления балетных спектаклей. Иллюстративная «похожесть» декораций и костюмов уступила место декорациям, открывающим простор балетмейстерской фантазии и костюмам, дающим свободу движениям человеческого тела. Хореографы и исполнители таких спектаклей теперь сосредоточивались на глубинах духовной жизни героев.

Именно таким спектаклем новой формации стало обращение Б.Аюханова к творчеству Пушкина. Данная постановка оказалась характерной для системы взглядов хореографа. Балет «Татьяна Ларина» (1985) шел к зрителю долго, через множество проблем и испытаний, в общей сложности девять лет. Музыкальную основу балета составили выборочно отобранные номера из оперы П.Чайковского, аранжировка и оркестровка были сделаны известным пианистом М.Плетневым. Как явствует из названия балета, здесь на первый план вышел образ Татьяны Лариной, ее душевные переживания, девичьи грезы и разочарования. Весь драматургический строй балета построен вокруг ее образа. Поэтому остальные персонажи остались как бы вне рамок «балетмейстерского взгляда».



тые годы XX века, но, естественно, что самосознание нации росло не первое десятилетие, - нет поколения, которое бы не старалось осмыслить ее; она была в поле пристального внимания почти всех поколений казахских профессиональных художников, даже если они работали в рамках соцреализма. И в творчестве А. Кастеева, А. Исмаилова, всех пятидесятников-семидесятников всегда стоял вопрос о национальном колорите в творчестве.

Вместе с тем произведение «национальное по форме и социалистическое по содержанию» - один из центральных постулатов, сформулированный еще в начале XX века советской идеологией и призванный пропагандировать иллюзию процветания многонационального содружества в Советском Союзе, где каждый может получить равные права на существование и развитие. Поэтому и в советском искусстве без «национального колорита» произведение не было бы признано достойным внимания, поскольку, естественно, что человек может мыслить в рамках собственной культурной среды. Вопрос только в содержании национального и исторического, ограниченных рамками соцреалистических канонов.

Позиция советской власти заключалась в том, что она направляла творческую энергию художника лишь на внешние стороны проявления национального, то есть превалировала этнографическая характеристика своеобразия культуры народов СССР. Таким образом, форма должна была нести информацию о национальной принадлежности, а суть содержания - соответствовать, то есть выражать, идею о счастливом советском бытии.

Совершенно иной этап наступает в восьмидесятые годы, когда СССР еще существует, еще никто не знает о предстоящем разрыве, но первый гром уже грянул (события 1986 года в Алматы) и дал трещины во взаимоотношениях людей, очень быстро продемонстрировав, какие это сложные и тонкие нити, связывающие людей разных этнических групп в единое целое.

Из нашей недавней истории известно, что М. Горбачеву не удалось косметическими способами преобразовать страну - все старания по подобному сценарию реформирования оказались декла-



ративными, а, дав послабление в области идеологии, государство получило стремительный поток информационной интервенции в пределы некогда закрытой империи, что не замедлило сказаться и на национальных вопросах.

Национальная тематика для казахского искусства этого периода стала местом самоопределения, а не поиска «национального колорита», как то было ранее, и мастера стремились осознать происходящее, при этом осознание строилось на всех уровнях: истории, политики, экономики, культуры. Наиболее глубокие размышления по поводу истории, причин конфликтов на ее почве прозвучали в искусстве молодых художников и художников среднего поколения.

Так, если сюрреалистические поиски привели Е.Тулепбая к критическому осмыслению современной реальности, – и это еще в конце семидесятых, начале восьмидесятых годов XX века, - уничтожающего духовный мир его народа, то Б. Бапишев, М.Бекеев, Г.Маданов и другие мастера выражают совершенно иное понимание национального и этнического вообще.

Разница, вероятно, только в том, что художники в начале восьмидесятых годов лишь интуитивно осознавали свою зависимость от происходящих во всем мире процессов. Даже не владея никакими познаниями в области собственной истории, в области тенденций развития мировой культуры, они ощущали бутафорность всей государственной конструкции в которой существуют. Критические произведения мастеров того периода (Тулепбая, Сыдыханова, Алиева) были полны безысходности и кризиса духовного мира человека, словно предвосхищая грядущие изменения. Конечно, такое отношение проявлялось в целом в творчестве советских художников.

Внешний мир, довлеющий в произведениях Е. Тулепбая на человека с такой силой, что нет возможности для противостояния, обезличивающий его, по мысли Алиева, далее философски осмысляется мастерами нового поколения.

Мистические миражи в пространстве между прошлым и будущим, через настоящее, что столь же мистично, наводят человека



менем потускнели, особенно когда государственная эмблема была полностью скопирована из археологического материала сакского периода. Тем не менее первый опыт в осмыслении своих культурных, историко-этнических корней пришелся в полной мере на конец восьмидесятых, когда по всему СССР наблюдается интерес к историческому материалу («болезнь» охватила всех в особенности тогда, когда страна стояла у очередной пропасти). Память к тому моменту уже утратила связь с «давним» прошлым, но не предала основ своей культурной идентичности.

Поэтому в восьмидесятые годы, наравне с неугасаемым вниманием к западноевропейскому искусству, казахские мастера все чаще стремятся обращать свой взор в собственное прошлое, культурный и художественный текст которого ближе и понятней, правда, понятнейшая сторона связана больше с подсознательным интуитивным поиском.

Одним из центров духовности, как отмечено, становится Тамгалы. Тамгалинская графика оказала большое влияние на композиционный строй произведений многих казахских художников, стремившихся найти собственный почерк в поисках новых форм выражения в стилевых направлениях неоавангарда или так называемом трансавангарде (по выражению Олива). Рисунки наскальной графики очень органично «вплетаются» в плоскость современного пейзажа, натюрморта, самые разные ее трактовки можно обнаружить в станковом, монументальном искусстве. А в декоративно-прикладном искусстве, дизайне, что начинает свое развитие в последние годы, петроглифы в целом становятся точкой отсчета этно-исторического осмысления национальной культуры.

Тамгалинская графика привлекала художников своей таинственностью и спецификой художественного решения символического образа. А временной интервал делал ее явлением почти космическим, когда образ божества, образы животных, образы танцующих людей, так называемых ряженных, оказались столь богатыми на современную интерпретацию и трактовку, что совсем отпала необходимость заимствовать сюжеты из истории где-то «на стороне».



Конечно, символика и значение памятника в культуре древнего мира еще не была раскрыта в полной мере, она и сейчас является предметом споров ученого мира Казахстана.

Вместе с тем непосредственно на опыте искусства далеких предшественников художники осваивали уроки модернизма, в первую очередь символизм, глубину, многогранность толкования мысли в нем, искусство примитива. Лаконичность, многозначность символического построения композиции, свойственных искусству кочевников, позволяют учиться выражать мысль предельно ясно и емко.

Образ жизни определил философские позиции кочевников во взаимоотношениях с реальностью, а быт создал предпосылки для формирования среды, в которой все предельно мобильно, многофункционально, без излишеств. Такое отношение не могло не отразиться на складе художественного мышления, и мастера стремились осмыслить именно эту особенность искусства своих предков.

О том, что оно принадлежит далеким предкам, никто не сомневался, не хотел сомневаться, потому что искусство сакского времени имеет очень много точек соприкосновения с искусством казахов, киргизов, народов исконно проживавших, как оказалось, на тех же территориях. В результате в сочетании с тенденциями развития современного неоавангарда композиции приобретали собственный вид сюрреалистического или беспредметного стиля.

Таким образом, казахское искусство ищет в петроглифах, в зверином стиле, тюркской монументальной скульптуре, средневековой культовой архитектуре, народном искусстве свою историческую идентичность, проводится прямая связь между культурной прошлого и современностью.

И в изобразительном искусстве последних десятилетий казахская молодежь, глядя в свое историческое наследие в виде наскальной графики, в виде достояний кочевой культуры, в образы человека XIX века, известных по фотографиям, по рисункам путешественников, стремится «узнать» самого себя, свою принадлежность к общности людей, составной частью которой является. В данном случае наблюдаются также ностальгические, историко-



патриотические и философские сюжеты, и конечно, мифологизация прошлого.

Ностальгические сюжеты были характерны для казахского искусства еще пятидесятых-шестидесятых годов, историко-патриотические - в большей степени связаны с госзаказом, или собственными патриотическими устремлениями, а философское выражение тема в полной мере приобрела свое право на существование в последние два десятилетия XX века.

Конечно, популярность этно-исторической темы переплетается с современным госзаказом, когда государство стремится к легитимации своей власти с помощью идеологических форм влияния через художественную культуру, через искусство, как один из традиционных способов влияния на умы и настроение масс. Можно усмотреть в действиях современной власти стремление использовать национальное культурное наследие в решении вопросов дальнейшей стратегии развития в социогуманитарных сферах. Вместе с тем сама казахская интеллигенция все еще пребывает в состоянии поисков своих корней, так как они действительно, если и не утрачены полностью, то уж точно упущено многое ценное из его арсенала. Что касается власти, то она включается в этот естественный процесс обретения себя, используя или манипулируя бескорыстным желанием человека в свою пользу.

Манипуляции сказываются в большей степени там, где требуется упрочить властные полномочия и внедрить в сознание человека информацию об исторической обусловленности современной ситуации и главное - правильности избранного пути. В данном случае чаяния казахской интеллигенции совпадают со стремлением власти упрочить свои позиции посредством и художественной культуры.

Совпадение интересов власти и интересов нации в поисках самости, идентификация по этническому признаку привели к стойкому развитию этно-исторических тем во всех культурных кругах современного Казахстана. При этом наблюдается стремление власти «идти в ногу со временем» и использовать этнические, исторические материалы в самых разных ракурсах и на самых разных



уровнях: от следования традициям в полном масштабе, то есть сохраняя и восстанавливая утраченные страницы, и до современного вольного их истолкования (что наиболее полно отражается в развитии Астаны).

Вместе с тем в данном процессе прослеживается и борьбой за власть, когда возвращение на прежние круги, позволит отдельным амбициозным личностям использовать традиции для реванша собственных интересов. Во всяком случае, возвращение в прежние коллективные формы бытия – очередная утопия, но не столь уж невыполнимая при большом желании. Поэтому использование рычагов искусства как формы легитимации очередного нарратива, естественно, вызывает и настороженность у тех, кто заинтересован в позитивном развитии Казахстана. Но подавляющее большинство в республике не желают «войны» идей и тем более воинственных действий, даже если преследуются благие, на первый взгляд, помыслы. Интерес к этнической культуре связан с желанием обрести истину, «заглянуть» в зеркало собственной истории, но не для реванша, а для дальнейшего движения в соответствии со временем, и национальные чувства коренной нации не могут игнорироваться.

Конечно, для презентации нового субъекта мировой цивилизации, коим является наш Казахстан, необходимы «опознавательные» символы республики, страны. Поэтому власть будет стремиться к выражению своих полномочий (легитимации) всеми возможными средствами, направление которых двоякое: во вне и во внутрь. В решении внутренних задач, наиболее важным становится воспитание чувства патриотизма, использование исторических сюжетов, этнических тем является наиболее действенным механизмом, что демонстрирует экранизация фильма «Кочевники», основанного на исторической хронике.

Властные структуры заинтересованы в создании нового нарратива, соответствующего формированию нового государства, постмодернистская «свобода мысли» не отвергается, но и не слишком одобряется. Естественно, что творится новый миф о эпохе, которая уже едва проглядывает сквозь пелену веков, но программа по воз-



рождению национального культурного наследия началась сейчас, когда государство состоялось и созрело для формирования собственной формы бытия, чему и должно служить всем и вся.

Этнические мотивы, были на вооружении государственных структур и ранее, но этно-исторические темы имеют свою специфику – они формируют мнение о прошлом, история, как известно, всегда была полем постоянных столкновений интересов власть предержащих и писалась в угоду правящей власти. Отсюда и постоянный контроль по данному вопросу с ее стороны во все времена. История Казахстана по настоящему пишется на протяжении последних десятилетий, исторические артефакты служат материалом для художников, стремящихся использовать свои возможности для возрождения национального самосознания.

И, наконец, история и этническая культура – находится в центре внимания постмодернистского пространства мира, именно исторические персонажи, исторические страницы прошлой жизни – на вооружении искусства и культуры рубежа тысячелетий. Интертекстуальность – явление современного мира, а для стран бывшего Союза оно актуально вдвойне, так как есть что осмыслить и в настоящем и в прошлом, есть над чем иронизировать.

Поэтому наряду с творчеством мастеров, направленных на осмысление своей национальной этнической принадлежности, казахское искусство существует в современном контексте времени и постмодернизм с его «набором» инструментов «по-своему» разбирается с историко-этническими «материалами». Деконструкция, деидеологизация, критика, ирония и здесь имеют место.

В столице нашего государства Астане современная трактовка садово-парковой скульптуры, малых форм нашла свое воплощение в виде традиционных ювелирных изделий, увеличенных до масштабов городского пространства, - вряд ли подобное можно было бы представить раньше. Подобная цитата из культурного текста национальной художественной культуры, использованная как декоративная скульптурная композиция, призванная украшать окружающую городскую среду, явная пропаганда ценностей народного



искусства, поскольку прослеживается очень бережное отношение авторов к традициям в исполнении скульптурных теперь уже форм выражения, широко известных ювелирных изделий.

Постмодернизм, конечно, внес и свои коррективы в восприятие национальных черт, когда помимо ностальгии, философии, патриотизма есть место и критике. Пороки, существующие, а вернее устоявшиеся на ментальном уровне, бичуются представителями молодого поколения художников, к примеру, К. Ибрагимовым, Е. Мельдибековым, художником среднего поколения М. Нарымбетовым. Это совершенно новое, отсутствовавшее ранее в искусстве казахского изобразительного искусства, ироническая, критическая тематика с этнической окраски. Критика национальных, этнических пороков очень хорошо известна в устной народной поэзии, повествовании. Но в изобразительном искусстве существовали по большей части версии поэтического воспевания народной культуры и быта, романтические построения мира прошлого, ностальгические ноты превалировали и в советское время и в искусстве перестроечного периода. Только в конце восьмидесятых - начале девяностых, и особенно в начале двухтысячного года появились критические точки зрения на свою историю и бытие.

Повышенный интерес к истории, этнической культуре наблюдается и в современном мире, в век глобализации он обретает особый смысл.

Царегородцева С.С.

ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РОМАНА Г.Д.ГРЕБЕНЩИКОВА «ЧУРАЕВЫ»

Определяя жанровые особенности романа «Чураевы», нужно учитывать конкретную соотношенность этого произведения с Сибирью. «Чураевы» стали воплощением мечты Н.М. Ядринцева, Г.Н. Потанина и их последователей о создании панорамного сибирского романа.



Г.Д. Гребенщиков как последователь сибирских областников разделял их чаяния и попытку найти пути решения «местных проблем» или «сибирских вопросов»: экономическое положение Сибири, состояние просвещения на ее территории, тюрьма и ссылка, сибирская деревня и приисковый быт, переселенцы и инородцы. В творчестве Гребенщикова «сибирские вопросы» нашли отражение в самых ранних произведениях и стали жанрообразующим стержнем областной эпопеи «Чураевы».

Известно несколько рецензий Г.Д. Гребенщикова, в которых он изложил взгляды на современное состояние сибирской литературы, на ее цели и задачи. Обращает на себя внимание факт, что до того, как в 1912 году Гребенщиков стал редактором «Алтайской жизни», он практически не публиковался как литературный критик в «Сибирской жизни», «самой крупной и авторитетной газете всей Сибири вплоть до конца 1919 года» [1, 143]. Тем более ценной видится его статья «Над свежей могилой», посвященная ранней кончине поэта В.В. Курицына, умершего «так, как и подобает провинциальному писателю - бездомно, одиноко, всеми забытый и брошенный»[2].

В 1913 году Г. Гребенщиков опубликовал рецензию на книгу В. Анучина «По горам и лесам» (1911), так как «обойти ее молчанием нельзя: книга сибирская, а сибирских книг так немного, что молчать о них – совестно» [3]. Гребенщиков написал и о книгах А. Чапыгина и С. Аникина, писателей из народа. По его мнению, рассказы этих начинающих писателей ярко и точно отражают жизнь деревни, а С. Аникин - «народный писатель-проповедник освободительных идей»[4].

Потанин, оценивая состояние сибирской литературы в начале XX века, ставил ей в упрек отсутствие «прогрессивных тенденций», неумение отразить «местные вопросы» и считал, что «роман из жизни интеллигентных людей в Сибири не имеет до настоящего времени необходимой для него почвы <...> попытки создать его неизбежно будут неудачны» [5, 229].



Сам Г.Н. Потанин вместе с Н.М. Ядринцевым предпринимали попытку написать роман «Тайжане», но она не увенчалась успехом. В набросках их романа была «...сформирована основная коллизия двух «типов» («темпераментов») – одного, связанного с определенной «локальностью», и другого, противопоставленного ей» [6, 94]. То есть было создано понимание «внутреннего» и «внешнего» текста, однако художественного воплощения идеи областников так и не получили.

В начале XX века, благодаря обращению ряда молодых писателей к сибирской тематике, судьба русской сибирской деревни стала ассоциироваться в общественном сознании с судьбой Сибири и, в еще большей мере со становлением нового этапа развития русского этноса.

Тема русской деревни как микрокосма Сибири была исследована в сибирской областной эпопее. По мнению Б.А. Чмыхало, «Чурасвы» Г.Д. Гребенщикова – первый сибирский роман, который продемонстрировал зрелость сибирской прозы [7, 137]. Несомненно, что это эпическое полотно знаменует определенный этап региональной литературы. А. П. Казаркин считает, что место этого романа между этнографической дилогией П.И. Мельникова-Печерского и областной эпопой М.А. Шолохова: «Поднятая целина» и «Тихий Дон», рассматриваемые им как диптих [8, 64].

Уже в первых откликах на роман «Чурасвы» была отмечена его тематическая близость с романом П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах». По мнению В. Кардашова, дилогия П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах» и «Чурасвы» Г.Д. Гребенщикова относятся к русской этнографической школе, их метод он определяет как «точный натурализм» [9].

В литературной критике не раз отмечалась близость регионализма и натурализма. В некоторых книгах об американской литературе писатели XIX века, творчество которых относится к регионализму и натурализму, явно сближаются и рассматриваются в одной главе. В XIX веке творческие установки писателей этих направлений действительно еще были близки.



Но в исследовании романа «Чураевы» такой подход не приемлем. Написание этого итогового для Г.Д. Гребенщикова произведения подготовлено развитием романа второй половины XIX и тесно связано с литературными традициями этого времени.

К началу XX века русский роман и, прежде всего, романы Л.Н. Толстого вышли далеко за рамки натурализма с его тяготением к фактографии и отказом от широких обобщающих концепций. В теории художественного творчества Л.Н. Толстого искусство должно было служить добру, а не красоте как наслаждению. В статье «Что такое искусство» он писал, что литература как вид искусства служит движению «к благу отдельного человека» [10, 87]. На склоне лет в «Записках христианина» Л.Н. Толстой еще более отчетливо выразил эту мысль: «Религиозная истина есть единственная истина, доступная человеку, христианское же учение считаю такой истиной, которая - хотят или нет признавать это люди - лежит в основе всех людских знаний» [11, 293].

Мироисправительные проекты Л. Н. Толстого были близки и интересны Г.Д. Гребенщикову. Он сознательно следовал творческим принципам великого писателя, создавая роман-эпопею. Как и Толстой, Гребенщиков стремился понять и выразить «свою в высшей степени катастрофическую и кризисную эпоху» [12, 12].

Известно, что, приступая к работе над романом «Война и мир», Л.Н. Толстой собирался написать роман о декабристах, эта тема вызвала интерес к предшествующей эпохе, когда формировались взгляды участников восстания 1825 года. По первоначальному замыслу, обращение к войне 1812 года должно быть ретроспекцией, показывающей молодость и становление героев, но в процессе работы война с Наполеоном стала кульминацией романа, так как это было событие, «переворотившее» национальную жизнь и сплотившее целый народ.

По оценке М.М Бахтина, «менялась не только тема, но и характер романа. Документальная точность, изображение персонажей в свете исторических событий – вот что вначале выступило на первый план. Но впоследствии вся конкретная основа отошла, главное



место заняла психологическая задача. Так развивалась и образовывалась эта эпопея» [13].

Похожий творческий путь прошел и Гребенщиков, который планировал написать роман о старообрядцах, а в конечном итоге посвятил его первой мировой войне, эпохальному событию, изменившему судьбу многих народов, кардинально повлиявшему на образ всего XX века. Первая мировая война стала, действительно, эпохальным событием, открывающим XX век. Но если Отечественная война 1812 года, описанная Л.Н. Толстым, сплотила народ, то первая мировая война разделила русский народ на два враждующих лагеря.

Переломные эпохи, полные внутреннего напряжения, обычно требовали глобального осмысления и давали новый толчок развитию эпического романа.

По мнению М.М. Бахтина, эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конституционными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое» по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» [14, 204].

Анализируя жанр романа «Чурасвы», можно отметить некоторые черты, сближающие его с классическим романом-эпопеей: масштабное видение мира, социально-психологический анализ, историзм, широкое во времени раскрытие человеческих характеров, способность воплотить всеобщий всечеловеческий смысл в частной судьбе.

Рассматривая творческую эволюцию Гребенщикова от ранних рассказов и повестей до романов, критик И.Г. Савченко делает очень точный вывод о «творческом восхождении» писателя: «От живописи внешнего, к живописи внутреннего, от быта к бытию, от реалистического изображения к симфоническому отображению <...> Если своим реализмом Гребенщиков связывается с прошлым



русской литературы, то своим бытийным симфонизмом он, возможно, восходит к ее будущему» [15, 45].

В исследовании «Эпос и роман» М.М. Бахтин верно заметил, что эпос уже прошел все этапы своего развития и является мертвой формой в противоположность роману, который в XX веке является наиболее продуктивно развивающимся жанром: «роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира» [16, 201]. Ученый верно предсказал и огромное жанровое разнообразие романов XX века.

В первой половине XX века особенно интенсивно развивались такие жанры, как роман-хроника, «роман-река» и роман-эпопея, традиции которых просматриваются в жанровой природе романа «Чураевы».

«Роман-река» – термин западного литературоведения, обозначающий серию романов, каждый из которых является самостоятельным произведением, но все его части связаны между собой общностью героев или сюжета. Такие повествования превращаются в трилогии, тетралогии, романы из пяти, шести и так до двадцати книг («Ругон-Маккары» Э. Золя, 20 книг). В XX веке жанр «роман-реки» переживал расцвет в творчестве Р. Роллана («Жан-Кристоф», 10 книг, «Очарованная душа», 7 книг), М. Пруста («В поисках утраченного времени», 7 книг), Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах»), Ч.П. Сноу («Чужие братья», 11 томов) и др.

Создавая многотомный роман «Чураевы», Гребенщиков настаивал на том, что каждая его часть – самостоятельное произведение. Об этом он написал в предисловии ко второму тому «Спуск в долину». Здесь же он напомнил, что решил назвать свою эпопею не «Василий Чураев», как предполагал вначале <...>, а именно одним общим названием «Чураевы». Тем самым автор уточнял, что Василий Чураев, оставаясь сквозным персонажем романа, не будет главным героем произведения во всех его частях.

Характерной особенностью романной формы «Чураевых» является значительное ослабление роли фабулы в произведении. Главным началом, организующим художественный мир романа, становится



не событийный ряд, а его сюжетное преломление в различных, обладающих самоценностью, точках зрения, диалогах, монологах, размышлениях, воспоминаниях, письмах. При такой организации художественной ткани произведения возрастает роль отдельного мотива или эпизода, когда само движение повествования или развертывание текста происходит в системе интертекстуальных отношений. Как в «орнаментальной прозе», в заключительных томах романа Гребенщикова особую роль начинает играть слово, обретающее самостоятельность по отношению к фабульному материалу и претендующее на то, чтобы стать ведущим началом организации текста.

В романе «Чураевы» художественное пространство то предельно сужается, то расширяется: от мира деревни Чураевка, через мир Сибири и России, до мира всего человечества. Время в романе протекает неравномерно: в первом томе очень медленно, измеряясь религиозными праздниками, в военных томах зачастую стремительно и концентрированно. Почти каждая глава этих томов открывается хронотопом, назначение которого не только обозначить время и место повествования, но и задать определенный ритм. Г.Д. Гребенщиков глубоко осознает значение пространственно-временных характеристик, способных «ткать узоры бытия»:

«...Явь и сон, жизнь и смерть – в мелькании дней и лет - только узоры бытия.

Затейливо и тонко ткуются сети смерти и узоры жизни на земле. Невидим ткач-художник и неведом его замысел. Но ткуются непрерывно дивные узоры, никем и никогда, ни на одно мгновение не прерванные с тех пор, как завязывается первый узелок осмысленного бытия во тьме тысячелетий. Вот паутину своих дум и мыслей нанизал на пространства Севера и Запада, Юга и Востока младший брат Чураев» [17, 170].

Иногда время и пространство романа предельно концентрируется и разгоняется подобно атомам ядерного реактора, превращаясь в воронку, куда устремляется бытие:

«С Севера, с далекого дикого Севера, где тысячелетия покоились ключи-замычки мира, из ледяных великих пещер вечной северной



ночи вырывались бурные снежные вьюги и метели, неслись на Юг и погребали в сугробах тонкие, путанные и узловатые паутины российских дорог. А по всем дорогам, как весенняя вода в ручьях, ломая льдины и стремясь в одну большую реку, пересекая горы и степи и утоная в морозной мгле, все шли и сходили заснеженные, заиндевелые люди всех племен необъятной Российской Империи. Шли рядами, тянулись вереницами, сомкнутою цепью и одинокими фигурами, закутанные в шубы и шинели, в мохнатых папахах и меховых шапках-ушанках. Приплясывая у обозов, скакали в седлах и подскакивали на двуколках, и напористыми серыми волнами бурлили в непрерывно грохочущих поездах-эшелонах. Всюду от путей безбрежных поднимался белый пар людского и животного дыхания. Струился дым от сторожевых и придорожных костров, из бегущих по рельсам теплушек и от попутных воинских этапов, которые живую узловатостью покрыли всю великую державу, распростершуюся среди девяти великих морей. По всем пресным и соленым водам, разбивая обомшелый грудью тверди льдов, поплыли, задымили, заухали трубами несобранные и многообразные, неповоротливые русские флотилии. По морям Каспийскому, Азовскому и Черному, по Балтийскому, Белому и Карскому, по Ледовитому, Японскому и Тихому - по всем широтам и долготам вод морских закипела соленая пена под бортами старых и новых, неуклюжих и прекрасных кораблей Великой Скифии.» [18, 9].

Подобные «воронки-хронотопы» способны поглотить человека, флотилию, армию, целый народ и весь мир, объятый войной. Они создают ощущение слитности настоящего и будущего в единый момент бытия. Единое всечеловеческое время, по теории М.М. Бахтина, называется «вертикальным временем», оно очень характерно для философских романов и свидетельствует о влиянии новых тенденций в становлении жанра «Чураевых».

Г.Д. Гребенщиков, работая над романом «Чураевы», сознательно опирался на художественные открытия и достижения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, понимая, что романы ведущих писателей XIX века достигли качественно нового уровня. Новый тип худо-



жественного мышления сказался в тенденции к полифонии, особенно характерной для Ф.М. Достоевского. По М.М. Бахтину, полифонический роман предполагает новую художественную позицию автора по отношению к его героям: это диалогическая позиция, утверждающая внутреннюю свободу героя, его непредопределяемость и неподвластность авторской оценке. В философском романе большое значение играет контраверса: полемика, спор, диалог. Диалогичность как полифоническая установка романа требует героя особого типа, не просто созидającego героя, а героя идеолога, высказывающего не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и «слово о мире» [19]. Именно такого героя в лице Василия Чураева создал Г.Д. Гребенщиков. Это ищущий герой, много размышлявший и испытывавший на своем пути. В наброске к II тому с рабочим названием «Мирный прорыв» Василий Чураев говорит: «<...>во всей моей скромной деятельности за рубежом я был и есть и очевидно останусь... проповедником. Вся моя жизнь, во всех ее морозах и поджариваниях, была согрета моей глубочайшей любовью к Христу <...> И вот теперь, как перед лицом всечеловеческого суда, как в последнем слове подсудимого чувствую всю ответственность за все, что говорю» [20].

Это монолог героя, который прошел сложный путь исканий, после того, как отрекся от веры, встал на путь блудного сына, решил ся на каинство, разрушив жизнь брата. В последних томах эпопеи «древние слова» Библии все чаще заставляют задуматься Василия Чураева о том, какая «разница между рабами Божиими и рабами человеческими». И он приходит к выводу, что «все было сказано и передумано тысячелетия тому назад» [21]. Размышления о вере, ее потере и обретении человеком, народом, а возможно и человечеством дают основание считать этот роман философским.

Г.Д. Гребенщиков работал над романом, который должен был указать будущее Сибири, что соответствует концепции областничества, как раннего в лице Н.М. Ядринцева и Г.Н. Потанина, так и позднего, включая тех, кто эмигрировал. В Чехословакии многие из них вошли в Общество сибиряков и принимали участие в ли-



тературно-общественном и экономическом сборнике «Вольная Сибирь». В этом сборнике неоднократно печатался Г.Д. Гребенщиков. В VIII номере «Вольной Сибири» была опубликована первая глава из пятого тома «Чураевых» под названием «Сто племен с единым». В этом же номере была размещена статья С.Г. Сватикова «Россия и Сибирь (К истории сибирского областничества в XIX веке)», в которой он развивает мысль Н.М. Ядринцева о том, что «указать будущее Сибири должна литература» [22, 11].

Разрабатывая теорию областного романа, М.М. Бахтин указывал, что «самый основной принцип областничества в литературе – неразрывная вековая связь процесса жизни с ограниченной локальностью». По его мнению, важные для областнического романа «моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение» [23].

Таким образом, анализируя семь из изданных томов романа и наброски к тем, которым было суждено остаться недописанными, можно сделать вывод, что начатый в основном в областнических традициях, роман-река Г.Д. Гребенщикова имеет сложную синтетическую жанровую природу. Произведение большого масштаба, каким является роман Г. Гребенщикова, содержит несколько жанровых тенденций – в силу многогеройности, многопроблемности и сложных контекстуальных связей с национальной культурой и состоянием мира. Можно выделить следующие жанровые грани: семейный роман, этнографический (бытописательский), роман воспитания, философский. В жанре этого произведения есть черты романа-эпопеи и романа-хроники.

Литература

1. Томск. История города от основания до наших дней. – Томск: ТГУ, 1999.
2. Гребенщиков Г.Д. Над свежей могилой. (В.В. Курицын) // Сибирская жизнь. 1911. № 13.
3. Гребенщиков Г.Д. Рассказы и сказания (О книге В Анучина) // Жизнь Алтая. 1913. № 128.
4. Гребенщиков Г.Д. Нелюдимые. А. Чапыгин. СПб, 1912: Рецензия // Жизнь Алтая. 1913. № 52. Он же. Степан Аникин. Деревенские рассказы. СПб, 1912: Рецензия // Жизнь Алтая. 1913. № 14.



5. Потанин Г.Н Роман и рассказ в Сибири // Литературное наследство Сибири. Т.7. Новосибирск, 1986. С. 229.

6. Анисимов К.В. Вопросы поэтики литературы Сибири. – Красноярск, 2001. С.94

7. Чмыхало Б.А. Молодая Сибирь. Регионализм в истории русской литературы. - Красноярск, 1992.

8. Казаркин А.П. Сибирская областная эпопея. //Сибирский текст в русской культуре. - Томск, 2002.

9. Кардашов В. Георгий Гребенщиков «Чураевы». Роман. Книгоиздательство «Русская печать». Париж // Руль, 15 июля 1922 г. № 494. Об этом же пишет, например, Б. Арбатов в парижском журнале «Новости литературы» в 1922 году, №1. В берлинской газете «Последние новости» № 550 за 31 января 1922 года была опубликована статья Андрея Левинсона, в которой он пишет, что роман «Чураевы» можно лишь условно отнести к эмигрантской литературе, так как это произведение русского регионализма, того, что немцы называют *Niematskunst*, среди «малых родин». В этом же издании за 1922 год в номере 728 за 2 сентября вышла рецензия на сборник рассказов Г.Д. Гребенщикова «Путь человеческого», подписанная псевдонимом «М.» Автор рецензии утверждает, что за Г. Гребенщиковым установилась репутация локального художника.

10. Толстой Л.Н. Что такое искусство // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20 т. Т. 15. – М.: Худ. лит., 1964.

11. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 20-ти томах. Т.19.- М.: Худ. лит-ра, 1965.

12. Бочаров С. Роман Л. Толстого «Война и мир». - М., 1987.

13. Конспекты лекций М.М. Бахтина. // Прометей. - М.: Молодая гвардия, 1980. №12.

14. Бахтин М.М. Эпос и роман. - Санкт-Петербург: Азбука. 2000.

15. Савченко И. Георгий Гребенщиков // Вольная Сибирь.1929. Т.6-7.

16. Бахтин М.М. Эпос и роман. - Санкт-Петербург: Азбука. 2000.

17. Гребенщиков Г.Д. Веления земли. - Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1926.

18. Гребенщиков Г.Д. Сто племен с единым. - Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1933.

19. Литературный энциклопедический словарь. - М.: Совет. энциклопедия. - СТ.891.

20. ГМИЛИКА. Ф. Г.Д.Гребенщикова. Ед. хр. 406/55.

21. Гребенщиков Г.Д. Десница Давыдова. Из эпопеи «Чураевы», из тома «Идите львами». // Новая заря. 23 дек. 1944.

22. Сватиков С.Г. Россия и Сибирь (К истории сибирского областничества в XIX веке)//Отечество. Краеведческий альманах. - М.: Отечество, 1995.

23. Бахтин М.М. Указ. соч.

ОБРАЗ-СИМВОЛ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И МИРОВОЗРЕНЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ АВТОРА

*Искусство не изображает видимое,
но делает его видимым
Пауль Клее*

Современное художественное мышление отличается большим разнообразием творческих поисков новых выразительных и изобразительных возможностей, стилевых находок, внутри- и межжанровых экспериментов. Особое место в системе произведения занимают художественные образы, их динамика, функционально-стилистическая и идеологическая направленность.

В случае, когда автор стремится к максимальной объективизации повествования, преодолению инерции мышления, образ часто приобретает важное (если не основное, как, например, образ Авдия в «Плахе» Ч.Айтматова) стиле- и смыслообразующее качество образа-идеи, образа-символа, образа-метафоры и др.

В широком контексте развития мировой литературы последних лет тенденция усложнения образа, его максимального семантико-стилистического наполнения ярко проявляется в творчестве, к примеру, аргентинских писателей А.Поссе, Ф.Андахази, россиян А.Кима, В.Пелевина, казахских прозаиков А.Нурпеисова, А.Кекильбаева, М.Магауина, кыргыза Ч.Айтматова и многих других. Список названных авторов, весьма условный и далеко неполный, все же, на наш взгляд, отражает определенную мировую тенденцию, а именно: расширение и углубление границ художественного образа в современном искусстве слова.

Развитое ассоциативное мышление, склонность к философским обобщениям читателя способствует появлению образов, персонажей, сюжетов с многоплановой семантикой. При этом, как правило,



не дается прямая портретная характеристика героя: он раскрывается только в контексте произведения, в результате сложной взаимосвязи текста, подтекста, интертекста.

Широкое использование приемов аллегории, аллюзии, реминисценции, смещения временных пластов, «потока сознания», не говоря уже об универсальных средствах – мифах, легендах, сказаниях, притчах подчинено художественно-эстетической и шире – мировоззренческой концепции автора.

Мифологическое сознание конца XX и наступившего XXI веков сопряжено с поиском адекватных художественно-стилевых форм усложнившейся действительности. Применительно, например, к современной латиноамериканской литературе, верен методологический подход выделения в ней специфической «мифологической инфраструктуры как суммы устойчивых художественных элементов – постоянных образов, характеристик, мотивов, сюжетных ходов, типов героев и т.п.» [1].

Как отмечает И.И.Самойленко: «Специфика мифов такова /.../, что они были эквивалентны способу мышления и не затемняли, а помогали выразить то, что неразложимо рассудком. Семантическая структура мифов содержит в себе элементы морали, права, рационального объяснения действительности» [2; 8].

Расширение границ и функций художественного образа обусловлено стремлением художников к углубленному рассмотрению духовно-нравственных категорий общечеловеческого порядка: совести, свободы, любви к ближнему, другими словами, библейских заповедей в контексте масштабных изменений современного мира.

В этом ряду и т.н. национальные образы мира. «Между тем национальная традиция, в которую входят и определенные этапы использования фольклора, существует как бы «в крови» современного писателя. После прохождения известных циклов мировой культуры, писатель заново возвращается к истокам национальной культуры», - пишет А.С.Исмакова [3; 10].

Национальные образы-символы казахского народа, как известно, восходят к фольклору. Так, в «Балладе забытых лет» А.Кекильбаев



также на чужой стороне нашел себе могилу. А младший сын Даулет, красавец и всеобщий любимец, заразился страстью к музыке и с юных лет не расстается с дутаром. Чтобы разбудить в душе Даулета ненависть к кровному врагу, Жонеут прибегает к последнему средству – едет с ним поклониться далекой могиле святого предка Темир-баба. И этот молчаливый укор и наставление отца становятся потом причиной гибели талантливого юноши.

Следует отметить, что образ-символ пленного кюйши не нов в казахской литературе. Достаточно вспомнить поэмы «Кюйши» И.Джансугурова, «Абыл» А.Тажимаева и др. Этот образ – один из фактов казахской национальной литературной традиции.

Большую эмоциональную и психологическую нагрузку в повести несет мотив круга. Например, автор сравнивает сыромятные ремни, которыми охватили голову несчастных плененных юношей, с обручем. И вновь мотив круга возникает в связи с образом кюйши: «Мысли пленника описывали «заколдованный круг» и не могли его порвать» [4;52]. Мотив круга еще более усугубляется, нагнетая тревожную атмосферу беды, нависшей над судьбой не отдельного человека, а целого народа.

Особое место в архитектонике произведения и его образно-художественной системе занимает пластичный образ домбры пленного музыканта. Этот образ способствует раскрытию идеи очищающего благотворного влияния музыки (категория прекрасного) на душевное состояние человека. Автор мастерски здесь использует прием олицетворения, очеловечивает домбру: она плачет, взывает с мольбой, негодует, всхлипывает. Инструмент в руках мастера ожил и, ожив, заговорил на понятном для всех языке – языке музыки, стал как бы связующей нитью между кровными врагами. Музыка вернула людям человеческое, радость жизни, растопила их сердца, покрытые льдом ненависти и злобы. И Жонеут каким-то звериным чутьем почувствовал, что теряет власть над людьми: их поглотила музыка, власть над их душами обретал пленный кюйши. Но самое удивительное и непонятное для него – Жонеут терял власть над самим собой! Противоречия разрывали его душу, разум.



Впервые у всемогущего хана, жестокого и непоколебимого в своих решениях, появилось мнение в правильности и полезности его жизни и действий. Мучительные внутренние противоречия, осознание чего-то находящегося вне его власти и составляют драматизм положения, в котором оказался герой повести. В этом фрагменте, возможно, проявляется качество кюя, выделенное в свое время собирателем и исследователем традиционной казахской музыки А.Затаевичем: (кюй) «гипнотизирующий слушателей своей величавой серьезностью» [5; 185].

Жонеут стал медленно пробуждаться, и это было мрачное пробуждение. Домбра щедро делилась добротой, требуя взамен искренность, и ей невозможно было отказать. И в то же время Музыка – великая колдунья – не соединила, а разъединила людей. Автор подмечает: «В юрте уже не люди, воедино спаянные ненавистью, а одиночки. У каждого своя душа...». Что это значит? Домбра, пробудив в сидящих человеческое, превратив их в одиночек, но людей, разъединила зверей-оборотней в человеческом обличье.

Интересно построение образно-художественной системы в романе-сказке «Белка» современного российского писателя-авангардиста А.Кима [6]. Современный образ-символ как бы обрастает своеобразной неомифологической инфраструктурой. И это хорошо прослеживается в романе А.Кима. Если у А.Кекильбаева образ реалистического плана наделяются внутренней философской семантикой образа-символа: образ хана Жонеута как символ войны, разрушения, мести, то у А.Кима – потусторонние образы хвостатых оборотней даются определенно, точно, колоритно, предметно.

Образы оборотней, противопоставленные настоящим людям, развиты до обобщения всей картины окружающей действительности. «Поток сознания», развернутые внутренние монологи героев – молодых художников, повторы, реминисценции, иногда алогичность, путаность размышлений – все эти и другие средства подчинены задаче раскрытия авторской целеустановки: представить жизнь не с лицевой, а с изнаночной стороны, по ту сторону бытия, или инобытия.



мышлениями ее автора о роли Пушкина в духовной жизни русского общества. Пушкин всегда был для Достоевского эстетическим и нравственным ориентиром, к которому он обращался на протяжении всего своего творчества. Особенно интенсивным было это обращение в начале 60-х гг., в период теоретического обоснования вернувшимся из ссылки Ф. М. Достоевским новой идеологической позиции, получившей название «почвенничество», и в эпоху «Дневника писателя».

В 1861 году на страницах журнала «Время» в цикле «Ряд статей о русской литературе» писатель вступил в полемику с нигилистически настроенными критиками по поводу народности Пушкина, которую Достоевский видел в том, что Пушкин открыл для литературы истинно русские типы: «Пушкин был народный поэт одной части (образованного общества – В.Г.); но эта часть, во-первых, была сама русская, во-вторых, почувствовала, что Пушкин первый сознательно заговорил с ней русским языком, русскими образами, русскими взглядами и воззрениями, почувствовала в Пушкине русский дух. Она очень хорошо понимала, что и летописец, что и Отрепьев, и Пугачев, и патриарх, и иноки, и Белкин, и Онегин, и Татьяна – все это Русь и русское» [1, 15]. Открытия Пушкина становятся под пером Достоевского аргументами в пользу почвеннической идеи. В частности, Достоевский указывает на «всемирную отзывчивость» таланта Пушкина, воплотившего в своем творчестве общечеловеческие идеалы: «С общечеловеческим элементом, к которому так жадно склонен русский народ, он, мы уверены, наиболее познакомится через Пушкина» [1, 16].

В последнее десятилетие своей деятельности Достоевский обращается к теме Пушкина в связи с обсуждением проблемы личности художника, одной из центральных в «Дневнике писателя». В авторском дискурсе пушкинская тема коррелирует с доминантной идеей издания Достоевского, которую можно определить как «русская идея». Тема Пушкина, возникающая эпизодически в «Дневнике писателя» за 1873 год, органично входит в авторский дискурс «Дневника писателя» за 1876 год, укрупняется в выпусках этого



периодического издания в 1877 году и получает свое полное завершение в «Дневнике писателя» за 1880 год, посвященном публикации речи Достоевского на открытии памятника Пушкину в Москве и автокомментариям к ней (предисловия и ответа критикам).

Как отмечено в литературоведении, размышления Достоевского о Пушкине на страницах «Дневника писателя» за 1877 год можно рассматривать как «краткий конспект будущей Пушкинской речи» [3, 51]. В главе декабрьского выпуска «Дневника писателя» Достоевский рассматривает Пушкина в качестве своеобразного эталона, которым измеряется талант поэтов, следовавших за ним. Определяя место Некрасова в истории русской литературы, автор «Дневника» ставит его имя вслед за именами Пушкина и Лермонтова: «...Я поставил его как пришедшего после Пушкина и Лермонтова с тем же отчасти новым словом, как те, потому что «слово» Пушкина до сих пор еще для нас новое слово. Да и не только новое, а еще незнанное, неразобранное, за самый старый хлам почитающееся» [4, 117]. Как замечает В. Н. Кашина, «новое слово» Достоевский видит «не в новаторстве в границах искусства, а в художественно высказанной идее общественного, пользуясь его терминологией, - всенародного характера» [5, 121].

Сравнивая Некрасова с Пушкиным, Достоевский указывает на первичность поэтических открытий Пушкина: «Пушкин, по обширности и глубине своего русского гения, до сих пор есть как солнце над всем нашим интеллигентным миропониманием. Некрасов лишь малая точка в сравнении с ним, малая планета, но вышедшая из этого великого солнца» [4, 118].

Главные вопросы, которые волнуют автора «Дневника писателя» в связи с фигурой Пушкина, - это вопросы о месте Пушкина в истории русской литературы и его значении для потомков, ставшие камнем преткновения в спорах между «эстетической» и «реальной» критикой.

Мысль об огромном значении Пушкина-поэта для будущего неоднократно высказывалась в русской критике. В. Г. Белинский писал: «Пушкин принадлежит к числу тех творческих гениев, тех ве-



ликих исторических натур, которые, работая для настоящего, приготавливают будущее, и по тому самому уже не могут принадлежать только одному прошедшему» [6, 398]. Широко известно определение, которое дал личности Пушкина Гоголь: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» [7, 63]. Эту мысль развил вслед за Гоголем Ап. Григорьев: «Пушкин – пока единственный полный очерк нашей народной личности <...> полный и цельный, еще не красками, а только контурами набросанный образ нашей народной сущности, – образ, который мы долго еще будем оттенять красками» [8, 166]. В речи о Пушкине автор «Дневника писателя» дает афористичное определение таланту Пушкина, вкладывая в него пушкинское понимание пророческой миссии поэта (поэт – пророк), опираясь на мысль Гоголя: «”Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа”, – сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое» [4, 136]. «Пророческое» – это своеобразный троп, значение которого раскрывается затем всем содержанием речи.

Композиция речи Достоевского соотнесена с логикой обоснования трех периодов в творческом развитии Пушкина. Разделяя творческий путь Пушкина на периоды, Достоевский прослеживает эволюцию «русской идеи» в художественном мире поэта, открытие которой и было, по мысли Достоевского, «новым словом» и величайшим «пророчеством» Пушкина.

Периодизация творчества Пушкина, предложенная Достоевским, не имеет строгих хронологических рамок. Периоды определяются не возрастом поэта, и не созданные в разное время произведения являются их вехами; определяющим для понимания развития Пушкина, по Достоевскому, является глубина его проникновения в «народную правду», в «душу народа». Выделение идейной доминанты творчества Пушкина – «русской идеи» – позволило автору речи увидеть динамику там, где другие критики видели статичность. Так, например, Н. Г. Чернышевский, анализируя творчество Пушкина, основным критерием оценки творческого развития поэта избирает его художественное мастерство, делая вывод, что «с



1826 – 1830 годов он [талант Пушкина] достиг возможной высоты своего развития (если не достиг его еще раньше, около 1825 года, которому принадлежит «Евгений Онегин» и «Борис Годунов») и что с этого времени относительное достоинство поэтических его произведений не возрастает неуклонно с каждым годом, зависит не от более позднего года, как прежде, а просто от изменившихся обстоятельств свободного вдохновения, то на время капризно покидающего своего любимца, то возвращающегося к нему с прежней силою» [9, 225-226].

Достоевский, воспринимая Пушкина как «целокупный организм», «носивший в себе все свои зачатки разом, внутри себя, не воспринимая их извне» [4, 145], не отрицает влияния окружающей действительности на развитие поэта. «Внешность только будила в нем то, что было уже заключено во глубине души его», - считает Достоевский. Далее он формулирует свой взгляд на процесс творческого развития Пушкина: «Но организм этот развивался, и периоды этого развития действительно можно обозначить и отметить, в каждом из них, его особый характер и постепенность вырождения одного периода из другого» [4, 145], [10].

Принципиальная установка на подвижность хронологических границ периодизации творчества Пушкина позволила Достоевскому проникнуть не только в процесс развития «народной идеи» в поэзии Пушкина, но и нащупать диалектическую связь между романтическим и реалистическим периодами творчества поэта. «...Периоды деятельности Пушкина не имеют <...> твердых между собой границ, - замечает Достоевский. – Начало «Онегина», например, принадлежит <...> еще к первому периоду деятельности поэта, а кончается «Онегин» во втором периоде, когда Пушкин нашел уже свои идеалы в родной земле, воспринял и возлюбил их всецело любящей прозорливой душой» [4, 137].

Связь между первым периодом, главным признаком которого, по Достоевскому, стало открытие Пушкиным типа «скитальца в родной земле», и вторым, когда «Пушкин нашел уже идеалы в родной земле» и противопоставил «скитальцу» «положительно пре-



красные русские типы», Достоевский видит в том, что в первом периоде уже намечено Пушкиным решение «проклятого вопроса по пародной вере м правде». «Еще яснее, - считает Достоевский, - выражено оно в «Евгении Онегине», поэме уже не фантастической, но осязательно реальной, в которой воплощена настоящая русская жизнь с такою силою и с такою законченностью, какой не бывало до Пушкина, да и после его, пожалуй» [4, 139].

Вслед за Белинским Достоевский опровергает мнение о подражательном характере раннего творчества Пушкина, углубляя и конкретизируя мысль критика о Пушкине как выразителе «мира русского». Достоевский указывает на исконно русские корни типа Алеко: «Отыскал же он его, конечно, не у Байрона только. Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей Русской земле поселившийся» [4, 137]. В своем утверждении «исконности» таланта Пушкина Достоевский пошел дальше славянофила И. С. Аксакова, в своем выступлении на Пушкинском празднике в Москве также пытавшегося отвести от Пушкина обвинения в подражательности его ранних образов. Аксаков не увидел «русских корней» образа Алеко и заявил, что Пушкин «обличил и осудил» байронизм в лице Алеко в «Цыганах» ... и в лице самого Онегина... этого «москвича в гарольдовом плаще» [11, 276]. Таким образом, Аксаков свел значение образов Алеко и Онегина к полемике Пушкина с Байроном, в то время как Достоевский увидел в них тип «исторического скитальца, столь необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем» [4, 137].

«Русский скиталец» - новое определение, данное Достоевским типу, отмеченному еще Белинским в образах Онегина и Печорина, получивших в статьях критика определения «страдающий эгоист» и «эгоист поневоле». Н. Добролюбов, опираясь на послепушкинскую литературу, продолжил этот список «лишних людей» (как номинируется этот тип героя у критика-шестидесятника), добавив к галерее, открываемой Онегиным и Печориным, главных героев «Кто виноват?», «Рудина», «Дневника лишнего человека», «Гамлета Щигровского уезда», «Обломова» и охарактеризовав этот



тип как «обломовский». Автор «Дневника писателя» следующим образом комментирует развитие этого типа в русской литературе: «Алеко и Онегин породили потом множество подобных себе в нашей литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецкие, Болконские (в «Войне и мире» Льва Толстого) и множество других...» [4, 129]. Достоевский не просто «удлиняет» и список «лишних людей»; назвав их «русскими бездомными скитальцами», он характеризует их как «главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом», как «отрицательный тип наш, человека, беспокоящегося и не примиряющегося, в русскую почву и в родные силы ее не верующего, Россию и себя самого (то есть свое же общество, свой же интеллигентный слой, возникший над родной почвой нашей) в конце концов отрицающего, делать с другими не желающего и искренне страдающего» [4, 123].

Выделив в качестве главной черты оторванность от «родной почвы» и определив этот тип как «отрицательный тип наш», Достоевский настолько расширил галерею героев эпохи, что она вместила в себя, с одной стороны, Лаврецкого и Болконского, с другой - Чичикова, никем из критиков до Достоевского не рассматриваемых в одном типологическом ряду [12]. Более того, судя по характеристике, данной несколькими годами ранее толстовскому Левину, его Достоевский тоже относит к типу «скитальцев в родной земле». В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский пишет о герое Л. Толстого: «Все-таки в душе его, как он ни старайся, останется отенок чего-то, что можно, я думаю, назвать *праздношатайством* - тем самым праздношатайством, физическим и духовным, которое как он ни крепись, а все же досталось ему по наследству и которое, уж конечно, видит во всяком барине народ, благо не нашими глазами смотрит» [13, 205]. «Праздношатайство» [14] и «скитальничество» в применении к выделенному литературному типу – дефиниции одного смыслового ряда.

Выстраивая галерею «русских бездомных скитальцев», Достоевский отвлекается от конкретно-исторических условий появления



отдельных представителей этого типа и вскрывает глубинную историческую общность их судьбы. «Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей русской земле, поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальничество и еще долго, кажется, не исчезнут» [4, 137]. В понятии «русские бездомные скитальцы» симптоматично определение «бездомные». В этической системе Достоевского «бездомность» обозначает оторванность от народных корней и следовательно бездуховность [15]. В отличие от Н. Добролюбова, увидевшего в галерее героев литературы от Онегина до Обломова одну общую черту - «обломовщину», как черту, присущую русскому национальному характеру, Ф. Достоевский главный порок героев этого типа видит в духовном скитальничестве. Заметим, что Обломова Достоевский вообще не включает в галерею «русских скитальцев», очевидно, в силу присущего этому характеру родового начала, связи с домом.

В формуле: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве», - провозглашенной Достоевским в 1880 г., заключена идея необходимости возвращения на родную почву. Призыв к «гордому человеку» оформлен Достоевским, как цитата. Автор речи о Пушкине указывает источник решения «проклятого вопроса» - «по народной вере и правде», намекая на почитаемое в народе Евангелие. Приближен к евангельскому тексту и стиль обращения, выбивающийся из стилистики «Дневника писателя» и печатаемой на его страницах Пушкинской речи. Более того, нельзя не заметить, что Достоевский следует логике евангельской притчи о блудном сыне, указывая современному человеку путь к возрождению. В Евангелии от Луки блудный сын осознает свою вину перед отцом, только *«пришед в себя»* (здесь и далее выделено нами – В.Г.), то есть, заглянув себе в душу, овладев собой: *«Пришед в себя, сказал: <...> Встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! Я согрешил против неба и перед тобою. И уже не достоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих»* (Лк.



15: 17 - 19). С этим местом из Евангелия перекликается еще одна «цитата-призыв» из речи Достоевского: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; *найди себя в себе*, подчини себя себе, *овладей собой* – и узришь правду» [4, 139]. В Евангелии, как и у Достоевского, речь идет о необходимости труда на ниве отца, чтобы заслужить его прощение. «Русские бездомные скитальцы», в трактовке автора «Дневника писателя», – это представители оторвавшегося от родной почвы интеллигентного слоя – «блудные дети», единственный выход которых Достоевский видит в возвращении в свой Дом и в труде «на родной ниве».

«Пророческое» открытие Пушкина второго периода, по мысли Достоевского, состоит в том, что рядом с типом «русского скитальца» в «Евгении Онегине» поэт поставил «тип положительной красоты в лице русской женщины», а также, «первый из русских писателей, провел перед нами в других произведениях этого периода своей деятельности целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе нашем» [4, 143-144].

Трактовка образов Пушкина Достоевским соотносится с доминантной идеей авторского дискурса в «Дневнике писателя», которая определяется самим автором как «русская идея». В свете этой идеи постигается глубина типов Онегина и Татьяны. Если Онегин – это «антигерой», включенный автором в цепь таких же, как он сам, «скитальцев в родной земле», то Татьяна – герой положительный в полном смысле этого слова: «Не такова Татьяна: это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. <...> Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоз русской женщины...» [4, 140]. Пушкин, по мнению Достоевского, поднявшись в своем творческом развитии на новый уровень осмысления «русской идеи», указал «русскому скитальцу», зараженному болезнью русского общества, «великую надежду, что болезнь эта не смертельна и что русское общество может быть излечено, может вновь обновиться и воскреснуть, если присоединится к правде народной» [4, 130].

Вера в духовные силы русского народа позволила Пушкину разгадать глубинную суть «русской идеи», которая выражается,



по мысли Достоевского, в главной особенности русского народа – в его «всемирной отзывчивости». Говоря о «всемирной отзывчивости» гения Пушкина, автор «Дневника писателя» следует за Гоголем, который писал: «Это свойство *чуткости*, которое в такой высокой степени обнаружилось у Пушкина, есть наше национальное свойство» [6, 368]. Если Гоголь трактовал это свойство как «способность откликаться на всякий предмет в природе, изумляясь на всяком шагу красоте божьего творения», то, по Достоевскому, «чуткость» русского народа позволила ему понять «дух чужих народов», «дружественно с полной любовью» принять в свою душу «гении чужих наций». Эта способность русского народа воплотилась в Пушкине: «Ведь мог же он вместить чужие гении в душе своей, как родные» [4, 148].

Это «пророческое» открытие, которое Достоевский называет «подвигом Пушкина», воплотилось в произведениях третьего периода творчества, в которых «преимущественно засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении» [4, 145]. Сам Достоевский считал эту мысль одним из главных «пунктов» своей речи. В письме к С. А. Толстой 13 июня 1880 г. писатель указывал на «главные два пункта», которые «корреспонденты газет не поняли или не хотели понять»: «1) Всемирная отзывчивость Пушкина и способность совершенного перевоплощения его в гении чужих наций – способность, не бывавшая еще ни у кого из самых великих всемирных поэтов, и во-2-х, то, что способность эта исходит совершенно из нашего народного духа, а стало быть, Пушкин в этом-то и есть наиболее народный поэт» [2, 188].

Достоевский придавал большое значение единственному выпуску «Дневника писателя» за 1880 г., видел в нем свое «profession de foi на все будущее»: «Здесь уже высказываюсь окончательно и непоколебленно, - писал Достоевский о подготовленном к печати выпуске, - вещи называю своими именами. <...> То, что написано там – для меня роковое», - сообщает писатель в письме к К. П. Победоносцеву [2, 204]. Очевидно, что автор рассматривал выпуск «Дневника



писателя», посвященный Пушкину, как возможность не только высказать сокровенные мысли о любимом поэте, но и изложить свою собственную программу «окончательно и непокровенно».

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 19. Л., 1979.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 30 (кн. I). Л., 1988.
3. Иост О.А. «Пушкинская речь» Ф.М.Достоевского: проблемы интерпретации // Достоевский и мировая культура: художественное наследие и духовность. Материалы международной научно-практической конференции. Семипалатинск, 2004. С. 50-59.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 26. Л., 1984.
5. Кашнина В.Н. Эстетика Достоевского. М., 1975.
6. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1982.
7. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ми т. Т. 6. М., 1978.
8. Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967.
9. Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2-х т. Т. 1. М., 1981.
10. Очевидно, что подход Достоевского к Пушкину основан на общем принципе восприятия действительности Достоевским, сформулированном им в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» 1876 г.: «В действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, - все течет и все есть, но ничего не ухватишь» (Полн. собр. соч. Т. 23, с. 326). Пушкин для Достоевского – это «целокупный организм», явление не только литературы, но самой жизни, т.е. явление развивающееся.
11. Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1982.
12. О смысле сближения характеров Онегина и Чичикова см.: Одишников В.Г. Образ-характер Евгения Онегина в трактовке Ф.М. Достоевского // Одишников В.Г. Поэтика русских писателей XIX века и литературный прогресс. Новосибирск, 1987. С. 33.
13. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 25. Л., 1984.
14. Подобное же значение вкладывает в понятие «праздношатательство» Ап. Григорьев. У него мы впервые встречаем этот своеобразный термин в характеристике русской интеллигенции, которая любит праздники и «целую жизнь иногда проживает в праздношатательстве и кружении...» (Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 169).
15. См. подробнее: Габдуллина В.И. Мифологема Дома в произведениях Достоевского // Культура и текст. Славянский мир: прошлое и современность. СПб; Самара; Барнаул, 2001. С. 167-171; Габдуллина В.И. Дом и бездомность в филоософско-этической системе Ф.М.Достоевского // Достоевский и мировая культура: художественное наследие и духовность. Материалы международной научно-практической конференции. Семипалатинск, 2004. С.45-49.



Ордалиева Ж.

**КАЗАХСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО УСТНОЙ
ТРАДИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX –
НАЧАЛА XX ВЕКОВ:
ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО АХАНА-СЕРЭ**

Поэтическое и музыкальное наследие прошлых веков представляет собой богатейшую область культуры Казахстана, сконцентрировавшей в себе многовековые традиции, миропонимание, мироощущение этноса. Казахская поэзия и музыка – одна из ветвей общетюркской культуры, и в то же время творчество казахских мастеров обладает ярко выраженным самобытным характером и является уникальным историко-художественным феноменом. Во многом это своеобразие, закономерности развития, а главное, богатство и многообразие ее образцов, исходили из особенностей социально-общественной жизни. Ввиду кочевого уклада жизни спектр творческого самовыражения в основном был сосредоточен на двух видах искусства – поэзии и музыке, а потому они несли особую, довольно весомую нагрузку в культурном пространстве. Об этом упоминает известный ученый-литературовед З. Ахметов: «В казахском обществе в силу ряда социально-исторических условий устная поэзия и народная песенно-музыкальная культура составляли главную сферу духовного богатства» [1; 16]. Данную мысль образно выразил и крупнейший писатель Г. Мусрепов: «Прошлая наша история написана копытами коней на огромных просторах великой казахской земли, а содержание ее бережно сохранили для поколений сестры-близнецы – Поэзия и Музыка» [2; 308].

Даже на первый взгляд, обращаясь к казахской поэзии и музыке, видишь очевидность несомненного своеобразия. Например, в казахской поэзии и музыке отсутствует изысканная орнаментика, столь свойственная восточному миру оседлых народов. Здесь определяющим является, наоборот, простота и искренность тона, пронзительная открытость эмоций, лаконизм средств (она монодийна и диатонична). Отсутствует также и специфическое состояние все-



поглащающегося созерцания, «погруженности в эмоцию до полной отключенности от внешних воздействий» [3; 11]. Но здесь также нет и той определяющей европейской струи, где активность, действительность мировосприятия соседствует с темой противопоставления двух стихий – внутреннего мира человека и окружающего его необозримо огромного, противоречивого, непознаваемого, подчас, внешнего мира. Тогда как «поэт-кочевник постоянно ощущает себя в центре Вселенной, и для него не существует микромира и макромира как некоего ирреального состояния, отличного от его собственного» [4; 36]. Весь мир, весь простор – это жизнь кочевника, что отразилось и в его поэтическом видении. Это поэзия кочевого народа с подвижной, переменчивой судьбой, с новыми разнообразными впечатлениями, которые сами врываются в жизнь.

Окружающий мир постоянно присутствует в его поэзии и как определяющее начало в его жизни, и как наиболее яркий, образный эпитет его поэтических откровений. Здесь нет надуманных, не существующих, далеких образов. Это поэзия «земного», поэзия реального мира. В художественной форме находят воплощение события повседневной жизни героев, перенесенные радости и невзгоды – все, чем наполнена сейчас, порой в данную минуту его душа, все, что не дает покоя и терзает ее – самые сокровенные чувства и мысли. Многим стихам казахских поэтов присущ этот ярко выраженный исповедальный характер. Эту струну поэтического мира очень тонко прочувствовал один из первых исследователей мира кочевника В. Радлов, отмечая, что он «ценит в своих песнях не какой-то чудесный и страшный, сказочный мир, – напротив того, он воспевает в них собственные чувства и стремления, те идеалы, которые живут в каждом отдельном члене общества. Не колоссальное и сверхъестественное доставляет наслаждение слушателям, а естественное и истинно существующее» [4; 36].

Итак, непосредственно связанные с кочевым образом жизни черты казахского поэтического мира – претворение «естественного и истинно существующего» (В. Радлов), особое отношение к пространству, «осознание гармонической взаимосвязи мира человека



и природы» (К. Нурланова), исповедальность содержания. В нем все соприкасается с болью и трепетом человеческой души, перекликается с глубоко личным. «Священная тишина» при звучании музыки (вспомним высказывания А. Затаевича о казахском кюе – «гипнотизирующий», и как к нему – «в оцепенении прислушиваются») устанавливается и потому, что слушается Исповедь души, обращенная к каждому, сопричастная к чувствам и мыслям каждого. Может, это одна из причин того, что, например, казахская музыкальная культура характеризуется только сольными формами. Две большие ветви питают это искусство – песенная и инструментальная, самой отличительной чертой которых является именно сольный характер исполнительства. В песенной культуре – это сольное пение в сопровождении домбры, в инструментальной – это сольное исполнительство на народных инструментах.

Традиции определили и формирование специфических носителей культуры – акынов (поэтов-импровизаторов), жырау и жырши (сказителей эпоса), анши и олепши (певцы), кюйши (инструменталисты) и других. Наиболее ярко их искусство представлено во второй половине XIX века – периода расцвета казахской музыкальной культуры. Это время принято выделять в особенную, можно сказать, «золотую» ветвь и обозначать его как профессиональное искусство устной традиции. Это авторское искусство замечательной плеяды музыкантов, которых отличало высокое исполнительское мастерство, яркий индивидуальный стиль. Их творчество – классика казахской музыкальной культуры. Вершинами высочайшего таланта признаны произведения композиторов-песенников: Биржана, Ахана-серэ, Жаяу-Мусы, Мади, Естая, Мухита, Ибрая; композиторов-инструменталистов – Курмангазы, Таттимбета, Даулеткерей, Казангапа и других. Новой вехой развития этой культуры явилось песенное творчество великого акына и композитора Абая Кунанбаева, а, в свою очередь, продолжил традиции Абая выдающийся поэт и философ Шакарим Кудайбердиев.

Каждому из вышеназванных авторов присущ ярко самобытный характер высказывания – у Биржана, например, главенствует экс-



прессивность, обличительность тематики, у Мади – драматизм, величаявая скорбь интонаций, у Курмангазы – тема социального протеста, масштабность композиций, устремленность, у Тагтимбета, наоборот, – тонкий, песенный тематизм, а у Даулеткерсея – лиризм, тонкий психологизм.

Особый неповторимый мир звукообразов представляет собой творчество знаменитого поэта, композитора и певца Ахана-серэ Қорамсина (Ақан сері Қорамса ұлы) (1843 – 1913). Песни акына получили широчайшую известность и популярность за их яркую самобытность, и в то же время, они продолжают лучшие традиции народной культуры. Музыкальное наследие акына включает свыше сорока произведений.

Стиль творений Ахана-серэ отличает глубина, поэтичность содержания в сочетании с особенной тонкостью, «рафинированностью» выразительных средств. Главное их русло – лирика – задушевная, эмоциональная, выразительная, чаще интимная, насыщенная психологическим началом. Следует отметить не только выразительную интонационную линию песен Ахана, но и богатую глубиной мысли, переживаний, красочностью образов поэтическую их сторону. Талантливый поэт и композитор сливались в лице Ахана органично и тонко. Это отмечали все исследователи его творчества, как филологи, так и музыковеды. «Глубокий смысл и образность песенных текстов свидетельствуют о высоком поэтическом мастерстве Ахана-серэ, а красота и неповторимость мелодий о редком композиторском даре акына» – писал известный музыковед, исследователь его музыкального творчества К. Жузбасов [6; 19]. Крупнейшие ученые-филологи (М. Ауэзов, К. Джумалиев, М. Дуйсенов, Е. Исмаилов, М. Магауин и другие) отмечают красочность, красоту, насыщенность богатыми эпитетами, метафорами поэтическую речь акына, и Ахан-серэ представлен в их трудах как акын-песенник.

Ахан-серэ (настоящее имя Акжигит) родился в местности Косколь (ныне Володарский район Кокшетауской области) в состоятельной семье – дед акына был известным басем из рода карауыл, а



отец – преуспевающим торговцем. Источники упоминают, что до 13 лет поэта обучал местный мулла. Затем он окончил медресе в Кызылжаре (ныне Петропавловск). С 16-17 лет поэт резко меняет свою жизнь, отрекаясь от размеренной жизни, не лишенной достатка и спокойствия. Рано проявились яркие природные способности юноши – красивый певческий голос, дар поэтической импровизации. А с ними и пришло осознание им своего единственного призвания в жизни, выбор прекрасного, но далеко не безоблачного пути поэта и композитора. Он посвящает свою жизнь искусству – стихам и песням, акынскому творчеству, впоследствии став знаменитым в казахской степи «серэ».

Жизнь и творчество степных творцов – салов и серэ – своеобразное явление в художественной культуре казахского народа. Отличительным было все – не только характер творческой палитры, но особенности как личной, так и профессиональной жизни, образа жизни, мироощущения. Так называли в народе акынов-певцов, для которых искусство было не просто досугом, а отражало суть их жизни, цель и смысл существования. Как замечено К. Жузбасовым, «чести называться «салом» или «серэ» такой человек удаивался, только достигнув больших высот в мастерстве песенно-творческого искусства. Музыкальное искусство не было для этих людей пустым времяпрепровождением, развлечением или только средством к существованию; а скорее способом проявления отношения к окружающей действительности» [6; 11]. Таких высот быстро достиг Ахан-серэ, слава которого уже в молодые годы облетела все уголки родного края. Вначале были оценены его неповторимые певческие данные. Как вспоминал известный певец и акын Доскей, «он был талантливейшим, великолепным певцом-исполнителем народной песни. Он пел нежно и вдохновенно. Когда он пел, люди, затаив дыхание, слушали его, поддерживая одобрительными возгласами» [6; 13]. Знаменитый певец участвовал и в айтысах, где будущий акын и прошел настоящую школу акынского мастерства и его великолепный дар поэта-импровизатора получил блестящую огранку, а его многочисленные победы с состязаниями с другими талантливыми



творцами свидетельствовали о несомненном большом таланте (об айтысах с Жусупом, Тезекпаем, Кожамбеком, Адилем, Смагулом, Нургожой, Муканом упоминает исследователь К. Жузбасов [6; 17].

Вскоре и песни Ахана собственного сочинения стали популярны в народе. Ширилась слава акына, обрастали легендами события его личной и творческой жизни. Подобная «легендарность», сопутствовавшая жизни салов и серэ в целом, была неотъемлемой основой всей их философии, мироощущения. В этом плане показательны строки из поэмы Ильяса Джансугурова «Кулагер», посвященной творчеству акына:

«Про Ахана сказки ходят всюду – там и тут,
И святым его каким-то песнопевцы чтут» [7; 204].

«Ахана слава над Аркой летит теперь без крыл.

То демоном, а то святым, по разным слухам был» [7; 201].

Поэма изобилует самыми изысканными эпитетами, красочно передающими как своеобразие образа главного героя, так и сам дух вольной жизни степных творцов – серэ:

«Жил он вольно, широко: самый быстрый конь,

Соколиная охота, девушка – огонь,

Смехом, играми своими, песнями всегда

Оживлял он горечь жизни, пресноту и сон.

Был из тысячи – отборным, сотни обогнал.

Девушки о нем вздыхали, он об этом знал.

Жил воздушно, словно лебедь, на большой волне,

Словно гусь, что выплывает на озерный вал» [7; 202-203].

Личность и судьба акына вызывала интерес и восхищение, как у его современников, так и у многих творцов новой эпохи. Например, Магжан Жумабаев выразил это в краткой, но емкой фразе: «Ертегідей әдемі сұлу өмір» («Жизнь красива и прекрасна, как сказка»). О легендах последних лет жизни Ахана (отшельничестве, одинокой жизни в горах и других) описано и в поэтических строках поэмы И. Джансугурова («По аулам ходят слухи: одержим Ахан / Дьявол или дух нечистый – в нем наверняка»), и в научном исследовании – книге Е. Исмаилова «Акыны» [8; 64].



Как видно, образ Ахана-серэ окружался мифами, в которых подчас уже трудно отделить реальность и вымысел. Он прожил долгую, несомненно, яркую, но насыщенную и праздниками, и горестными минутами жизнь. В разных источниках упоминаются многие драматические страницы из жизни акына: сложная личная жизнь – ранние кончины его жен Батимы, Уркии и старшей дочери, рождение глухонемым его единственного сына; трагичные истории любви, гибель родных спутников жизни – коня Кулагера, беркута Караторгай, а также омраченные людским непониманием последние годы жизни и т.д. «Ол өмірдің баянсыздығын ерте ұқты... Сұлуды сүю, маңына өнерлі жастарды жинап, дүниеден думандатып өту, жүйрікті тандап мініп, саятшылықты кәсіп ету – оның жалғыздыққа қарсы күрес амалы еді. Бірақ, опасыз өмір сері жолына қақпан құрды да отырды» – («Он рано осознал трагичность жизни... Любить красавиц, пройти по жизни весело, с размахом, окружив себя талантливой творческой молодежью, заниматься охотой, объезжая самых избранных скакунов, – все это было вызовом одиночеству. Но жестокая жизнь постоянно и неизменно ставила капканы на пути серэ»), как образно повествует исследователь С. Кирабасв [9; 92]. В поэме И. Джансугурова также повествуется об этой струне его судьбы:

«Отвернулся от всего постепенно прочь.
Ясно понял, что бессилён жизни он помочь.
Душу чуткую и сердце охватила боль,
И в пустыне он один ходит день и ночь...
Опротивили ему – отвернулся он
От людей, от сборищ всех, суетных, как сон.
Отделился, как отшельник, и бродил вдали,
Где вставала гор гряда с четырех сторон» [7; 203].

И, действительно, художнику со столь поэтичной, утонченной натурой, глубокому ценителю красоты мира, эстету по всей своей сущности, одаренному неповторимым даром поэта, певца и композитора – на протяжении всей жизни сопутствуют всевозможные тяготы, судьба посылает одну за другой испытания, крупные, тяже-



лые потери. Возможно, поэтому многие исследователи подразделяют его творчество на две основные группы – светлого, радостного тона и печальные, горестные песни. Можно привести небольшие фрагменты, характеризующие эти полярные настроения в художественном мире поэта. Например, строки, где царствует восторженность, умиротворенность и самое светлое мироощущение, это несомненный гимн жизни, любви, изобилия:

*Торыны таңға байлап мінген қандай,
Үкілеп әсемдетіп жүрген қандай.
Тұсынан қызды ауылдың ән шырқатып,
Сыбанып ақ білікті түрген қандай.*

А другой пример повествует о тяжелых потерях и горестном настроении:

*Айрылдым тағдыр айдап бұлбұл құстан,
Тарттым мен қасірет-қайғы бала жастан.
Қондырған бақыт құмай колаңкесін,
«Сары алтын сабыр түбі» асып-саспап.*

Как видно, потеря друга напомнила еще более сильные сокровенные раздумья о многих неудачах и несчастьях («Тарттым мен қасірет-қайғы бала жастан» («Испытал я печаль и тоску с детских лет»)).

Все эти жизненные тяготы, а равно и счастливые ее минуты нашли отражение прежде всего в его творчестве, которому присущ ярко выраженный автобиографический характер. Преимущественной и широко представленной в творчестве Ахана-серэ была любовная лирика, но здесь также присутствуют и темы о картинах природы, и элегичные, порой трагичные, размышления о жизненных тяготах – о потери близких, неосуществимости мечты и счастья, грусти по ушедшей молодости.

Любовь и красота мира ярко выражена, на взгляд художника, в девичьей красе и картинах природы. И зачастую эти образы перекликаются в его песнях, ведь лирические раздумья героя сливаются с прекрасными картинами окружающего мира. Двусединый образ, включающий человеческие чувства и образы природы – это



традиционное явление в казахской поэзии. Человеческие слабости, достижения, мечты, стремления, весь образ его жизни, определенные нравственные, этические воззрения – все это соприкасается с миром ветра, гор, степи, деревьев, травы... И с миром, что его окружает, герой чувствует нерасторжимое и кровное родство. Здесь – особое ощущение пространства – незамкнутого, беспредельного, и в то же время – близкого и цельного.

Вспомним начальные строки многих песен Ахана-серэ:

*Аулым қонған Сырымбет саласына,
Болдым гашық ақ сұңқар баласына, еркем! («Сырымбет»).*
*Жүзіп жүрген судағы сен ақ қайран,
Салсам қармақ өзіңе ілінбейсің («Іңқәр-ай»).*

Социально-обличительная тематика, столь свойственная многим композиторам-песенникам (Биржан, Жаяу-Муса, Мади и другие), мало представлена в его музыкальном творчестве. В поэтическом же наследии присутствуют строки, содержащие тревогу о настоящих бедах повседневной общественной жизни – о несправии, политических бесчинствах той поры и т.д. Мир Ахана-серэ-музыканта – это, в основном, царство утонченной сердечной лирики, порой восторженной, порой с щемящим чувством тоски и грусти.

Широко известны песни Ахана-серэ, посвященные лирической любовной теме, женским образам, их красоте, духовности и поэтичности – это «Алтыбасар», «Тер қатқан», «Мақпал», «Перизат», «Балқадіша», «Сырымбет», «Майда қоңыр», «Жамал қыз», «Аксауһақ», «Іңқәр-ай», «Шәмшиқамар» и другие. Как видно, многие из них и названы именами женщин. Эта группа песен – самая многочисленная в творческом наследии автора, и Ахана-серэ, по праву, можно назвать одним из самых вдохновенных лирических поэтов, воспевающих любовь и женскую красоту. Его любовная лирика – богата поэтичной образностью, изысканна, полна тонких откровений.

*Бірін-бірі шын гашық алдамайды,
Қайран жүрек қайғысыз зарламайды...*
*Ұйқың келсе, қара тас болар мамық,
Сұлулықты гашықтық тандамайды («Сырымбет»).*



Песни отличаются светлым настроением, возвышенной полетностью мелодики и поэтического образа, самой широкой распевностью. Но данная тема носит не всегда безоблачный характер, так как истинной любви у поэта сопутствуют драматические жизненные реалии, неудачи, потери. А потому многие напевы отличаются довольно драматическим накалом, с трагической струной, взволнованностью душевного состояния. В данных песнях присутствуют жанровые признаки старинных обрядовых Сынсу и Коштасу – печальных песен прощания невесты с родными, так как здесь речь идет о женской судьбе, о неравной любви, несправии женщин в выборе своей любви. В этом плане самыми показательными являются песни, посвященные глубоко личным, сокровенным чувствам поэта. Одна из самых поэтичных и в то же время трагических страниц его жизни – это история любви к красавице Актокты, дочери знатного бая Боктабая. Девушка была просватана за другого, но влюбленные Ахан и Актокты решили изменить свою судьбу. «Однажды Ахан и Актокты без согласия своих родителей совершают побег. Но судьба сурова, удача не сопутствует им, и беглецов настигают преследователи. Ахан навсегда разлучается со своей любимой. Несбывшиеся надежды и мечты вызывают в сердце композитора-певца горечь и печаль, грусть и страдание» [6; 14]. Эта любовь оставила большой след в сердце поэта и вылилась в истинно жемчужины песенной лирики – песни «Актокты», «Алтыбасар», «Тер қатқан», «Ақ көйлек» («Белое платье»), «Сұлу қызға» («Девушке-красавице»), «Ақиық мен ақ түлкі» («Ястреб и лисица») и другие. В них соседствуют настроения радости, света любви с чувством горечи, страданий, несбыточности мечты. Образ любимой Актокты, образ своей печальной юности, страданий любви и пронес акын через всю свою жизнь.

Есть еще одна группа песен Ахана, повествующая о его любимых друзьях – знаменитом скакуне Кулагере, беркуте Караторгай. Ведь акын был страстным охотником, и поэтому их образы получили также воплощение в его песнях. Кулагеру посвящены песни «Маңмаңгер», мелодичная и нежная, и знаменитая песня «Құлагер»



– трагичная песня о гибели любимого скакуна. Об этой истории писал еще А. В. Затаевич: «Когда Кулагер, по обыкновению, шел первым, толпа завистников преградила ему дорогу и на глазах хозяина убила. Ошеломленный горем Ахан-серэ сочинил о любимом коне песню, несущую его имя» [10; 473]. Эта знаменитая легенда о Кулагере, о создании песни легла в основу уже упомянутой большой поэмы И. Джансугурова:

«Горькая печаль, тоска заставляют петь... [7; 260].
Нет любимого коня и любимой пест,
Нет и цели, и мечты потерялся след.
День и ночь о Кулагере пел и пел Ахан,
И не видеться ни с кем дал себе обет... [7; 262].

В сравнении с предыдущей группой любовной лирики, песню «Кулагер» отличает иной характер – интонации ее активны, с резкими скачками, с ярко драматическим началом. Это песня в стиле «Жоктау» (песни-плача). Но характерное для творческого почерка акына богатое, насыщенное интонационное развитие присутствует и здесь. Песня отличается особой взволнованностью мелодического высказывания, экспрессивными интонациями, ярким драматическим накалом.

Отличительное достоинство его музыкальной палитры – это пластичная, красочная мелодика, тонкий интонационный рисунок, с необыкновенной певучестью, плавностью, как бы непрерывностью мелодической линии, в которой – «ритмо-интонационное богатство, внутрислоговая распевность, кантиленность и нежная лиричность» [6; 13].

Его пластичная, красочная мелодика отличается особой «ветвистостью», что дало основание одному из первых исследователей его творчества А. В. Затаевичу говорить о его «цветистой и замысловатой», «на редкость пластичной и плавной» мелодической линии [11; 264-266]. «Цветистость» исходит от неповторимого очарования интонационного рисунка песен акына, когда мелодия в своем развитии, движении, вырисовывая новые и новые орнаменты, как бы нескончаема, текуще непрерывна, но в целостности представляет



собой достаточно органичное, классически стройное образование. Например, очень известная песня «Караторгай». Она написана в духе народных песен, но содержит в себе уже чисто индивидуально-самобытные черты, присущие мелодике Ахана-серэ. Нежность ей придают постепенно нанизываемые красивейшие обороты-интонации, протяжные, распевные, хотя и не столь широкого диапазона. Все это легкое волнообразное движение сконцентрировано на сравнительно небольшом пространстве, обыгрываются одни и те же тона с их постоянными спутниками-опеваниями. Эта тонкая интонационная работа, приведя к тихим островкам – кульминациям, завершается так же умиротворенно, спокойным и в то же время волнующе-щемящим звуком. В целом вырастает необычайно прозрачное музыкальное кружево-полотно.

Песенное наследие Ахана-серэ является непреходящей ценностью казахской духовной культуры, к нему неустанно обращаются и современные творцы. Его произведения блистательно исполняли последователи акына – известные талантливые певцы уже нового времени – А. Кашаубаев, Ж. Елебеков, М. Ержанов, Ж. Карменов и многие другие. Звучали они также в обработках для различных музыкальных составов, в симфонических и оперных партитурах композиторов Казахстана. Например, в опере «Жалбыр» Е. Брусиловский использовал в качестве цитатного материала знаменитые песни Ахана «Кулагер» и «Балкадиша».

Мелодии Ахана-серэ впервые были записаны А. Затаевичем и опубликованы в сборниках «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев», вышедших в 1925 и 1931 годах. Также были изданы обработки Затаевича двух песен Ахана-серэ – «Алтыбасар» и «Манмангер» в 1925 году. Наиболее полное издание песен Ахана-серэ представляют сборники «Ахан-серэ. Песни» (составители С.Мухамеджанов и Б.Ерзакович) 1959 года и «Ахан-серэ. Манмангер. Песни» (составитель К.Жузбасов), вышедший в 1988 году.

Творчество акына, весь его легендарный облик, события личной и творческой жизни неизменно и на протяжении всей истории развития отечественной культуры привлекали к себе внимание



многих художников – поэтов, писателей, драматургов, музыкантов. Каждый искал загадку столь огромной популярности акына, его необыкновенной жизни и судьбы, каждый по-своему пытался раскрыть секреты его творческой мастерской, воплотить его образ в своих творениях. И созданные новые произведения оказались, в свою очередь, также великолепными образцами художественного творчества, сами стали впоследствии классикой казахской литературы и искусства. Это поэма «Кулагер» Ильяса Джансугурова (1936 г.), пьеса «Ахан-серэ – Актокты» Габита Мусрепова (1942 г., в первоначальном варианте – «Трагедия поэта»), роман «Ахан-серэ» Сакена Жунусова (1971-1977) и опера «Ахан-серэ – Актокты» Сыдыка Мухамеджанова (1982 г.).

Наиболее полно и глубоко раскрыт образ Ахана-серэ в большой (пятиактной) драме Г. Мусрепова. В ее основе – поэтичная история несбывшейся любви Ахана и Актокты, а также трагичные взаимоотношения акына с представителями духовенства. Эти две линии тесно перекликаются в сюжете и образуют одну стержневую тему – противоборства Ахана и его искусства с той силой, которая стоит на пути свободы личности, справедливости, чистоты чувств и поступков. Подобное идейное направление повлияло на трактовку образа главного героя Ахана, который предстает не только как творец – поэт и музыкант, но и яркий, сильный борец, защитник жизнеутверждающих светлых начал в жизни – любви и искусства. Идея противоборства вызвала некоторое преувеличение антирелигиозных настроений героя пьесы и усиление социальной направленности его мировоззрения и творчества. Но драма Г. Мусрепова обладала несомненными художественными достоинствами, ее особенностью были жанровое многообразие, сочетающим в себе черты философской, психологической драмы и романтической поэмы.

В основе оперы «Ахан-серэ – Актокты» – видоизмененная трактовка пьесы Г. Мусрепова. Либреттист изменил и сюжетную канву, где трагическая развязка заменена счастливым соединением влюбленных Ахана и Актокты, и общую направленность тону са



– от глубоко трагедийного, почти патетического к лирико-психологическому. Музыкальная характеристика Ахана в опере является одним из сильных ее достоинств и представляет лучшие, на наш взгляд, страницы оперной партитуры. Образ Ахана претворен как через его собственные песни, так и через оригинальную музыку композитора, что и типично для практики национальной композиторской школы при создании образов народных музыкантов в сценическом искусстве. Художественные достоинства оперы заключены в глубоком и тонком взаимопроникновении этих двух планов – оригинального тематизма композитора С. Мухамеджанова с мелодико-интонационным строем песен Ахана-серэ. За счет этого вся вокальная партия главного персонажа выступает как неразрывно единый музыкальный организм, целостный по своей природе. С. Мухамеджанов многие годы изучал творческое наследие Ахана-серэ, собирал и записывал его песни, а в дальнейшем вместе с ученым-музыковедом Б. Г. Ерзаковичем опубликовал их отдельным сборником. Этот труд и явился тем стержнем, с помощью которого возможно было столь свободное проникновение в образный и музыкальный мир песенного наследия Ахана-серэ, характерное для интонационного развития вокальной партии героя в опере.

В качестве цитатного материала в опере С. Мухамеджанова использована подлинная песня Ахана-серэ «Алай-көк». Она звучит в важных, узловых моментах оперной драматургии – в большом лирическом дуэте Ахана и Актокты из второго действия и в сцене Ахана, Актокты и Сердалы из третьего действия, олицетворяя собой одну из основных тем оперы – тему любви Ахана и Актокты. Многогранность характера образа находит выражение и в интонационной сфере его вокальной партии, и в оркестровой разработке целой группы инструментальных тем, связанных с характеристикой акына. Наиболее яркое воплощение образ Ахана находит в вокальной партии героя – в развернутых сценах и в больших сольных номерах, таких, как «Песня» из вступления ко всей опере, Монолог из первой картины, «Приветствие» из второго действия, Ариозо и Баллада из второго действия, Ария из третьего действия.



Таким образом, песни выдающегося поэта и композитора Ахана-серэ отличают богатство содержания, поэтичность, глубина эмоций, высочайший мелодизм, тонкая лирика, красота интонационного развития. Его художественное наследие входит в золотой фонд казахской поэтической и музыкальной культуры.

Литература

1. Ахметов З. О языке казахской поэзии. Алма-Ата, 1970.
2. Мусрепов Г. Черты эпохи. Статьи и речи. Алма-Ата, 1970.
3. Абукова Ф. Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации: Автореферат... докт. иск. М., 1994.
4. Ауэзов М. Времен связующая нить. Алма-Ата, 1972.
5. История казахской литературы. Том второй. Алма-Ата, 1979.
6. Акан сері. Маңмаңгер: Эндер. (кұраст., музыкалық ред. жүргізген К. Жүзбасов). Алматы, 1988.
7. Джансугуров И. Избранное. Алма-Ата. 1984.
8. Исмаилов Е. Акыны. Алма-Ата. 1957.
9. Қирабаев С. Әдебиетіміздің ақгандық беттері. Алматы. 1995.
10. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. М, 1963.
11. Затаевич А. 500 казахских песен и кюйев. Алма-Ата, 1931.

Зейферт Е.И.

НЕМЕЦКИЙ И РУССКИЙ ИСТОЧНИКИ СТРОФИЧЕСКИХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ПОЭЗИИ РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ

В названиях стихотворений российских немцев нередко встречаются номинации “Vierzeiler” [“Четверостишия”] и “Achtzeiler” [“Восьмистишия”]: Больгер Ф. Achtzeiler; Vierzeiler; Франк Р. Achtzeiler; Гюнтер Э. Vierzeiler; Vierzeiler über verkehrte Liebe [Четверостишия о неверной любви]; Гердт В. Achtzeiler. Обзор стихотворений с подобными названиями позволяет предполагать их генетическое и типологическое сходство.

Одним из источников данных форм, на наш взгляд, является немецкий жанр шпрух. На возможное влияние шпруха на творчество российских немцев косвенно указывает их апелляция к нему: Катценштайн Э. Sprüche zum Nachdenken [Шпрухи к раз-



мышлению]. Другой предполагаемый источник Vierzeiler – русская частушка.

Слово “Der Spruch” в немецком языке имеет несколько значений: 1. Изречение, сентенция; 2. Приговор, решение; 3. Притча, текст (из Библии). Выражение “Spruche machen” означает “хвастаться”, “болтать”. Кроме того, понятие “der Spruch” является обозначением жанра. Жанр шпруха [1], возникший в Германии в средневековье и бывший вначале достоянием шпильманов, в XIII-XIV вв. нашёл применение в бюргерской поэзии, затем в качестве дидактического жанра перешёл к миннезингерам. Шпрух характеризуется дидактизмом, моральным императивом, малым объёмом, тяготеет к однострофичности, ямбическим и тоническим размерам. Шпрух не допускает вымысла, минимально допускает иронию, тяготеет к прямолинейно-буквальному осмыслению мира, носит предписывающий характер. Тематическая палитра – картина нравов, политические, любовные, нравственно-философские мотивы. В отличие от афоризма шпрух не отличается парадоксальностью, остротой смысла.

В наши задачи входит разграничить шпрух и Achtzeiler и Vierzeiler, затем – между собой Achtzeiler и Vierzeiler, далее – 2 модификации Vierzeiler, возникшие под влиянием разных источников – шпруха и частушки (последнее позволит выяснить, наблюдается здесь смещение номинаций или природа данных литературных явлений сходна).

Сопоставим Vierzeiler и Achtzeiler с российско-немецким шпрухом. От шпруха Vierzeiler и Achtzeiler принимают дидактизм, малый объём, ямбический размер, однострофичность.

Образы в шпрухе предельно упрощены, собирательны (второе лицо в риторических обращениях, местоимение “wer” [“тот, кто”]), в Vierzeiler и Achtzeiler – оригинальны, нередко персонифицированы, индивидуальны, порой выражены рефлексирующим субъектом от первого лица.

Элементарность, прямолинейная буквальность подачи изречения в шпрухе сопряжена с использованием императивов (возьмём при-



меры из “Sprüche zum Nachdenken” Э. Катценштайна: “Denk, was recht ist, / mach, was echt ist, / meid, was schlecht ist” [“Думай о том, что истинно, / делай то, что правильно, / избегай того, что плохо”]), модальных глаголов долженствования (“Die Hand, die gibt, / die soll bescheiden schweigen. / Doch die bekommende / muss sich erkenntlich zeigen” [“Рука, которая даёт, / должна скромно исчезнуть. / Но получающая рука / должна отблагодарить”]), конструкций условия (“Wenn zwei sich / recht gut verstehen wollen, / müssen beide ehrlich / dasselbe wollen” [“Если двое хотят хорошо понимать друг друга, / они должны оба быть честными”]). Нередко наблюдается комбинация этих простых возможностей: к примеру, придаточное условия + моральный императив (“Ehe du aus der Haut fährst, / überleg dir, / wie du zurückkehrst” [“Если ты лезешь из кожи вон, / подумай, / как потом возвратишься”]).

Шпрух активно пользуется народной мудростью, вбирая в себя поговорку, пословицу, которые являются для него материнскими жанрами: “Die Wahrheit liege / in der goldnen Mitte. / Was ist denn dann / das erste und das dritte?” [“Истина лежала / в золотой середине. / Что же первое и третье?”].

Поучительность шпруха носит категорический характер: шпрух не только поучает, но и выносит вердикт – положительным героям раздаёт лавры, отрицательных осуждает (см. семантический оттенок слова “der Spruch” – “приговор”, “решение”). Доминантная косвенность выражения лирической мысли в Vierzeiler и Achtzeiler противостоит константной категоричности мыслиеизъявления в шпрухе.

Несмотря на то, что шпрух – источник и Achtzeiler, и Vierzeiler, на последнюю жанровую форму он влияет более прямо. Единичные Vierzeiler практически подобны шпрухам (Большер Ф. “Willst du immer friedlich leben...”) [“Хочешь ты всегда жить мирно...”]), однако в большинстве своём Vierzeiler всё же занимают промежуточное положение между шпрухом и Achtzeiler: в Vierzeiler есть черты и шпруха, и Achtzeiler, но в явном виде и те, и другие элементы не высокочастотны.



Хотя тематика *Vierzeiler* и *Achtzeiler* широкая, она во многом совпадает с тематикой шпруха. Содержательные аспекты текучи и не могут служить жёстким критерием для разграничения или отождествления жанров, но здесь даже на уровне тематики наблюдаются отличия. Несомненна склонность *Achtzeiler* к историчности. Так, “*Achtzeiler*” В. Гердта адекватно служат для изображения судьбы российских немцев. В. Гердт создаёт оригинальные лирические ситуации на темы судьбы своего народа: лирический герой, дом которого швыряют волны в море судьбы, обращается к великим мореплавателям с просьбой помочь его народу открыть в мировом океане остров как убежище; зайдя в лес, лирический герой жалеет раскричавшихся ворон, вспомнив, как в детстве разорял их гнёзда – теперь он и сам понял, что значит быть бездомным. *Vierzeiler* обращаются к российско-немецкой тематике в редких случаях, российско-немецкий шпрук к такой тематике не обращается.

Тропеические средства, которые использует шпрук, намеренно бедны, порой стереотипны: автор “народного жанра” преследует цель быть понятым всеми читателями и слушателями. *Vierzeiler* и *Achtzeiler* допускают в свою ткань богатую палитру тропов при предпочтении метафоры и аллегории. Из стилистических фигур постоянные элементы как шпруха, так и *Vierzeiler* и *Achtzeiler* – параллелизм и анафора, однако в *Vierzeiler* и *Achtzeiler* стилистические средства по частотности выше, чем в шпрухе (в нашем материале 41,4% к 71,3%).

Примеры, приведённые ниже, проиллюстрируют все приведённые отличия:

Die Schwalbe weint: Man hat zerstört
ihr trautes Nest. Doch alle sagen:
Die Schwalbe singt, denn niemand hört
in ihrem Lied die bittren Klagen.
Naive Schwalbe, sei gescheit.
Wem möchtest du dein Leid vertrauen?
Kein Specht, kein Sperling findet Zeit,
um dir ein neues Nest zu bauen.



[Ласточка плачет: разрушили
её родное гнездо. Но все говорят:
ласточка поёт, ведь никто не слышит
в её песне горькую жалобу.
Наивная ласточка, будь разумнее.
Кому ты хочешь доверить свою песню?
Ни у дятла, ни у воробья нет времени,
Чтобы построить тебе новое гнездо.]

(Большер Ф. Achtzeiler)

Tränen schmecken immer bitter,
wenn sie eine Frau vergoss,
bitter in der kleinsten Hütte,
bitter auch im reichsten Schloss.

[Слёзы на вкус одинаково горькие,
если женщина их льёт,
горькие – в маленькой хижине,
горькие – и в самом богатом замке.]

(Большер Ф. Vierzeiler)

Wer unrecht tut
ist verdorben und schlecht.
Wer es wortlos duldet,
tut auch nicht recht.

[Кто неправильно поступает –
испорченный и плохой.
Кто бессловесно терпит,
тот тоже не прав.]

(Катценштайн Э. Sprüche zum
Nachdenken [Шпрухи к размышлению]).

Таким образом, несмотря на то, что шпрух выступает источником Vierzeiler и Achtzeiler, он передаёт им лишь некоторые свои черты, не покидая жанровое поле российско-немецкой поэзии в чистом жанровом виде. Генетически связанные со шпрухом, Vierzeiler и Achtzeiler развиваются самостоятельно, получая и совокупность собственных признаков. Vierzeiler более подвержены влиянию шпруха. Возможно, это второй этап в цепочке данного жанрообразования: шпрух – Vierzeiler – Achtzeiler, причём ни одна



из этих форм не теряет своей уникальности, в том числе те из них, что способны быть материнскими.

Константой отличия Vierzeiler и Achtzeiler, безусловно, служит их строфический объём – четырёх- или восьмистишная форма. Влияет ли он на тематическую композицию этих форм?

Рассмотрим лирические ситуации в отдельных Achtzeiler.

В “Achtzeiler” Ф. Больгера:

“Mir war entschlüpft ein böses Wort...” [“Из меня выскальзывает злое слово...”]. Лирическому герою не даёт покоя произнесённое им некогда плохое слово, он пытается найти его, чтобы уничтожить, но как только находит, оно развеивается и приносит новое несчастье.

“Die Schwalbe weint: Man hat zerstört...” [“Ласточка плачет: разрушили...”]. Ласточка поёт о том, что её гнездо разрушено, но никто не слышит в её песне жалобу.

“Mein Glück zu suchen, zog ich fort...” [“Своё счастье искать я двинулся...”]. Лирический герой отправился в далекие края искать своё счастье, седым вернулся на родину. Здесь его встретило Счастье, спросив, где же он был так долго.

В “Achtzeiler” Р. Франка:

“Vom Kriege halb zu Tod geschunden...” [“Войной наполовину до смерти истерзана...”]. После войны земля истерзана, но приходит Плуг и сшивает её упорно по швам, рубцуя раны.

“Die Toten ruhen hier in ewgem Schweigen...” [“Мёртвые покоятся здесь в вечном молчании...”]. Мёртвые покоятся под плитами, а на земле раздаётся детский смех, звучат песни.

“Im Herbst war’s, beim Kartoffelroden...” [“Это было осенью, на уборке урожая... ”]. Лирический герой, собирая осенью картофель, сопоставляет лежащие рядом с новыми клубнями остатки семенного картофеля со стариками, уступающими дорогу молодым.

Лишь немногие ситуации в Achtzeiler стереотипны. Так, в стихотворении “Es war im März, im trüben März...” [“Это было в марте, в печальном марте...”] Ф. Больгер сопоставляет весеннее оживление с собственным душевным всплеском и др.



Каковы лирические ситуации в Vierzeiler?

В “Vierzeiler” Ф. Больгера:

“In verstummten Felsenklüfter...” [“В онемевшем ущелье...”]. В онемевшем ущелье находится ленивая Вечность. Чтобы открыть её тайну, туда спешит оживлённое Время.

“Legt die Wahrheit man in Ketten...” [“Правду заковывают в цепи...”]. Правду заковывают в цепи, но она всё равно остаётся истинной. Если хочешь спасти правду, не робей не перед какой опасностью.

“Steine seufzen still und stöhnen...” [“Камни вздыхают тихо и стонут...”]. Камни вздыхают, стонут, когда их освещает луна. Камни – это застывшие слёзы, которыми иногда плачет небо.

“Liebe gibt dir Mut und Stärke...” [“Любовь даёт тебе мужество и силы...”]. Любовь даёт мужество и силы и делает слабым. Любовь создаёт прекрасные произведения и разрушает их.

“Alle lieben frische Nelken...” [“Все любят свежие гвоздики”]. Все любят свежие гвоздики, но, когда они вянут, их выбрасывают.

“Männer knirschen mit den Zähnen...” [“Мужчины скрипят зубами...”]. Мужчины лишь скрипят зубами, когда от боли разрывается сердце. Где мужчина рыдает, там камни плачут в поле.

Как видим, лирическая ситуация в Achtzeiler более развёрнута, чем в Vierzeiler. Она нередко строится на интересной, оригинальной аналогии и отличается парадоксальностью движения мотивов, нередко притчеобразным (кратким, иносказательным, поучительным) лирическим сюжетом (срабатывает одно из значений номинации источника исследуемых жанровых форм “der Spruch” – “притча”). Achtzeiler носят не только притчеобразный, но и басенный характер. Притчеобразность Achtzeiler подчёркнута персонифицированными аллегориями: у Р. Франка таким героем выступает Плуг, у Ф. Больгера – Счастье, аллегорические персонажи наделены прямой речью, причём в их уста вложена истина, “соль” стихотворения.

По примерам лирических ситуаций видно, что притчевой и аллегорический характер порой, но значительно реже имеют и



Vierzeiler (53,9% в Achtzeiler/12,3% в Vierzeiler): см., к примеру, у Ф. Больгепа – “In verstummten Felsenklüfter / weilt die träge Ewigkeit. / Ihr Geheimnis uns zu lüften, / eilt bergan die rege Zeit” [“В опемевшем ущелье / находится ленивая Вечность./ Чтобы открыть нам её тайну, / спешит в гору оживлённое Время”]. Vierzeiler также могут включать в себя аналогию, антитезу (стилистически это нередко выражено параллелизмом) и также могут быть парадоксальны, но реже, чем Achtzeiler (аналогия, антитеза – 79,1% к 42%; парадоксальность – 51,2% к 23%).

Двуплановость композиции Achtzeiler и Vierzeiler обусловлена разными причинами – показом двух параллельных друг другу планов, притчевым характером (подтекст + реальный план).

Шпрух не имеет пуанта – его поучительное содержание обычно равномерно разлито по тексту. Vierzeiler и Achtzeiler нередко пуантированы, хотя Achtzeiler чаще, чем Vierzeiler (75,6% к 36,1 %), несмотря на то, что все Vierzeiler, претерпевшие влияние частушки, перенимают от неё пуант.

Таким образом, при сопоставлении Achtzeiler и Vierzeiler намечается тенденция: отдельные черты, высокочастотные, доминантные для Achtzeiler, для Vierzeiler среднечастотны или даже факультативны (это двуплановость композиции, притчеобразный характер, аллегории, пуант). Подобная тенденция связана с большей близостью к шпруху Vierzeiler, чем Achtzeiler.

Обратимся к форме Vierzeiler, возникшей под влиянием частушки. К примеру, Э. Гюнтер, известный российско-немецкий шванкист, поэт-сатирик, создаёт 2 цикла сатирических Vierzeiler о жизни в советской немецкой деревне – “Vierzeiler” и “Vierzeiler über verkehrte Liebe”. Они подобны частушкам. Герои Vierzeiler Гюнтера близки героям его шванков. Автор высмеивает неверность в любовных отношениях, лень, любовь к загранице, ханжество и другие пороки. Цикл “Vierzeiler über verkehrte Liebe” полностью посвящён высмеиванию неверности в любви. Оба цикла сопровождаются рамочными куплетами – вступительным и заключительным. “Vierzeiler” поданы с намеренным маркированием синтетического характера Vierzeiler,



возникшего под влиянием частушки. Автор предваряет текст ремаркой – “Vorgetragen von der Melkerin Grete und dem Schofför Michel” [“Исполняется дояркой Грет и шофёром Михелем”]. Михель начинает пение, затем исполнители поют Vierzeiler по очереди и последний, заключительный куплет исполняют вдвоём. Ремарки посят предписывающий характер морального императива (к примеру: “Die man schonnungslos entlarvt” [“Таких людей терпеть нельзя”]), отсутствующий в частушке, но присущий шпруху.

Русская частушка, безусловно, дарит Vierzeiler свою 4-строчную куплетность. От частушки к возникшим под её влиянием Vierzeiler также переходят лиро-эпическая ситуация (краткий сюжет, кульминативность), подача материала от лица рассказчика, использование прямой речи, пуант.

Причины, по которой российско-немецкие Vierzeiler начинают нуждаться в ином, кроме шпруха, источнике, по всей очевидности, следующие.

1. Vierzeiler стремятся питаться как немецкой, так и русской традицией.

2. Российские немцы востребуют здесь сатиричность, не свойственную шпруху (он минимально допускает иронию), но характерную для частушки.

3. Хотя идущий от фольклора шпрух ориентирован на устное произнесение, частушка своей потенциальной синтетической природой бытования (вокал, музыка, художественный свист, танец) в комплексе сильнее воздействует на слушателя.

Источники здесь сближаются и действуют в комбинации, усиливая своё влияние.

Слово “der Spruch” содержит в себе семантику “хвастаться, болтать” (“Spruche machen”), что роднит данное слово с лёгкостью, задорностью частушки.

Vierzeiler, ориентированные на частушку, не используют традиционный для частушки и привычный для её исполнения песенный хорей, а апеллируют к традиционному для шпруха к ямбу (Гюнтер Э. Vierzeiler; Vierzeiler über verkehrte Liebe).



Характерно, что к шпруху, в основном, обращаются массовые литераторы (Э. Катценштайн), а к Vierzeiler и Achtzeiler – авторы первого и второго ряда (Ф. Больгер, В. Гердт).

Какова строфико-метрическая специфика Achtzeiler и Vierzeiler? Наблюдается практически абсолютное тяготение к ямбу. Хотя в диффузных формах, к которым мы вернёмся ниже, возникает свободный стих. Графическая нерасчленённость, отсутствие пробелов между строками для Vierzeiler константна, для Achtzeiler доминанта. Строфические схемы в Achtzeiler стремятся к единству – к примеру, сохраняя чередование мужских и женских клаузул, выражая стремление пользоваться минимальным количеством рифмопар. Картина в Vierzeiler такая: формы, возникшие под влиянием шпруха, имеют перекрёстную рифмовку, под влиянием частушки – парную.

По нашим наблюдениям, Vierzeiler, Achtzeiler и шпрухи в поэзии российских немцев в силу своих генетических и структурно-содержательных особенностей не живут вне цикла. Шпрух ещё в XIII–XIV вв. примыкал к другим жанрам больших и средних форм – поэме, басне и др. [2]. Малый объём шпруха, Vierzeiler и Achtzeiler побуждает их вступать с подобными себе формами в моножанровые и – реже – полижанровые циклы, а интонационно-смысловая законченность данных форм позволяет им вступать в циклическое единство без опасения потери автономии. Примером полижанрового цикла можно назвать “Kurzgedichte” [“Короткие стихотворения”] А. Гизбрехт. Возможно, само понятие “Kurzgedichte” возникает по аналогии с термином “Kurzgeschichte” [“Короткие рассказы”]. Судя по репертуару, автор относит к Kurzgedichte стихотворения от 3 до 8 строк, отдельные из которых представляют собой хайку (“Am Strand...” [“На пляже...”]), Dreizeiler (“Gedankenmuster...” [“Образцы мыслей...”]), а также диффузные образования, включающие в себя черты Dreizeiler (отсутствие рифмы и метра) и Achtzeiler (8-строчность) (“Erinnerungsflüsse...” [“Реки воспоминаний...”]).

Vierzeiler, Achtzeiler и шпрух в российско-немецкой поэзии бытуют только на немецком языке.



Литература

1. О шпрухе см.: Генин Л.Е. Шпрух // Краткая литературная энциклопедия Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – С. 785-786; Schneider H. Spruchdichtung, mittelhochdeutsche // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. – Bd. 3. – Berlin, 1928-1929. – S. 287-293 [Шнайдер Г. Поэзия шпрухов, средневековая // Реальный лексикон немецкой истории литературы. – Т. 3. – Берлин, 1928-1929. – С. 287-293]; Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. – Darmstadt, 1972. [Средневековая поэзия шпрухов. – Дармштадт, 1972]; Jolles A. Einfache Formen. – Tübingen, 1968. – 144 S. [Джоллес А. Простые формы. – Тюбинген, 1968. – 144 с.]
2. Генин Л.Е. Указ. соч. – С. 785.

Канапьянов Б.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ГОД РОССИИ И КАЗАХСТАНА

Решением Секретариата ЮНЕСКО последние годы прошлого столетия (1995-1999 гг.) прошли под бессмертными профилями Пушкина и Абая, при неиссякаемом свете творчества этих поэтов, их высокохудожественных произведений, бессмертие этих произведений доказало само время. Юбилеи, посвященные 200-летию Александра Сергеевича Пушкина и 150-летию Абая Кунанбаева, прошедшие во многих культурных центрах мира под эгидой ЮНЕСКО, показали, что творения этих поэтов принадлежат всему человечеству.

Но нашим странам – братским соседям, имеющим между собой многовековые традиции и литературные связи, вытекающие из единого, общего для нас культурного пространства, по всей вероятности, недостаточно было этих юбилейных торжеств. Граждане двух братских государств с большим воодушевлением восприняли идею проведения Года Пушкина в Казахстане и Года Абая в России. В рамках этого года в Казахстане пройдут выставки, посвященные жизни и творчеству А. С. Пушкина из фондов Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Российской Государственной библиотеки, а в России - выставки, посвященные Абаю Кунанбаеву, из фондов Музея-заповедника Абая, библиотеки им. Абая г. Семипалатинс-



ка. Будет много незабываемых литературных встреч с почитателями таланта Пушкина и Абая. И это естественно, ибо Пушкин и Абай – фигуры знаковые, литературное наследие великих поэтов и в оригинале, и в переводе многократно издавалось в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Уфе, Оренбурге, Алма-Ате, Уральске, Кызыл-Орде и в юной столице XXI века Астане.

Убежден, что соприкасаясь в течение поэтического года с этим наследием, невольно осознаешь себя своеобразным потомком великих поэтов, Абая и Пушкина, который однажды сказал: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие. Бескорыстная мысль, что внуки будут уважены за имя, нами им переданное, не есть ли благороднейшая надежда человеческого сердца» [Т. VIII. С. 58].

Разумеется, поэтические произведения несут в себе пушкинскую божественность образов, однако они в своей основе общеизвестны каждому из нас, начиная с детства и юности и по школьным программам, и по индивидуальному восприятию этой поэтической Вселенной. И все же меня, как читателя, больше привлекают проза, мысли и суждения гения русской словесности, включая его дневниковые записи. Во многих случаях любая лаконичная и законченная мысль поэта, записанная прозой, несет неистребимый свет феномена вечности.

«Пушкин есть явление чрезвычайное, и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет», – писал в свое время Н. В. Гоголь.

Не мне судить, насколько пророческими оказались слова Гоголя спустя двести лет, но о том, что мысли и суждения Пушкина актуальны по своей сути и в наши дни, можно привести несколько высказываний поэта: «Ныне Академия prepares третье издание своего Словаря, коего распространение час от часу становится необходимее. Прекрасный наш язык, под пером писателей неученых и неискusstvenных, быстро клонится к падению. Слова искажаются. Грамматика колеблется. Орфография, сия гераль-



дика языка, изменяется по произволу всех и каждого. В журналах наших еще менее правописания, нежели здравого смысла...» [Российская академия. Т. VII. С. 368. *Здесь и далее цитаты А. С. Пушкина взяты из самого популярного академического 10-томного издания (3 издание, 1962-1966 гг.)*].

«Прочтите жалобы английских фабричных работников: волосы встанут дыбом от ужаса. Сколько отвратительных истязаний, непонятных мучений! Какое холодное варварство с одной стороны, с другой какая страшная бедность! Вы подумаете, что дело идет о строении фараоновых пирамид, о евреях, работающих под бичами египтян. Совсем нет: дело о сукнах господина Смита или об иголках господина Джаксона. И заметьте, что все это есть не злоупотребления, не преступления, но происходит в строгих пределах закона» [Путешествие из Москвы в Петербург. Т. VII. С. 290].

«С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей наиболее мыслящих. Не политические происшествия тому виною: Америка спокойно совершает свое поприще, доньше безопасная и цветущая, сильная миром, упроченным ей географическим ее положением, гордая своими учреждениями. Но несколько глубоких умов... с изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую – подавленное неумолимым эгоизмом и страстью к довольству...» [Джон Теннер. Т. VII. С. 434-435]. Это Александр Сергеевич Пушкин. И такого – «пехрестоматийного» – классика надо знать и запово открывать, чтобы более гуманистическим стало наше общество в надвигающуюся эпоху глобализации, которая уже диктует свои жесткие законы и правила существования.

Пушкина интересовал казахский фольклор. Из своей поездки в Оренбург и Уральск он привез безымянный список лиро-эпической поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» и также известно, что Абай переводил Пушкина. Он интуитивно понял, как надо это сделать, чтобы было понятно любому степному казаку, всему казахскому



народу. Как Ломоносов для России, так Абай для Степи был первым университетом. Он получил рафинированное образование, был воспитан на арабской поэзии, с детства прекрасно знал тюркскую мифологию и эпос, но также хорошо понимал, что музыка в образе домбры есть в каждой юрте, и благодаря именно ей, фольклор сохранился и дошел до наших дней. Поэтому Абай нашел самый верный путь передачи стихов Пушкина – через мелодику. Так родилась «Песня Татьяны». Именно песня. Она переходила из одной юрты в другую, из аула в аул и разошлась по всей необъятной Степи. Последователь Абая – Шакарим перевел «Дубровского» в стихах, и поэтому у него, как и положено в поэме, есть вступление от себя.

Абай Кунанбаев глубоко ценил традиции русской классической литературы. Он первым в казахской Степи перевел произведения не только Пушкина, но и Лермонтова, Толстого, Бунина, а через русские переложения интерпретировал произведения Гете, Мицкевича, Байрона, Шиллера. Как не раз отмечали исследователи творчества Абая, ссыльные российские демократы второй половины XIX века Е. П. Михаэлис, Н. И. Долгополов, С. С. Гросс надолго приезжали в аул Абая и это незабываемое время, как и многое другое из жизни поэта, зримо и выпукло раскрыто в романе-эпопее Мухтара Ауэзова «Путь Абая», который по своей глубине и значимости является «экспедицией жизни казахского народа».

Кстати, до сих пор нет хороших фильмов о Пушкине и Абас. Не зря у Марины Цветаевой – «Мой Пушкин». Показать Пушкина на экране, единого для всех, наверно, невозможно. Это относится и к Абаю. Все мы потомки этих великих поэтов. У Абая есть «Слова назидания» – философские трактаты. Их не раз переводили на русский язык. Первые переводы принадлежат Виктору Шкловскому, он потом советовал взяться за переводы поэтических произведений Абая Льву Озерову, Всеволоду Рождественскому, Марии Петровых, Константину Алтайскому, Александру Жовтису... Но все это было под чутким руководством гения казахской литературы двадцатого



столетия Мухтара Омархановича Ауэзова. Я попытался перевести некоторые философские трактаты Абая в сонетном ключе, чтобы через европейскую традицию в какой-то мере «облегчить» читателю восприятие философии Абая, ибо в реконструкции этих трактатов в жанре сонета есть поэтическая перспектива развернуть время вспять, опровергая аксиоматичность положения о необратимости истории. Европейский мир должен знать и понимать Абая. Сейчас, когда идет «карикатурная война», считаю, что переводы Абая важны и призваны сближать цивилизации. Само географическое положение Казахстана и менталитет казахстанцев способствует этому. С чем мы входим в XXI век? Разумеется, не только с развитой экономикой, промышленностью и сельским хозяйством, новыми технологиями, богатыми недрами, но и со своей культурой и литературой. Махамбетом и Абаем. Чоканом Валихановым и Мухтаром Ауэзовым. И здесь возникает формула спирали: погружение в наследие прошлого во имя высоты будущих свершений. Это в какой-то степени перекликается с высказыванием Олжаса Сулейменова о том, что без глубины прошлого, высоты будущего нет настоящего. И этот Год Пушкина и Абая будет озарен светом их поэзии и обязательно даст соответствующие плоды нашего созидания.

К цифрам всегда надо относиться поэтически, ибо они завораживают. Все помнят строки Николая Гумилева:

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города...

А далее следует:

А для низкой жизни были числа,
Как домашний подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

«Умные числа» Года Пушкина и Абая должны сопровождать нас и ежедневно, и всю оставшуюся жизнь.

Поэты тоньше всех чувствуют несправедливость своего времени. Однажды Иосиф Бродский мудро заметил: «На самом деле у



поэта никакой роли нет, кроме одной – писать хорошо. В этом и заключается его долг по отношению к обществу, если вообще говорить о каком бы то ни было долге всерьез, ибо поэт не назначается обществом, а потому обществу накладывать на него какие-либо обязательства не пристало. Пользуясь языком общества, творя на его языке, особенно, творя хорошо, поэт делает шаг в сторону общества, хотя у поэта нет перед обществом такого долга писать, у общества есть долг его читать, ибо поэзия есть, по существу, лингвистическая неизбежность. И если поэт делает шаг в сторону общества, то и общество должно сделать шаг в его сторону».

Пример – трагические судьбы Пушкина и Абая. Общество было к ним несправедливо, и эта несправедливость в сердцах поэтов отзывалась стихами. А стихи всегда переживают время, в которое они появились на свет. И тех, кто шельмовал поэтов, мы помним только благодаря гениальным стихотворным строчкам. И в этом – избранность поэтов. Про них зачастую говорят «не от мира сего» – от мира, потому что именно поэты знают о мире больше обычных людей. Доказательство тому – проза и поэзия Пушкина, философские трактаты Абая и его стихи.

Абай

I

Не знаю, как я жил до нынешнего дня,
И пройдено, и видено немало.
В любви и в спорах сердце отпылало,
Покой в душе моей. Былого нет огня.

Что в этой жизни остается для меня?
Мне, грешному поэту, не пристало
Себя аллаху посвятить, стихи кляня;
Аллаха мое сердце не искало.

Приумножать стада, увольте, не хочу.
И степью управлять, увы, не по плечу.
Не облегчить людские мне страданья.

И свои мысли, и живую свою речь –
Все это в СЛОВО остается мне облечь.
Тебе, о человек, мои признанья!..



II

Не изменить судьбы, увы, не изменить,
Смех, игры, похвала, пиры, друзья, творенья
И женщина, чью страсть, казалось, не забыть –
Все это жизни мимолетные явленья.

Вкусивши раз, нам не уйти от наважденья,
Влечет и губит нас невидимая нить.

Пусть зыбок этот мир, нам незачем тужить;
Дано судьбою это чувство пресыщенья.

О быстротечность счастья! – Начало и конец.

И пусть ты, мусульманин, мудрец или глупец,
Аллаху все одно, нет разницы большой.

Зря ищешь свой приют ты в хаосе пространства,
Живому существу нет в мире постоянства.

Изменчив человек – и сердцем, и душой.

III

О мой народ, послушай речь поэта,
Самовлюбленности чалму приподними,
Ты мое слово сокровенное прими,
Внимай всем сердцем моему совету.

Как жажду утоляешь в полдень лета –

Так чашу мудрости из рук моих возьми.

Глотками пей, не расплещи все это.

И ты все это светлым разумом пойми.

И пусть джигиты праздные узнают,

Как уберечься им от пагубных вещей;

Их карточный азарт сопровождают

И лень, и вино, распутство средь ночей.

И души их пороки развращают,

Впиваясь в кровь и в плоть, – страшнее нет клещей.

IV

Передо мной всевышнего аяты.

– Вершите добрые дела, – гласит Коран.

Не требуют людской на это платы

Благодеянья правоверных мусульман.

Тысячелетней мудрости трактаты,

Не приукрасить их примерами обман,



Не скрыть души безправственной изъян,
Грехи свои не спрятать под халаты.
Не только воздаянием молитвы
Ты выйдешь победителем из битвы.
Не принимай в награду скот иль серебро.
И, веру постигая, не под страхом
Будь, аульчанин, чист перед аллахом.
И – на земном пути спеша творить добро.
(В переложении Бахытжана Капатьянова)

Капустина Е.А.

ПУТЬ ПРОРОКА: МИФОЛОГИЗАЦИЯ СОБСТВЕННОЙ БИОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

О различии раннего и позднего творчества В. Хлебникова неоднократно отмечали многие исследователи.

Так, М.Л. Гаспаров, делая подступ к проблеме текстосложения Хлебникова на материале поэмы «Берег невольников», указывает на два стиховых принципа поэта: ранний (в ранних стихах дробный «строфоидный» текст, чаще беспорядочный свободный, представляющий неравнострочный белый акцентный стих). Каждая фраза звучит как начало нового стихотворения (О.Э. Мандельштам) и поздний (в поздней лирике плавный астрофический текст, чаще неравнострочный белый дольник). Движение мысли замедляется новыми и новыми парафразами одного и того же (И. Аксенов) [1].

Х. Баран пишет о коренном различии между мифотворчеством раннего и позднего Хлебникова, отмечая «появление в поздний период трагического пафоса» [2].

М. Константинова в связи с тенденцией к «самообоживанию» у Хлебникова выделяет два периода: с начала творчества до конца 1919 г. – «требовательное уравнивание себя с богом», а начиная с 1920 г. – «отказ быть названным богом или приравненным к нему» [3].



С точки зрения прагматики творчество Хлебникова до 1919 года и после 1919 года диаметрально противоположны. В раннем и позднем периодах творчества Хлебникова можно говорить о разных формах репрезентации «я-поэта».

В ранний и футуристический период творчества зачастую тексты Хлебникова зашифрованы, являются криптограммами, «замысловатым в хлебниковском смысле» [4], «самопорождающимся письмом» [5]. Л.Я. Гизбург объясняет это отказом авангардистов от «основополагающих структур литературного произведения – автора, истории, персонажа» [6]. «Я-поэта» как такового, с именем, телом, биографией, историей еще нет, он растворен в макрокосмосе. Поэтому такие оппозиции, как открытое/ закрытое, замкнутое/ разомкнутое, внутреннее/ внешнее, маленькое/ большое, человек/ природа, человек/ животные/ растения, человек/ планета/ государство/ город, размыкаются. Поэт «разбросан», фигурируют лишь его наименования, а также ипостаси, различные формы субстанциональности или телесные знаки – глаза, руки, головы, рта, горла и так далее. «Я-поэта» растворяется в собственном поэтическом мире, мифологически идентифицируется с ним. Этим объясняется хлебниковская метаморфоза, стремление «я-поэта» к превращениям, перевоплощениям, оборотничеству. Процесс отождествления воспринимается Хлебниковым единственно верным способом, с помощью которого можно понять и познать мир. Таким образом, на раннем этапе творчества для Хлебникова понять мир означает стать им.

В позднем творчестве появляется телесная субстанция «я-поэта». Он как бы собирается воедино из разбросанных частей своего же тела, но уже в ином статусе: поэта, постигшего тайну мира и бытия, ставшего Юношей Я-Миром.

Особенно это заметно в текстах 1921–1922 годов, принадлежащих так называемому периоду «посмертного ипобытия» (термин В.П. Григорьева). Хлебников создает ряд произведений итогового характера, объединенных общей темой – Поэта и поэзии: «Я видел юношу пророка...», «Я вышел юношей один...», «Одинокий лице-



дей», «Не чертиком масленичным...», «Всемир». Сюда же, с нашей точки зрения, правомерно было бы включить несколько стихотворений иранского периода, таких, как «Очана – мочана», «Море пело «Вечную память», «Сегодня я в гостях у моря», «Ночь в Персии», «Я и Россия», «Детуся! Если устали глаза быть широкими», «Мне, бабочке, залетевшей», «Вши тупо молилися мне», «Отказ», «Я призываю вас шашкой», «Русские десять лет», «Еще раз, еще раз!», «Евгению Спасскому», поэма «Поэт».

Подобное включение можно обосновать следующими моментами:

- данные тексты принадлежат последнему периоду творчества Хлебникова, а потому выступают своеобразным итогом размышлений поэта о собственном пути, не случайно большинство текстов этого периода воспроизводятся по тетрадям 1920–1922 годов, в частности, по «Гросбуху», заполнявшемуся преимущественно летом – осенью 1921 года;

- кроме того, перечисленные выше тексты имеют общие сюжеты, мотивы и мифологемы.

Стихотворения этого цикла в свое время очень точно охарактеризовал Н.Л. Степанов: «Незадолго до смерти Хлебников создает ряд стихотворений, свидетельствующих о трагическом предчувствии скорого конца и болезненном переживании своего одиночества. Такие стихотворения... во многом отличны от всего творчества Хлебникова. В них он пишет о себе. Это человеческий документ, обнаженный в своей искренности и порыве отчаяния» [7].

Вероятнее всего по этой причине А. Ахматова, способная ощущать с парадоксальной психологической остротой внутренний мир Другого, «особенно ценила послереволюционное творчество» Хлебникова (как свидетельствует Д. Самойлов) [8].

Именно в этот период, несмотря на повышенный интерес к числу, языковым экспериментам, Хлебников создает образцы классического, пушкинского стиха, в которых стремится к явной персонализации своего поэтического «я», и это особенно отчетливо обозначается в указанном цикле.



В последнем цикле «я-поэта» моделируется посредством отождествления человеческого и поэтического ликов поэта: «я» имеет психофизический портрет, обладает телесностью. А потому в рамках цикла можно говорить о Поэте вообще и, в частности, о Хлебникове, как о персонаже, при моделировании которого, прежде всего, использовалась биография самого автора [9].

«Пророк» является основной мифологемой этого периода. Мотивы пути, скитаний, странничества пророка можно назвать сквозными в текстах Хлебникова. Уже в одном из ранних стихотворений 1908, 1909 гг. поэт признается: *«Ах! я устал один таскаться»* [10].

Все эти мотивы обусловлены особенностями хронотопного мышления Будетлянина, стремящегося к космической открытости. А потому скитальничество, странничество «я-поэта» инспирировано биографией самого Хлебникова. По многочисленным воспоминаниям современников, сам Будетлянин странствовал намеренно «то пешком, то в теплушках, то на случайных крестьянских подводах» [11]. Р.О. Якобсон писал: «У него был кочевой дух – ему вдруг захотелось уехать, и он уезжал» [12], а Р. Ивнев вспоминал, что «Хлебников держался не как гость, а как странник, спустившийся из далеких миров на нашу грешную землю» [13].

Не случайно некоторым современникам Хлебников «чем-то внешне напоминал юродивых многочисленных представителей старой бродячей Руси» [14]. По причине странничества Хлебникова Мандельштам указывал на его связь с древнерусским нравственным идеалом XVI – XVII веков [15].

Так, «посохом» русского дервиша во время путешествия в Персию, по меткому наблюдению К.Б. Томашевского, была «поэзия» [16]. Котомкой – знаменитая «наволочка», по некоторым источникам «корзина» с рукописями, знаменующая хранилище особых знаний. Сам Хлебников в одном из писем 1913 года к Е. Гуро упоминал именно о корзине: «Позднее я пришлю более чистую книжку. Это у меня осталось каким-то чудом на дне корзинки» [17].

Стихотворения Хлебникова, написанные во время этого путешествия, сопоставимы с «дневником» пророка (провидца), урус



дервиша. Именно в них маркирован его уход из общества в природу. «Берег моря» становится для поэта то столом («Был морем покрыт широкою скатертью стол», СС, II, 213), то кроватью («Подушка – камень,/ Терновник – полог,/ Прибоя моря – простыня,/ А звезд ряды – ночное одеяло!»), СС, II, 213), то исповедальней («Море священной влагой/ Давало белью отпущенье в грехах./ Был берег, как исповедь и исповедальня», СС, II, 209). Хлебников в один ряд по признаку бродяжничества ставит собак, провидцев, пророков: Собакам, провидцам, всем был морем покрыт широкою скатертью стол» [СС, II, 208]. Потому что обязательным условием для пророка становится бедность, «ибо у дервиша нет и не может быть собственности» [18].

Пророк полностью посвящает себя познанию мира – творчеству, отрекаясь от бренного, суетного мира, в котором он «всегда нелюдим, везде *нелюбим*» [СС, II, 219]. Неземная природа «сорвавшегося с облака» [СС, II, 219] «я-поэта»: «...дервиша, йога... марсианина» [СС, III, 365] предопределяет его необычный путь, а также «ритм» [СС, III, 365], как писал сам Хлебников. Это путь «звезды», призвание которой «озарять». Вероятно поэтому мифологема «дом» в значении «обжитого локуса поэта» в творчестве Хлебникова отсутствует. Когда речь идет собственно о доме поэта, то, как правило, он «разрастается» до размеров земного шара или вселенной: «Крыша небом крытая,/ Ветром стены загорожены,/ В потолок зелень глядит,/ На полу цветы зеленые» [СС, II, 275].

С путем «я-поэта» связана морская линия в творчестве Хлебникова. Тематически она реализуется через двойников «я-поэта». В поздний период творчества ими выступают С. Разин, Ф. Нансен (1861 – 1930), Одиссей.

Первый, например, в стихотворении «В холопий город парус тянет» (1915) является «кормщиком»: «Видишь, сам взошел на мост,/ Чтоб читать приказы звезд./ Кормщик, кормщик, видишь – пря...» [СС, I, 319]. Второй – норвежский исследователь Арктики и северного побережья евразийского континента, открывший со слов Хлебникова «... *материк* – Новую Землю событий пророчества»



[СС, II, 285], в 1922–1922 гг. организовывал помощь голодающим Поволжья. За это он был удостоен «Вестника Велимира Хлебникова», 1922, № 1, на котором было подписано: «Председателю Земного Шара Фритъхофу Нансену от русских председателей Велимира Хлебникова и Петра Митурича» [СС, II, 569]. В одном из стихотворений Хлебникова этого же времени Нансен портретно идентичен самому Хлебникову, в частности, как и поэт, он «космат»: «Стоит мореходец косматый,/ Когда-то в волне ледовитой/ С медведем купался как с братом» [СС, II, 286].

В стихотворении «Капает с весел сияющий дождь» (1918, 1922) аналогом хлебниковского «я-поэта» выступает «вождь»: «Бесплотным венком ты увенчан, о вождь!» [СС, II, 26]. Вождь совершает путешествие водным путем и ведет его «голубое руно»: «Но стоит, держа кормило/ Когда голубая громада/ Закрывало созвездий звезно,/ Он бросил клич: Надо!/ Веди, голубое руно» [СС, II, 26].

Мифологема «руно» в данном стихотворении полисемантическая: здесь актуализируется два ее значения: «руно реки» и «звездное руно» («Она небесная глаголица,/ Она судебников письмо,/ Она законов синих свод,/ И сладко думается и сладко волится/ Тому, их клинопись прочесть кто смог») [19]. «Звездное руно» употребляется Хлебниковым как небесное письмо: небо становится аналогом каменной страницы, некоей скрижали, а звезды – глаголицей, письмом, клинописью, футерком (руническим алфавитом, являющимся инструментом магических ритуалов). Гадание на рунах символизирует приобщение к картине мира древних людей, которые ближе к природе.

Тогда поход вождя, ведомого голубым руном по водному пространству, становится символом возвращения к гармоничному миру – некоему искомому Хлебниковым «Ладомиру», в котором человек живет в гармонии со своей душой, природой, миром, вселенной. Естественно это возвращение связано с древним архаическим миром, с его мифологической сутью: «все во мне и я во всем». Поэтому вождь – «...русый, точно зори,/ Как колос спелой ржи», а взоры его – «...льды и море,/ Где плавают моржи» [СС, II, 26].



В стихотворениях, датированных 1921–1922 гг., с поисками хлебниковского «я-поэта» связаны два пространства: водное и горное.

В стихотворении «Я видел юношу – пророка» (1921) путь пророка является вполне осмысленным; не случайно, в тексте стихотворения фигурирует мифологема «поиска». Путь очерчивают гидролокусы: река, море и водопад. Известно, что пророк Хлебникова реализует свой «поиск» именно «за морем» [20]: «А камни-великаны, как плечи лесной девы/ Под белою волной/ Что за морем искал священник наготы» [СС, II, 190].

С точки зрения парадигматики, реализация поиска «за морем» восходит к фольклору, а именно, к русским сказкам, также к славянской мифологии и древнерусской литературе (жанр «хождения»).

В биографическом аспекте нужно учесть путешествие Хлебникова в Персию – «за Каспийское море» и его предложение устроить на острове Ашур – Адэ, расположенный против персидских берегов в Каспийском море, резиденцию Председателей Земного Шара. Об этом острове «с цветущими лугами, покрытыми даже в декабре дикими нарциссами и цветами кактусов» [21], по воспоминаниям О.С. Самородовой, Хлебникову рассказывал ее брат в Баку еще до путешествия в Персию.

Вероятнее всего, в сознании Хлебникова он ассоциировался с «вырием» или вообще с неким мифологическим локусом, воплощающим потерянный рай на земле, а потому являющимся предметом поисков пророка. Так, в тексте «Мои походы» (1921, 1921) сообщается, что вырей предположительно находится где-то в «замке А». Известно, что под этим понятием поэт шифрует загадочную «Азию» [СС, II, 321], являющуюся воплощением тайны.

Однако автор видит «юношу – пророка» у «водопада», изофункциональным трансформантом которого является «вертикаль». Следовательно, водопад, вероятнее всего расположенный в горах, можно соотнести с верхом, «верхними» водами, являющимися в творчестве Хлебникова «заумное», «сверхумное»: «Чтоб в двух словах был водопад и разница высот./ И падал с кручи смысл, и падала вода» [СС, II, 238].



Водопад символизирует высшую ступень возможностей пророка. Таким образом, путь «я-поэта» субстативирует стремление вверх: река, море, водопад. Именно «водопад» ассоциируется с чудесным источником Ипокрена (греч. *hippu krene* – «источник коня»), забившим от удара Пегаса копытом на горе Геликон. Вода этого источника давала якобы вдохновение Поэтам. Поэтому его называли «источником муз». Поэтому в тексте стихотворения встречаются топографические знаки, присущие горным системам: «ущелье», «утесь», «камни-великаны», а также топоним ущелья «Зоргам».

Именно в горах, являющихся самой высокой точкой земли, Хлебников ищет потерянный рай – вырей, сад, вертоград. Об этом поэт пишет в стихотворении «А я...» (1918): «Может, я сам/ К семи небесам/ Многих недель проводник.../ Горной тропой посду я,/ Вас проведуя.../ Там буду скитаться годы и годы./ С коз/ Буду писать сказ/ О прелестях горной свободы» [СС, II, 30 – 31].

В мифопоэтике Хлебникова «горы» становятся важным знаком, символизирующим одновременно верх и низ. Горы являются вертикалью в пространственной модели мира, соединяющей верх и низ. В античности местом обиталища богинь-нимф, как правило, выступают именно ущелья гор. «Верх» является вершиной горы. Он соотносится с выреем или источником Ипокрена на горе Геликон. Там поэт выполняет свои основные ритуальные функции, а именно омовение, сотворение Музы и обручение с ней.

«Низ» ассоциируется с падением в пещеру – тесным пространством между ущельями, являющимся входом в подземный мир, в царство Аида. Не случайно путь «вечернего странника» в тексте «Одинокий лицедей» (1921, 1922), ищущего «подземного быка» «в пещерах темных» [СС, II, 255] проходит через пустыню в горы.

Следовательно, хлебниковский «я-поэт» проходит путь и убивает «быка/ минотавра», чтобы стать обладателем тайны прошлого, настоящего и будущего, тайны связи неба и земли, загробного и посюстороннего, то есть единства мира. Не случайно, дешифруя мифологему «быка», исследователи указывают на его иконографическое сходство («курчавое чело»): Х. Баран – на похожесть с А.С.



Пушкиным, А.Е. Парнис – с А.С. Пушкиным и Вяч. Ивановым. Вероятно, именно они являются для Хлебникова не столько «художниками/ творцами», сколько уже «похитителями», «носителями» тайны бытия.

Литература

1. Гаспаров М.Л. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег псевольников»// Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева.- М., 1996. - С. 19
2. Баран Х. О Хлебникове. Контексты. Источники. Мифы. - М., 2002. - С. 39
3. Константинова М. Поэтическая прелюдия к «Доскам судьбы»// Russian Literature. (1995). Vol. XXXVIII. - P. 395 – 396
4. См: Оксман Ю.Г. Из дневника, которого я не веду// Воспоминания об А. Ахматовой. Сост. В.Я. Виленкин и В.А. Черных. - М., 1991. - С. 486
5. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. - Л., 1987. - С. 52
6. Гинзбург Л.Я. Там же. С. 52
7. Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. - М., 1975. - С. 238 – 239
8. «Пророческая душа». Воспоминания Д. Бурлюка, Я. Лаврина, А.А. Бруни-Соколовой, К.Б. Томашевского, Е.Д. Спасского, П.В. Митурича.// Литературное обозрение. 1985, № 12. - С. 94
9. Для биографии и творчества Хлебникова органична идея В.Н. Топорова об «электроническом пространстве поэзии», согласно чему «происходящее с поэтом во время творения (судьба поэта) интериоризируется в текст, отсюда сопричастность текста поэту и поэта тексту, их – под известным углом зрения – изоморфность, общность структуры и судьбы». См. об этом: Топоров В.Н. Об «электроническом» пространстве поэзии// Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. В.П. Нерознака. - М., 1997. - С. 224. Изложенная выше поэтическая модель Будетлянина сопоставима с мифологическими концепциями сотворения антропоморфного существа, смерть которого определяет создание вселенной. Каждая часть тела Человека соответствует какой-либо части внешнего мира, рассматриваемого как огромный человеческий организм: скалы – кости, почва – внутренности желудка, красная глина – кровь. Для них существуют одинаковые слова, обозначающие часть тела и часть ландшафта. Подобное имеет место быть в иранских и ведийских текстах, в древнерусской «Голубиной книге», а также в мифологиях других народов. См.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. - М., 1982.- Т.1. - С. 59. Аналогом обозначенной концепции в научном наследии М.М. Бахтина является «гротескное тело», выступающее моделью всего макрокосмоса. Концепция Хлебникова как бы «вывернута наизнанку», «перевернута». В ней не мир создан из частей тела первочеловека, а, наоборот, тело «я-поэта» создается/ собирается из частей им созданного мира.
10. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. - М., 2000.- Т.1. - С. 130. Далее произведения В. Хлебникова цитируются по этому изданию (в скобках после цитаты указан номер тома и страницы).



11. Березарк И. Поэт// Березарк И. Память рассказывает. Воспоминания. - Л., 1972.- С. 95
12. Якобсон Р.О. <Из воспоминаний>// Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998). - М., 2000. - С. 87
13. Ивнев Р. Велимир Хлебников в Петербурге и Астрахани// Ивнев Р. Образ, временем сожженный. - М., 1991.- С. 137
14. Березарк И. Там же. С. 94
15. Мандельштам О. <О Хлебникове>// Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998). - М., 2000.- С. 188
16. «Пророческая душа». Там же. С. 100
17. Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. - СПб, 2001. Т. 3. Проза, статьи, декларации, заметки, автобиографические материалы, письма, дополнения. - С. 338. Далее письма и статьи В. Хлебникова цитируются по этому изданию (в скобках после цитаты указан номер тома и страницы).
18. «Пророческая душа». Там же. С. 100
19. Хлебников В. Творения/ Общая ред. и вступ ст. М.Я. Полякова. Сост., подг. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. - М., 1986. - С. 375
20. Вероятнее всего «вода», в частности «моря», является границей между жизнью и смертью, а потому путь через море является дорогой в инобытие (в случае Хлебникова необязательно являющееся «царством мертвых»).
21. Самородова О.С. Поэт на Кавказе. Воспоминания // Звезда. 1972, № 6. - С. 188.

Баймусаева Б.Ш.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ В МИРОВОЗЗРЕНИИ И В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Антропоцентризм в мировоззрении, когда название частей человеческого тела употребляется для обозначения пространства, деятельности, чувств и т.д., уходит корнями в глубокую древность. В мифологическом сознании человек является центром мироздания. Древние видели в человеке антропоморфное воплощение вселенной: занимаемое им вертикальное положение - это его устремленность к небу, с чем связано его высокое положение, горизонтальное в человеке – это все земное, тленное («горнее» и «дольнее» в Библии) (1, 132).

В мифах народов мира создается антропоморфная модель Вселенной, зарождение космоса уподобляется человеческому рож-



дению: так же есть Отец-Дух-Слово, Мать-Материя-Бездна и появление Времени и Пространства – результат их союза. Взаимоотношения небесных тел уподоблены взаимоотношениям людей (родственным, дружеским, враждебным). На окружающий мир человек смотрит через призму собственной жизни, собственных ощущений. К познанию внешнего мира человек идет через осознание самого себя. Поистине, тезис Сократа «Человек, познай себя» имеет глубокие эзотерические корни, ибо человек - микрокосм макрокосма.

Человек-носитель национальной ментальности – мирозерцания в категориях родного языка. Влияние языка на способ, образ мышления огромно, ибо язык своей лексикой, структурой в какой-то мере очерчивает границы сознания. Запас мироощущения народа хранится в лексике, ею различаются национальные культуры. Национальный характер культуры находит отражение в языке посредством особого видения мира.

В описании картины мира этноса одно из главных мест занимает создание метафор с помощью названий частей человеческого тела. Различие в их употреблении говорит о специфике осмысления фрагментов мира народом. Анализ образных выражений в казахском языке, которые созданы с участием таких частей тела, как голова, рука, глаза, ноги, лицо, позволяет сгруппировать их по степени сохранения внутренней формы - ближайшего этимологического значения (А. Потемкина) слова, по степени связи смысла высказывания с данной частью тела.

1) Приведем антропные метафоры со словом «бас» (голова) с сохранением его лексического значения:

- басы ауырмайды – голова не болит (не волнуется)
- бас десс құлақ деу – вместо головы показывает ухо (ничего не смыслит)
- басы ауырып балтыры сыздамау – болит голова, ноют икры – (приболеть)
- басы жұмыр кенде – смертный с круглой головой (простой смертный)



- басын жарып, көзін шығыру – голову расколоть, глаза выколоть (поступать необдуманно, наколоть дров)

- басынан құс ұшырмау – не дать птице пролететь над головой (не надышится)

- бас терісі келіспеген – кожа головы безобразная (некрасивый)

- басынан жүгенін сыпыру – снять уздечку с головы (дать свободу, в данном случае действие, дающее возможность животному свободно пастись, переносится в мир человеческих отношений)

2) Определенное положение головы по отношению ко всему телу, ее действия символичны, метафоры показывают взаимоотношения между людьми:

- бас ию – склонить голову (выражение почтения, преклонить колени)

- бас көтеру – поднять голову (активно, уверенно действовать)

- бас ұру – бить головой (бить челом)

- басы ауған жакка – куда голова повернет (куда глаза глядят)

В русском языке, как мы видим, в данных метафорах голове соответствуют другие части тела, например, чело, глаза, «бас сауғалау» – просить пощады голове (спасать шкуру). Как считает французский антрополог Клод Леви-Строс, принципы работы разума одинаковы во всех культурах, основное различие – в используемом при мышлении материале (2, 71).

3) Во многих выражениях голова –местилище разума – является лексической заменой «человека разумного» - «гомо саписенса». Например:

- басына іс түсу – быть втянутым в дело (судебное)

- басына бұлт үйірілу – над головой сгущаются тучи (попасть в беду)

- бас косу – объединить головы, то есть умы (совещаться)

- басы аман, бауыры бүтін – голова жива, печень цела (голова цела, родные целы)

- басынан бағы ұшу – с головы счастье улетело – (счастье покинуло) – отголосок древнего поверья о птице счастья, которая садится на голову выбранного ею человека, намек на капризы счастья, фортуны



- басын тігу – ставить на кон голову (рисковать жизнью), в данном примере реализуется имплицитное значение «головы» - жизнь, лишать ее - значит лишать жизни.

- басын тауга да, тасқа да ұру – биться головой о горы и об камень (метаться в поисках выхода в безвыходном положении). При сравнении с русским «биться головой об стенку» бросается в глаза разница в мироощущении: ощущении пространства замкнутого и открытого как результат разности культуры, оседлого и кочевого образа жизни. Хотя действие, основной мыслеобраз – обобщенное и абстрагированное представление, которое выступает как картинка, - идентично (биться головой обо что-то), у казахов открытое пространство, стены естественные, природные: горы и камень.

4) Лексема «голова» в значении «разум» как главное (головное) предводительствующее в человеческом теле переносится на социальное тело - общество:

- бас болу – быть головой (главой быть, главенствовать)
- әскербасы, қолбасы – командующий армией
- ел басы – глава страны

На универсальность такого мысленного переноса указывают и примеры прямого перевода: балық басыннан шіриді – рыба гниет с головы.

5) Помимо перечисленных групп значений в языке казахов слово «голова» имеет значение «начало», «истоки»

- басынан бастап – с начала
- бастан-аяқ – от начала до конца
- таудың басы, ағаштың басы – вершина горы, дерева; тут мы видим уподобление по вертикальному в пространстве положению.
- әр нәрсенің басын шалу – зацеплять голову чем попало (с пятого на десятое т.е. не углубляясь в суть, поверхностно (верх-голова), опять уподобление по вертикали.

Следующая активно участвующая в прямом и переносном смысле этого слова в создании картины мира часть тела – рука, с помощью которой человек активно взаимодействует с предметным миром.



1) Это главное орудие труда человека, поэтому часто встречаются выражения, где слово «рука» имеет (или не имеет) отношения к труду.

- колы колына жұқпау – руки не касаются друг друга (работать споро)

- колы тимеу -- руки не доходят (некогда, много работы)

- кол кусырып отыру – сидеть сложа руки

- колы алдына симау – руки некуда девать (нет работы)

- ақ саусақ – белые пальцы (белоручка)

- оң колы - правая рука (в нашем правостороннем мире, где правая рука активнее левой, в данной метафоре часть тела разрастается до целой фигуры человека - до обозначения человека-помощника).

2) Разные движения рук, жесты выражают человеческие взаимоотношения, эмоциональное состояние:

- кол жаю – протянутая рука

- колды бір сілтеу – махнуть рукой

- кол ұшын созу – подать руку (помощи)

- кол көтеру, кол жұмсау – поднять руку (рукоприкладство)

- кол қою – положить руку (подписать)

- кол байлау болу – руки связаны (мешать)

В этих выражениях сохраняется историческая память слова, этимологически они связаны с рукой. Встречаются образы, где не сразу уловишь соотношение внутренней формы слова и содержания образного выражения. Это связано с тем, что с развитием языка внутренняя форма (этимология) несколько размывается, постепенно связь её со смыслом утрачивается, но это не значит, что связи не было изначально. Лексема «рука» в сочетании с прилагательными обозначает моральное качество, материальное положение человека:

- колы суық – холодная рука (нечист на руку), отсюда выражение «қолды болу» - быть украденным.

- колы қысқа – руки короткие (бедный, не влиятельный)

- колы ұзын – руки длинные (влиятельный)

- колы алтын -- золотые руки (мастер)

- колы жеңіл – руки легкие (споровистый)



3) В языке тюрских народов «қол» означает войско:

- калыц қол – несметное войско
- қолбасшы – глава войска (главнокомандующий)

бір жағадап бас, бір жеңнен қол шығару – высунуть голову из одного ворота, руку - из одного рукава (объединиться, собрать войско)

В поэтическом языке казахов рука дифференцируется, в создании образных выражений активное участие принимают такие части, как пальцы, кисть:

- ақсауақ – белые пальцы (белоручка)
- бармағын шайнау - кусать большой палец (кусать локти)
- бармағынан бал тамған – мед сочится с большого пальца (большой мастер)
- бармақ басты, көз қысты – надавил большим пальцем, моргнул глазом (скрыто, тайно совершить неблагоприятное дело. ср. «шитокрыто»)

- не встречается в языках других народов употребление в образных выражениях части руки от локтя до кисти – білек: білекті жігіт – сильный джигит, білек сыбану – закатать рукава, то есть действовать решительно, активно; ақ білек - один из признаков женской красоты у казахов. Причину такого пристрастия к незаметным другими народами частям тела и у мужчин и у женщин можно найти, «покопавшись» в особенностях кочевого образа жизни и даже национальной одежды. В полной опасности жизни воины-кочевники целиком полагались на физическую силу и выносливость, оружия, которыми они воевали, требовали силу рук (копье, лук, дубинка, меч), поэтому сильных джигитов называли «білекті», білегінің күші бар - есть сила в руках. Женская одежда закрывала все части тела, но длинные рукава платья расширены книзу воланчиками, открывающими взору нижнюю от локтя часть руки - білек, которая в поэтической речи в сочетании с прилагательным «ак – белый» (белый цвет символ красоты у казахов) употребляется как эталон женской красоты.



Зрительное восприятие в становлении личности, ее мировоззрении играет огромную роль, поэтому часто встречаются выражения с сохранением прямого значения глаза – органа зрения.

1) көз салу – посмотреть, көз жүгірту – бегают глаза (посмотреть бегло)

- көзін сұзу – смотреть пристально, не отрывая глаз.

- көзіне ілмеу – не зацеплять глазами (не замечать)

2) выражение глаз – взгляд – показывает отношение к другому человеку, эмоциональное состояние:

- көз аларту – делать глаза пестрыми (тарашить глаза, недобрый взгляд)

- көзбен ату – стрелять глазами (злой взгляд)

- көзімен ішіп жеу – есть глазами

- көзі күлімдеу – улыбаться глазами (радостное состояние)

3) предметы внешнего мира становятся для человека объектом его действий, переживаний, дум, чувств через посредство глаз:

- көзге түсу - попасть на глаза (лезть на глаза)

- көзге ұрып тұру – бить в глаза (бросаться в глаза)

- көз жазып қалу – потерять с глаз (из виду потерять)

- көзге оттай басылу - запечатлеться как огонь (знакомый, родной предмет)

- көзге күйік болу – как ожог для глаз (доставлять страдание присутствием)

- көзге шыққан сүйелдей - как мозоль на глазу (как бельмо на глазу)

- көздің жауын алу – притягивать взор (ослеплять красотой)

4) Глаза как орган, воспринимающий свет, является мерилом света и теплоты:

- көз байланған уақыт – наступление темноты уподобляется завязыванию глаз

- көзге түртсе көргісіз - не видно, даже если ткнуть в глаза (хоть глаз выколи)

- көз қарықтырар жарық – свет, ослепляющий глаз



5) В следующих группах прямой «видимой» связи между глазами и значением поэтического образа нет, но глубокую «культурную память» слова можно обнаружить:

- көз таныс – знакомый визуально (шапочное знакомство)
- көз көрген – глаза видели (старый знакомый)
- көзден таса жер – скрытое от глаз место (укромное место)
- бас-көз болу – быть глазами и головой (присматривать)
- көзді ашып-жұмғанша – моргнуть не успеешь
- көз қылу – делать глаза (для отвода глаз)
- көз тию – попасть глазами (сглаз)
- көз бояушылық – красить глаза (пускать пыль в глаза)
- көзден бұл-бұл ұшу – от глаз улететь (не видеть теперь)
- көз жұму – закрыть глаза (умереть)
- көз айым – глаза радуются (не нарадоваться)
- көзды жұмып – закрывать глаза (рискуя, надеясь на авось)

6) В современном языке почти полностью утрачена связь с внутренней формой слова «көз» в традиционных художественных тропах:

- көз ашпау – не открывать глаз (не давать перевести дух, об отрицательных явлениях)
- көзсіз батыр – герой без глаз (храбрый, отчаянно смелый)
- көзіне шөп салу – совать в глаза траву (ср. наставлять рога)
- көзі ашық – грамотный, образованный
- көзіндеі көру – считать его глазами (как дорогая память о ком-либо)
- көзіне шел біту, көзінің сті өсу – глаза заплыли жиром (возгордиться)
- көзі тірі – глаза живы (жив здравствует)
- қызыл көз – красные глаза (сварливый, неуживчивый человек)
- ақ көз – белые глаза (ничего не видеть, войти в раж)

Антропоцентричный принцип классификации мира присущ языкам всех народов, что говорит об универсальности этого принципа и логики размышления.



Литература

1. Маслова В.А. Культурология. – М. 2004
2. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. – М. 1977
3. Казахско-русский фразеологический словарь. Под ред. А.С. Аманжолова. – Алматы, 1988

Стенина В.Ф.

**«КРЫМ СКУЧЕН ДО БЕЗОБРАЗИЯ»:
«КРЫМСКИЙ ТЕКСТ»
В ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПРОЗЕ А. ЧЕХОВА**

В современном литературоведении вслед за В. Топоровым, впервые определившим понятия «петербургский» и «московский» тексты, исследователи все чаще выделяют «павловский», «кавказский», «крымский» и другие тексты как тексты культуры [1], сохраняющие определенную семантику. Проявление в художественном произведении текста культуры как системы установленных традиций признаков может совершаться по двум направлениям: *продолжение* [2] или *отталкивание* от существующего в культуре мифа. Второй принцип проявления текста культуры обнаруживает эпистолярное наследие А. Чехова.

«Таврида – типичный ”южный” поэтический миф, полный разнообразных ”первопереживаний”» [3]. М. Эпштейн определяет крымский миф как уравновешенный, противопоставляя кавказскому, заполненному напряжениями [4]. Кроме того, в культуре существует оппозиция «готический (страшный)» Кавказ и «барочная, переходящая в рококо Таврида». Такое противопоставление берет свое начало у Пушкина: «море блеска лазурного», «ясные, как радость, небеса» Крыма и «свирепое веселье», мятежные горцы Кавказа.

Элементы данной оппозиции получают в чеховской эпистолярной прозе прямо противоположные характеристики. Кавказское пространство сближается с райским, сказочным местом: «Если бы я жил на Кавказе, то писал бы там сказки» [5]; «Видел я [...]




деревья, окутанные лианами, как вуалью, [...] С вершины стен с любопытством глядят вниз кудрявые деревья» (П, 2, 308). Крымское пространство, напротив, обнаруживает негативную семантику, что, вероятно, объясняется жизненными обстоятельствами писателя.

После случившегося с Чеховым в 1897 году тяжелого приступа кровохарканья, разделившего его жизнь на "до" и "после", в письме Иорданову он характеризует произошедшее событие и определяет перспективы своей «скитальческой» жизни следующим образом: *«20 марта я поехал в Петербург, но на пути у меня началось кровохарканье, эскулапы заарестовали меня в Москве [...] Будущее мое неопределенно, но, по-видимому, придется жить где-нибудь на юге. Крым скучен до безобразия, а на Кавказе лихорадка. За границей меня всякий раз донимает тоска по родине»* (П, 6, 330).

Отражая общественно-бытовые стереотипы XIX века, когда страдающих хроническими заболеваниями пациентов отправляли лечиться в Крым, в своих письмах Чехов представляет теплые края как «нездоровое», заселенное больными обитателями пространство и, рассказывая о своей ялтинской жизни в письме А.С. Суворину 1900 года, изумляется: *«Как много здесь чахоточных! Какая беднота и как беспокойно с ними!»* (П, 9, 71).

Ранее в письме старшему брату Александру, детально изображая состояние больного чахоткой Николая, автор отмечает: *«Сегодня был консилиум, решивший так: болезнь серьезная, но определенно-го предсказания ставить нельзя. Все от бога. Надо бы в Крым [...]»* (П, 3, 188). Строками ранее, давая подробный медицинский отчет брату о протекании болезни, Чехов-врач проговаривается, называя притупления в легких Николая *«зловещими»*. Имея медицинское образование, писатель, сообщая о дальнейших перспективах больного брата, полагается на Бога, что в оценке доктора звучит как приговор. В результате решение о поездке смертельно больного на юг, в Крым, актуализирует представления древнего человека, считающего необходимым совершать «изоляционные» обряды, лишаящие больного социального статуса и провожающие его в царство



мертвых [6], прочитывается как изоляция и насильственная «отправка» умирать.

Позже, приглашая в Ялту своего однокурсника по медицинскому факультету Г.И. Россолимо, Чехов пишет: «[...] южный берег стал излюбленным местом земских врачей Московской губернии. Они устраиваются здесь хорошо и дешево и уезжают отсюда всякий раз очарованными» (П, 8, 284). Попытка завлечь на «южный берег» коллегу по медицине обнаруживает цепочку больной-лечение-доктор. Подобная цепочка определеннее представлена в репрезентации французского курорта: «Мне пишут из Ниццы. Сезон плохой, но больных много, врачи хорошо заработали» (П, 8, 118). Фигуры доктора и пациента, определяющие субъектно-объектные отношения процесса врачевания, раскрывают причинно-следственную связь: болезнь пациента → лечение → работа и хлеб врача. Несмотря на заинтересованность друг в друге и направленность в достижении общей цели, становится очевидной бинарность оппозиции больной / врач. В итоге закономерно противоположение в письме интересов пациента интересам доктора. Называя курортный сезон «плохим», Чехов-пациент выражает оценку больных. В то же время, продолжая мысль и принимая позицию докторов и понимая их интересы, Чехов-врач предполагает курортный сезон «хорошим». Здесь позиция врача и больного проявляются в одном лице, происходит смешение точек зрения.

Заявленная в письмах Чехова санаторно-курортная зона, главной задачей которой является лечение пациентов, тем не менее, определяется как «нездоровое», «смертоносное» пространство, которое заселено больными, чем притягивает докторов. Ярче болезненные характеристики проявляются в представлении крымского пространства. Негативное изображение южного берега Крыма обуславливается биографической ситуацией писателя, вынужденного по состоянию здоровья постоянно жить в Ялте. В то время, когда весь центр жизни для Чехова (театр, литературная деятельность, жена) был сосредоточен в Москве и Петербурге.



В силу жизненных обстоятельств Ялта, представляющая крымское пространство, появляется в переписке Чехова последнего периода, в письмах 80-х годов также встречается упоминание об этом городе: *«Ялта – это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански-ярмарочным. Коробобразные гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные, наглые татарские хари, турнюры с очень откровенным выражением чего-то очень гнусного [...], парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая, грязная пристань [...], болтовня барышень и кавалеров [...]*» (П, 2, 295-296). Данная репрезентация Ялты, во-первых, сохраняет специфику крымского пространства и атрибутирует в тексте основные его особенности: «нерусскость», «чуждость», «загрязненность» – это актуализирует семантику нечистого места. Во-вторых, определение ялтинского пространства в переписке периода до 1897 года перекликается с представлением города в корреспонденции последних лет, где получают развитие и ситуативно разворачиваются заявленные здесь особенности. Преобладание в городе неестественного парфюмерного запаха отсылает к «искусственности» ялтинского пространства. Указание на засилие чахоточных пациентов, обитающих в лишающих воображения и фантазии гостиницах, – реально существующий факт ялтинской действительности конца XIX века, однако актуализирующий определение Крыма как «аномального», «больного» места. «Болтовня», «пустословие» обитателей, однозначно характеризующая город как «пустое», «статичное» пространство, а сплетни, слухи отсылают к его демоничности.

В эпистолярной прозе Чехова семантика *«больного»* крымского пространства реализуется в следующей парадигме: гиблое место, заражающее своих обитателей, с одной стороны; единственно возможная среда для страдающих смертельным недугом пациентов – с другой.

1. В письме 1898 года П.Ф. Иорданову Чехов, повествуя о своем здоровье и претендуя на точный диагноз, определяет свое состояние следующим образом: *«Здоровье мое хорошо и дурно. Дурно в*



том отношении, что я выбит из колеи и почти не работаю. Эта вынужденная праздность и шатање по курортам хуже всяких бацилл» (П, 2, 272). Диагностический характер авторскому заявлению придает, во-первых, определение собственного существования врачебной категорией, во-вторых, принадлежность адресата послания к медицинской сфере. Кроме того, уместенное в один абзац описание своего образа жизни приобретает черты медицинского жанра *historia morbi*: представление общего состояния здоровья, описание жалоб пациента на дискомфортное проявление недуга, а затем установление характера болезни и выставление диагноза. Повествование автора о собственном самочувствии в письме, адресованном санитарному врачу, обнаруживает особенности непринужденного общения коллег. Смешивая душевное состояние с физиологическим недугом, более того, сообщая сложившимся жизненным обстоятельствам статус инфекционной болезни, писатель, таким образом, придает курортной зоне морбуальную [7] семантику. Кроме того, находясь на крымском побережье и определяя инфекционный характер санаторного существования, автор делает акцент на «разности» курортного ялтинского пространства.

Будучи доктором и четко представляя свои перспективы, Чехов постоянное обострение легочных процессов и замедленное угасание жизненной энергии списывает на специфику крымского побережья: «В этой ссылке, я чувствую, и характер мой испортился и весь я испортился» (П, 11, 147). Сравнение ялтинского существования с ссыльным образом жизни реализует в тексте признаки несвободного, навязанного выбора пространства. Воссоздавая в письмах «ялтинского» периода обстоятельства жизни и все более смиряясь со своим новым статусом больного, Чехов приравнивает свое существование к ссыльному. Это позволяет предположить сближение в корреспонденции писателя образа пациента и заключенного по ряду признаков: изгой общества; навязанный образ жизни.

Не случайно под яркими впечатлениями, оставленными путешествием на Сахалин, писатель в послании Суворину еще в «доболезненный» период приходит к подобному сопоставлению, вы-



ступая пока с позиции доктора: *«Прославленные шестидесятые годы не сделали ничего для больных и заключенных, нарушив таким образом самую главную заповедь христианской цивилизации»* (П, 4, 32). В итоге чеховская эпистолярная проза, отталкиваясь от традиционного в литературе Таврического мифа, обусловившего развитие «крымского текста», обнаруживает черты замкнутого, закрытого места (зоны болезни): *«[...] доктора не пускают меня из Ялты. А этот милый город надоел мне до тошноты, как постылая жена»* (П, 9, 10).

У Чехова в переписке (вслед за этим и в сознании) последнего десятилетия осуществляется трансформация самоопределения личности в силу биографических обстоятельств. Если в эпистолярной прозе «доболезненного» периода автор проявлял свою позицию с точки зрения врача, то на этапе ялтинского существования наблюдается смешение позиций. К концу жизни писатель идентифицирует себя исключительно как больной пациент, состояние которого требует внимания врачей. Констатируя в письме Суворину факты улучшения здоровья и жалуясь на непреклонность докторов, Чехов проявляет традиционную для больных манеру общения. В контексте соотнесения образа жизни пациента с существованием заключенных фигуры врачей, не выпускающих больного и ограничивающих его свободу, логично сопоставить с тюремными надзирателями.

Больное ялтинское пространство приобретает тюремные коннотации и при неоднократном упоминании писателя об условиях существования высылаемых в Крым смертельно больных пациентов: *«Меня здесь одолевают больные, которых присылают сюда со всех сторон, – с бациллами, с кавернами, с зелеными лицами, но без гроша в кармане»* (П, 8, 321). Использование глагола ”присылают”, реализующего семантику несвободного выбора места, указывает на «безвольность» приезжающих в Ялту смертельно больных пациентов и знаменует в тексте их переход в статус изгоев общества. Заявленные в порядке перечисления недуги прибывающих на крымское побережье больных логично соотнести со стадиями



развития проказы, самой страшной болезни для ветхозаветного человека [8]. Бациллы → каверны, язвы, появляющиеся в результате разрушения тканей → зеленые лица – цепочка, которая атрибутирует в тексте процесс загнивания плоти, начинающийся изнутри, но проявляющийся в обезображивающих внешность человека язвах. В мире ветхозаветного человека проказа понимается как самый страшный недуг, посылаемый от Господа, а «прокаженный» «во все дни, доколе на нем язва [...] он должен жить отдельно, вне стана жилище его» (Левит, XIII, 46).

В итоге замечание о пребывании «со всех сторон» (читаем – со всего света) на крымское побережье нищих, убогих больных закрепляет за ялтинским пространством семантику адского места: *«Мрут люди от истощения, от обстановки, от полного заброса – и это в благословенной Тавриде. Потеряешь всякий аппетит и к солнцу, и к морю»* (II, 9, 70). Здесь, с одной стороны, обнаруживается несоответствие традиционных представлений о прекрасном Крыме [9], где «море блеска лазурного» [10]. С другой – чеховское указание на заброшенность людей в «благословенной Тавриде» свидетельствует о намеренном игнорировании социума данной проблемы, нарушая, таким образом, по мнению писателя-гуманиста, *«самую главную заповедь христианской цивилизации»*. Но учитывая слияние в «ялтинский» период жизни Чехова позиций доктора и пациента, суждение по одному и тому же вопросу, представленное в поздней корреспонденции писателя, логично рассматривать с полярных позиций. Здесь точка зрения врача и писателя-гуманиста сменяется мнением пациента, находящегося в обществе нищих, убогих людей, страдающих смертельным недугом. Еще более резкий взгляд автора на данную проблему, уже далекий от гуманистических воззрений, проявился в письме А.М. Пешкову в 1899 году: *«Одолевают чахоточные бедняки. Если бы я был губернатором, то выслал бы их административным порядком, до такой степени они смущают мое сытое и теплое спокойствие!»* (II, 8, 312).

2. Семантика «больного» крымского пространства в чеховском эпистолярии, реализуясь в определении Ялты как места, единствен-



но приемлемого для больных людей, сообщает крымскому курорту статус лечебницы. В послании писательнице Л.И. Веселитской, определяя крымский город и, в некоторой степени, вставая на его защиту, Чехов пишет: *«В Ялте прекрасная канализация, хорошая вода, и если бы для людей со средним достатком были устроены здесь удобные квартиры, то это было бы самое здоровое место в России, по крайней мере для грудных больных. Я знаю многих чахоточных, которые выздоровели оттого, что жили в Ялте»* (П, 8, 13).

Продолжая свою мысль, автор далее сравнивает ялтинское и заграничное пространство: *«Этот город, который я знаю уже давно, более 10 лет, оставил во мне немало дурных воспоминаний, но я эскулап, я должен быть объективен и судить по справедливости. Ялта лучше Ниццы, несравненно чище ее»* (П8, 13). Напоминая адресату о своем медицинском образовании и выступая с позиции врача в оценке крымского города, писатель воспринимает его исключительно как курортное пространство, созданное для излечения пациентов, и только в этой плоскости он соотносит его с Ниццей.

В одном из посланий начала 1899 года, приглашая А.М. Пешкова в гости, писатель не случайно использует медицинский аргумент: *«Не приедете ли Вы в Крым? Если Вы больны (говорят, что у Вас легочный процесс), то мы бы Вас полечили тут»* (П, 8, 25). Предполагая за личным местоимением "мы", помимо собственной персоны, вероятно, курортных медиков, занимающихся здоровьем самого Чехова, авторская позиция обнаруживает слияние в одном лице точки зрения субъекта и объекта лечения. Кроме того, осмысление легочного процесса как главного аргумента в пользу путешествия на крымское побережье придает городу черты лечебного места и соотносит его с локусом больницы.

Еще в начале «ялтинского» периода, в декабре 1898 года, Чехов, представляя сестре обстоятельства своего существования в Крыму, пишет: *«Кстати сказать, в Ялте нет ни дворян, ни мещан, перед бациллой все равны, и эта бессословность Ялты составляет некоторое ее достоинство»* (П, 7, 350). Уравнение в звании ялтинских жителей – прямая авторская атрибуция, указывающая на «больнич-



ность» крымского пространства. Отсутствие классовых различий перед общей угрозой – тяжелым недугом, а чаще и смертью – свидетельствует об общности человеческой природы и реализует главный христианский принцип о равенстве людей перед смертью.

В эпистолярии Чехова, получившем в литературоведении статус художественного текста [11], созданный культурой набор смыслов, актуализируясь посредством вновь узнавания, включается в иной ассоциативный круг и обнаруживает морбуальные коннотации. Закрепляя за крымским пространством аномальные характеристики, Чехов отталкивается от существующего в культуре и литературе «крымского текста», развивающегося в рамках мифа о Тавриде как земле благословенной.

Литература

1. См. например: Козубовская Г.П. А. Ахматова и Ф. Достоевский. Заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник БГПУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2002. – №2. – С.87-95; Люсий А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. – М., 2003; Павлюк О.М. Автобиографическая повесть К. Паустовского «Бросок на юг» как «кавказский текст» // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы международной науч. конф. Ч. 1: Литературоведение. – Ставрополь, 2003. – С. 485-489; Павлюк О.М. Автобиографическая литература о Кавказе второй половины XX века: автореф. дис.канд.фил.наук. – Армавир, 2006 и др.

2. Н. Гоголь в «Петербургских повестях» создает пространство северной столицы в соответствии с существующим в культуре мифом о Петербурге, включаясь, таким образом, в «петербургский текст» русской литературы и культуры. Основные признаки «петербургского текста», сформировавшегося в рамках петербургского мифа, см. подробнее: В. Топоров Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. По такому принципу «строится» пространство Петербурга и в эпистолярной прозе А.Чехова. Об этом подробнее: Стенина В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П. Чехова: автореф. дис. канд. филол. наук. – Самара, 2006.

3. Люсий А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифо-логического контекста: дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. – М., 2003. – С. 20.

4. Эпштейн М. Г. «Природа, мир, тайник Вселенной...». – М., 1990.

5. Здесь и далее произведения и письма Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 30 т. М., 1974 – 1983. В скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква П. Здесь: (П, 2,323).



6. Подробнее об этом см.: Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 2001. Л. Леви-Брюль, уточняя теорию древнего человека о жизни и смерти, говорит о том, что ни смерть, ни болезнь не могли считаться естественным явлением жизни и определялись следствием сверхъестественных сил: Леви-Брюль. Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1999. По этой причине заболевшего боялись и избегали как человека, нарушившего правила общения с потусторонним миром. Природа современных карантинных мер, очевидно, лежит в «изолирующих» обрядах древнего социума.

7. От латинского *morbus* – «болезнь» (Подосинов А.В. и др. *Lingua latina: Латинско-русский словарь*. М., 2002. С. 197). В литературоведении термин «морбуальный» появляется в варшавском сборнике, объединившем статьи исследователей по теме: «Болезнь, лечение, здоровье в литературе» (*Studia Literaria Polono-Slavica*, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie*. Warszawa, 2001).

8. Первые приметы и развитие болезни, а также ее значение для ветхозаветного общества и роли в нем прокаженного представлены в Книге Иова, испытывавшего на себе существовавшие традиции обращения с больными проказой.

9. «Крым прекрасен в том именно смысле, в каком различала эти понятия старинная эстетика: прекрасное – это уравновешенность, вылепленность всей сущности», – Эшштейн М. Г. «Природа, мир, тайник Вселенной...». – М., 1990. – С. 167.

10. Образ романтической Тавриды появляется у Батюшкова:

Друг милый, ангел мой! Сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают
И Фебовы лучи с любовью озаряют
Им древней Греции священные места («Таврида»).

Образ Крыма как благословенной Богом страны, мифологизированного пространства появляется и у Пушкина: «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел переид» («Переида»). Подробно проследил генезис «романтической Тавриды» и Крыма как сказочной, воображаемой страны А.П. Люсый (Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: дис. канд.культ.: 24.00.01.–М., 2003).

11. В чеховедении версия о «художественности» эпистолярия писателя – сложившийся и доказанный факт. А. П. Чудаков настаивает на мысли: «письма Чехова литературы с самого начала» (Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М., 1990. – С. 224), основываясь на анализе их лексико-синтаксического и стилистического единства. См. также работы, рассматривающие чеховские письма как художественный нарратив: Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974; Громов Л.П. О некоторых особенностях эпистолярного наследия Чехова // Творчество Чехова. Вып. 4. – Ростов н/Д., 1979; Захарова В.Е. Сравнение в письмах Чехова как изобразительное средство // В творческой лаборатории Чехова: межвуз. сб. научн. тр. – Ростов н/Д., 1983.



Бейсенбаева А.С.

ПОЭЗИЯ С.ЕСЕНИНА, Н.НЕКРАСОВА И А.БЛОКА В ВОСПРИЯТИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ XX ВЕКА (Н.Ровенский «Портреты»)

В творческом наследии известного литературного критика Казахстана Н.С.Ровенского обращение к русской классике всегда занимало значительное место. Книгу Н.Ровенского «Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты» [1], посвященную литературному процессу Казахстана второй половины XX века и наиболее ярким его представителям И.Шухову, М.Симашко, И.Есенберлину, М.Каратаеву, А.Тажибаеву, О.Постникову и другим, завершают статьи, посвященные творчеству русских поэтов С.Есенина, Н.Некрасова, А.Блока. В предисловии О.Сулейменова «В первую очередь – поэзия», открывающем книгу, три эти статьи оценены очень высоко: «Статьи о Некрасове, Блоке, Есенине придают книге глубину и масштабность, раскрывают представление критика о народности, гражданственности, поэтическом мастерстве» [2, с.4].

Статья «Бесстрашие (слушая музыку мести и печали)» [3] открывает последний раздел книги «Это все мне родное и близкое...». И первое же предложение «Некрасов – поэт хрестоматийный» немногостораживает и вызывает недоумение: что же нового можно о нем писать? Но надо быть знакомым со стилем Н.Ровенского-критика, который считал, что критика – это вид литературы. Он уходит от канонизированного и хрестоматийного Некрасова, перечитывая его строки и чувствуя, как «резануло по-живому, нынешнему, как исчезают общеобразовательное самодовольство и покровительственная ирония (знаем – проходили!) и рвется наружу живой, благодарный отклик» [3, с.187]. Он доказывает, что творчество Некрасова не остывшее свидетельство настроений и страстей ушедшего века. Поэт жив, жив удивительный человек, «мятежный и страдающий, гневный и беззащитный».



Живы поэты-классики, которые «помогают нам увидеть в себе общее, непреходящее. И если старые стихи вызывают у нас живой отклик, это значит, что в поэтах прошлого было много и от нас, а в нас – от них: необузданная, дикая вражда к прошлому, ... любовь к звездам и саду, полному луной, к гремящему весенней талой водой оврагу... Да мало ли еще что было в них от нас!» [3, с.188]. Конечно, было бы слишком самоуверенно утверждать, что наша литература «полностью восприняла высочайшие нравственные качества его поэзии, а журналистика – его редакторское мужество», но Некрасов «гениален дважды – и в смысле творческого дара, и в смысле народности» [3, с.190].

Народ, его друзья и недруги – постоянная тема поэзии Некрасова:

Народ! Народ! Мне не дано геройства
Служить тебе...

Но поэт знал жизнь народа изнутри, поэтому «с такой естественностью и свободой воссоздал он картины деревенской жизни и образы крестьян в поэмах «Коробейники», «Мороз, Красный нос». Долговечны созданные им народные образы в великолепном эпическом повествовании «Кому на Руси жить хорошо», где народ предстает в «живом переплетении нравственных элементов, вылившихся в удивительные по емкости и простоте строки»:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и всеильная,
Матушка-Русь!

Н.Ровенский не может не процитировать знаменитые строки поэмы о Руси, чтобы потом перейти к лучшим сторонам народного характера, воплощенным в «такие типы, как Ермил Гирин – образец общественного деятеля, бунтарь Савелий – богатырь святорусский, исполненная могучих жизненных сил и неистребимой веры в добро и справедливость крестьянка Матрена Тимофеевна, страстный защитник мужицкого авторитета, трогательный в своей люб-



ви к «картиночкам» Яким Нагой, чья речь («У каждого крестьянина душа, как туча черная») – пример великолепного ораторского искусства» [3, с.195].

Критик высказывает свою точку зрения на оптимизм Некрасовской поэзии. Поэту отнюдь не безразлична судьба народа, отсюда – яростное восклицание, переходящее в риторический вопрос в стихотворении «Размышления у парадного подъезда»:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинаясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, -
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?

От оптимизма Некрасовской поэзии, в котором различимы вера и горечь, гнев и отчаяние, протест, Н.Ровенский переходит к анализу новых художественных принципов русского поэта. «Жгучее, святое беспокойство за народные судьбы продиктовало Некрасову и новые художественные принципы. Оно вскормило его Музу мести и печали, положившую начало новой, революционно-демократической эстетике». По мнению критика, главным качеством Музы Некрасова было «бесстрашие правды, унаследованное от Белинского и Гоголя»: «Некрасов был бесстрашен во всем: и в яростном разоблачении пороков системы, калечившей душу народа, и в поэтике, насыщенной подавляюще прозаическими, жуткими образами. Верность своей «кнутом иссеченной Музе» он сохранял на протяжении трех с лишним десятилетий борьбы и творчества» [3, с.199].

Внимательно перечитывая статью казахстанского критика-литературоведа, в этом году отметившего бы свое 80-летие, обращаешь внимание на то, как хорошо он знал поэзию XIX века и литературную критику того времени. Он свободно оперирует цитатами из статей Белинского, Чернышевского, Герцена, воспоминаний Некрасова («Моя встреча с Белинским была для меня спасением...»). Он делает вывод о гениальности Некрасова, наделенного к тому же огромным поэтическим талантом. Гражданственность Некрасо-



ва немыслима без интеллектуальности: «И для размышления ему вовсе не обязателен был тихий кабинет. Парадный подъезд важного сановника, к которому пришли с прошением крестьяне из дальних губерний, и больница, где умирал бедняк-сочинитель, шумные улицы залитого солнцем Рима, где обдумывалась поэма о русских ссыльных «Несчастные», и полуразвалившаяся избенка какой-нибудь бабушки Ненилы, газетная Английского клуба и пепелище сгоревшей русской деревни – везде рождались стихи, которые, по точному замечанию И.С.Тургенева, жгутся» [3, с.201].

Актуально и современно звучит ирония русского поэта в одной из эпиграмм, речь в которой идет о литературных ремесленниках:

Эти не блещут особенным гением,
Но ведь не бог обжигает горшки,
Скорбность главы возместив направлением,
Пишут изрядно стишки.

Н.Ровенский объясняет смысл старославянского выражения «скорбность главы» – «слабоумие, бездарность, убожество духа» и предполагает, что Некрасов «имел право на столь сокрушительную иронию по отношению к «массовой» литературе не только потому, что был гениален, но и потому, что себя, случалось, судил беспощадно, бескомпромиссно» [3, с.203], тогда и рождались строки «предельной обнаженности и искренности» [3, с.207]. Напряженная работа аналитической мысли и исторически подтвердившиеся прозрения – определяющие черты поэзии Некрасова. Пример тому – предсказание подвига Софьи Перовской, которая десять лет спустя (после написания поэмы «Княгиня Трубецкая», в одной из сцен которой героине снится встреча с осужденным мужем-декабристом: «Я сильна, могу я страшно мстить...»), 1 марта 1881 года, белоснежным платком подала сигнал к царевубийству.

Статья Н.Ровенского о Некрасове имеет кольцевую композицию. Начав с рассуждения о хрестоматийности некрасовской поэзии, этим же тезисом Н.Ровенский ее и завершает. Но хрестоматийность эта иная, чем у стихов Майкова и Фета, Плещеева и А.К.Толстого, которые предлагают задуматься о вечном и неизменном. Некрасов



же «учит быть гражданином, воспевает бесстрашие и нравственный максимализм – качества, без которых нельзя достигнуть социальной свободы и чистоты человеческих отношений. А у свободного человека больше возможности подумать о прекрасном и вечном» [3, с.208]. Свободный человек конца XX и начала XXI веков может прекрасно усвоить уроки поэзии Некрасова, оказавшейся востребованной в новом тысячелетии.

Есенина казахстанский критик считает одним из самых завораживающих имен русской и мировой поэзии XX века, потому что «ему под силу проникнуть даже в самые древние, пантеистические глубины нашей памяти и написать строки, наполненные пустынным гулом и тревожными предчувствиями:

По-осеннему кычет сова
Над раздольем дорожной рани.

Здесь что-то от «Слова о Полку Игореве», от Дива, который предрекал беду дружине князя. А рядом – наполненные светлой печалью строки о девушке в белой накидке, сказавшей ласково «нет», и знобящий речитатив «Черного человека», и неистовый монолог Хлопуши, и скорбное смирение Пугачева перед неизбежностью» [4, с.209].

Любовь к Родине у Блока («из сердца кровь струится») и Есенина («вся душа в крови») трагична и искренна, тревожна и глубоко лична. Она включает в себя «нежность грустную русской души». «Я люблю Родину, я очень люблю Родину», - повторял С.Есенин. Стихи его «наполнены особой любовью, в ней не столько гордости, сколько тоски. Но тоска эта, по словам Паустовского, «от ощущения своей полной родственности, своей близости этому дремучему краю». Есенин смог неповторимо выразить тепло и поэзию «золотой бревенчатой избы», которую многим людям долго еще не заметит никакая другая поэзия» [4, с.214].

Обезоруживающая правдивость, чувство неизбежных утрат, умение видеть самые отдаленные глубины человеческой души, ярость, нравственная неуступчивость, непостижимое духовное зрение, сверхчуткая душевная организация внутреннего мира поэ-



та помогли ему в 20 лет увидеть и выразить такие ценности, которые многим остаются недоступными в течение долгих лет жизни. Одухотворенные образы-воспоминания «завораживают мягкой поэтической атмосферой, в которой светятся самые дорогие поэту краски, растворены самые нежные, чистые запахи рязанской земли, и музыкой слов, и человечностью грусти:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

Это стихи-прозренье, стихи-прославление духовной красоты человека, стихи, в которых поэт выразил самое заветное из того, что знал он о людях, о Родине, о своем народе» [4, с.215]. Поэзия Есенина открыта, доступна и эмоциональна.

Его «живое, пронизанное золотым и синим свечением наследие» раскрывает «образ грустного и мужественного человека бесстрашной искренности», «мудрого и доброго рыцаря поэзии», «мужчину с открытым и страдающим сердцем ребенка», «чувствующего на самых трагедийных вершинах». Лирический герой его поэзии умеет сказать высокую правду жизни, мужественно принять неизбежное, остро ощутить широкое эпическое течение жизни в ее необратимости. В подтверждение своих слов Н.Ровенский цитирует:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым...

Жалость об увядании и краткости жизненных сроков поэзии Есенина окрашена в цвета золотой осени – желтизна, багрец, синь, медленный листопад и – при всем том – «ясная «осенняя мысль о прожитом, об утраченном, о неповторимом и острая, повышенная чувствительность к прелести мира». Таким видит его поэзию, наполненную музыкой и какой-то «закадычной» дружеской интонацией, Н.Ровенский, уверенный в том, что Есенину «дано было испытать великую радость слияния с природой,



подслушать рождение и гибель сокровенных жизненных сил. И здесь один из главных пунктов, в котором голос русского поэта вливается в многоязычный, сложный, напряженный голос мировой поэзии XX века» [4, с.218].

У каждого из читателей и литературоведов «свой» Есенин. Для Н.Ровенского – это поэт, находящийся в природе высокий смысл и волнующую тайну, поэзию и пророчество:

О красном вечере задумалась дорога,
Кусты рябин туманной глубины.
Изба-старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины.

В статье «Путь среди революций» Н.Ровенский размышляет о феномене Блока и его поэзии, считая поэта «как бы обнаженным нервным окончанием своего катастрофического времени». Блок с горечью писал:

Печальная доля – так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достойным доцента,
И критиков новых плодить...

И сам пытался объяснить творческий процесс, в котором поэт творит свой особый, новый художественный мир: «На бездонных глубинах духа... недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, - катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир». Многие еще в поэзии Блока (не говоря о публицистике и драматургии, критике и истории литературы) ждет своих исследователей: художественная система, громадный мир ее ассоциаций, «цветных туманов», образов, возникающих «в резком неподкупном свете дня».

Генеральной темой поэзии Блока стала историческая судьба России, ее прошлое и будущее. О возникновении темы Родины в поэзии Блока Н.Ровенский пишет загадочно: «Словно бы из «сонного марева» медленно выходил и обозначался образ Родины, то



призывно манящей издали узорным цветным рукавом, то напоминающей о себе ветровой песней, пронизанной острожной тоской» [5, с.227]. Образ Родины целомудренно нежен, она для поэта «тоскующая жена, невеста или возлюбленная, и отношения поэта с нею напоминают любовный роман». Пример тому – обращения к ней: «О, бедная моя жена», «невеста, Россия», «И пусть другой тебя ласкает», «Помяни за раннюю обедней мила друга, светлая жена».

Наш путь – степной, наш путь – в тоске
безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы – ночной и зарубежной –
Я не боюсь.

А.Блок, один из самых музыкальных поэтов России, по мнению Н.Ровенского, «оставил в памяти России не только свою стремительную мятежную судьбу, но и гениальную песню своей судьбы». Сам А.Блок считал поэта – сыном гармонии, которому дана какая-то роль в мировой культуре: «Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир. Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела» [5, с.231].

Поэзия Блока также «пронизана звукописью, музыкой, в ней постоянно ощущается мощное подспудное течение, несущее слово, чувство, мысль». Можно с уверенностью сказать, что строки:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа, -

наиболее полно выражают особенности творческого процесса Блока» [5, с.232].

Н.Ровенский часто обращается к трудам А.М.Горького, Вл.Н.Орлова, К.И.Чуковского, раскрывшим своеобразие поэзии Блока. Но идет дальше признанных мастеров. Существительные



«цветенье» и «пенье», глаголы «поет», «пела», «цвела» и эпитет «зацветающий (цвет)» часто встречаются в его поэзии после революции 1905 года. Музыка и цвет – главные спутницы строк русского поэта:

Заживающий сон, зацветающий цвет,
Исчезающий день, погасающий свет.

* * *

Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

* * *

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

* * *

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю.

Конечно, музыкальность – это индивидуальное свойство лирики Блока. Но именно ее так не хватает современной поэзии, слишком рациональной и расчетливо «заорганизованной». Современную поэзию Н.Ровенский знал и оценивал профессионально, сравнивая вольно или невольно с русской и мировой классической поэзией, в которой лирика Блока, впитавшая плоть от плоти культуру русскую, ее гражданственность и доброту, поиски социального идеала и боли за униженного человека, занимает особое место.

Поэзия русских классиков Н.Некрасова, С.Есенина, А.Блока в интерпретации Н.Ровенского оказывается востребованной и включенной в межкультурный диалог. «Стихи великих поэтов прошлого..., проходя сквозь время, очищаются и обогащаются новым социальным опытом и находят место в духовной жизни потомков. Дело еще и в том, что выразительные средства поэзии гораздо шире возможностей абстрактной идеи, хотя бы и вдохновившей поэта, они обязательно несут в себе движение живого человеческого чувства» [5, с.222].

Литература

1. Ровенский Н. Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты. – А.: Жазушы, 1983. – 236 с.
2. Сулейменов О. В первую очередь – поэзия // Ровенский Н. Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты. – А.: Жазушы, 1983. – С.3-4.
3. Ровенский Н. Бесстрашие (слушая музу мести и печали) // Ровенский Н. Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты. – А.: Жазушы, 1983. – С.187-208.
4. Ровенский Н. Признание Есенину // Ровенский Н. Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты. – А.: Жазушы, 1983. – С.209-219.
5. Ровенский Н. Путь среди революций // Ровенский Н. Портреты: обзоры, рецензии, литературные портреты. – А.: Жазушы, 1983. – С.220-234.

Михайлова М.С.

“СТРУНА”: ПЕРВАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ

От первой публикации стихотворения “Родина” в 1955 году в газете «Комсомольская правда» до первого сборника Беллы Ахмадулиной прошло семь лет. В 1962 стараниями П.Г. Антокольского была издана первая книга Ахмадулиной “Струна” [1].

Вступительное слово от редакции отражает пафос эпохи: “Лирическая героиня книги “Струна” - наша молодая современница, человек романтической души и беспокойного характера. Важное место в книге занимают стихи о труде, о строительстве новой Сибири, о мастерстве художника, о радости творческих открытий” [2].

Семи лет оказалось вполне достаточно для накопления текстов, репрезентирующих постепенное формирование индивидуальной ахмадулинской поэтики. В первой ахмадулинской лирической книге (далее - ЛК) [3] заявлен принцип, свойственный структуре многих последующих поэтических книг - замкнутость композиции. Завершенность создается посредством обрамления текста книги стихотворениями “Светофоры” и “Мотороллер” - в данных текстах приоритетом является не столько стихотворное передача лирического переживания или настроения, то есть части своего “я”, сколько описание, стихотворная переработка визуальной информа-



ции. Технические реалии - светофор, мотороллер - представляют интерес для поэта прежде всего как “чудеса” техники, символизирующие собой прогресс, предметы ежедневной жизни человека 60-х, человека НТР. Структурное выделение данных стихотворений выявляет и юношеское восхищение автора прогрессом (на момент издания книги БА 25 лет, а стихи “Светофоры” и “Мотороллер” датированы 1959 годом - автору 22 года), и желание отдать должное цензуре. Разработка образов светофора и мотороллера через бинарные оппозиции - скорость (мотороллер) и ее ограничение (светофор), движение и недвижимость - реализует поэтическое осмысление реалий шестидесятых годов. Далекое не случайно первая книга поэта-шестидесятника, прошедшая цензуру, со ссылками на романтику покорения целины “Из целинной тетради”, знаковую фигуру Хэмингуэя (“Хэмингуэй”), с произведениями явного обличительного пафоса (“О, слово точное - подонки...”), начинается “Светофором”, но заканчивается “Мотороллером” - то есть провозглашением движения, скорости, прогресса. Такие акценты позволяли книге успешно вписаться в контекст эпохи.

Музыкальный мотив в названии ЛК на первый взгляд является явной отсылкой к символу той эпохи - к гитаре, верной спутнице барда, певца и поэта, знаковой фигуре 60-х. Однако, концепт струны предполагает наличие нескольких семантических пластов. “Струна” - это не только романтика современной книге эпохи, не только пафос эстрадников и экзотика книг Хэмингуэя. Стихов с музыкальными мотивами в данной ЛК крайне мало, по большому счету, только “Мазурка Шопена”, “Август” и “В тот месяц май...”. Нигде не появляется мотив, заявленный в названии, тем более, не встречается и “гитара”. “Струна” - это некий абстрактный образ, поэтический символ. Струна прочитывалась как метафора души в эпоху средневековья и ренессанса [4]. И.В. Аведова утверждает, что в ранней поэзии Б. Ахмадулиной сквозной темой является “напряженная жизнь человеческой души с ее противоречиями” [5]. Психологическая проблематика ранней лирики Ахмадулиной не вызывает сомнения, и вместе с тем, объектом ее пристального



внимания, с нашей точки зрения, является поэтическое искусство, с приоритетом внимания не к душе и духу, а к дыханию, голосу, звуку.

Мотив струны восходит к орфическому мифу, заново актуализированному русскими поэтами-классицистами [6]. На смену лире в эпоху романтизма приходит гитара, несотъемлемый атрибут цыганской культуры. Та же гитара в 1960-е годы воспринималась как инструмент барда, певца свободы и дороги [7]. Название “Струна” указывает на родственность понятий “романтика” и “романтизм” и тем самым задает основной для Беллы Ахмадулиной принцип поэтического “наследничества”. Он еще не так очевиден, в этой книге нет еще ни “пушкинских”, ни “ахматовских” стихов, но фундамент для дальнейшего диалога с традицией положен. Дискурс классической поэзии, заявленный в названии, уходит в подтекст и угадывается в мотиве пророка, восходящему к А.С. Пушкину (“Глубоким голосом пророка...”), тютчевских мотивах осмысления природы (“Вулканы”), в фольклоризме, берущим истоки в творчестве А. Ахматовой (“Снегурочка”, “Несмеяна”).

П. Вайль, А. Генис в книге “60-е. Мир советского человека” выдвигают мысль о трансформации традиционного романтического конфликта следующим образом: “... не герой-одиночка противостоял консервативному обществу, а наоборот - романтик-коллектив боролся и побеждал одиночек-ретроградов” [8].

И.В. Аведова в диссертации “Жанровая система поэзии Беллы Ахмадулиной” развивает мысль о романтическом характере героини ранних стихов, проникнутых сознанием “непохожести” на других. По мнению И.В.Аведовой, следует говорить “не о “бунте”, а об отчужденности героини, о неприятии безликой толпы с ее суетными стремлениями” [9]. В ранних стихах Ахмадулиной происходит столкновение общей, “коллективной” романтики с романтическими идеалами героини. В ткани ЛК просматривается деление текстов на “всеобщую” и “интимную” части, при этом динамика индивидуального “я” явно наблюдается во второй, “интимной”, части книги.



Темы начальных произведений книги маркированы шестидесятичной романтикой: “Молоко” - тема труда, “Ты говоришь...” - ностальгия о Сибири, Байкале, “Из целинной тетради” и “Из сибирской тетради” - тема покорения неизведанных земель, зарисовки индустриальных пейзажей:

Где вздымается новая домна,
Так работа идет наверху,
Словно этому парню удобно
Хохотать и висеть наверху.
(“Новая домна на КМК”, “Из сибирской тетради”, 2, 14)

Одушевление неодушевленного, как проявление сибирских “чудес” - особенность легендарного, эпического пространства. Наряду с мощью, сотворенной человеком, в мире Ахмадулиной присутствует мощь, заключенная в природе: “Молчат потухшие вулканы, // на дно их падает зола. // Там отдыхают великаны // после содеянного зла” (“Вулканы”) (2, 45).

Ее поэтике свойственна номинация неодушевленных предметов:

Светофор. Это странное имя.
Светофор. Святрослав. Светозар.
Светофоры добры, как славяне...
(«Светофоры», 2, 3)

Номинативное и субстантивное явно взаимосвязаны, происходит, с одной стороны, номинация неодушевленных предметов, т.е. их оживление; с другой - материализация имени, его «оплотнение». Таким образом, имя как бы обозначает процесс антропоморфизации; это не просто оживление светофора, а «очеловечивание» его, и даже, в какой-то степени, вписывание в национальную парадигму. На уровне номинации (Светофор. Святрослав. Светозар) происходит расширение смысла и выстраивание полисемического ряда «свет» – «свят» – «славный» – «славяне». Двойственность светофора проявляется одновременно на двух уровнях: материально-бытовом (светофор состоит из *«смещения двух разноцветных огней»*) и художественном (он связан со *«смещением двух разноцветных красок»*): “О, из-



вечно бесчинствовал спор:// Этот добрый рассудок славянский // и косою азиатский напор” (2, 3).

Даже в сибирских текстах, с преобладанием в них индустриальной тематики, просматривается важная особенность ахмадулинского поэтического мира - повышенный интерес к Слову, “старинному слогу”, а также к Истории:

Велик он был. Но кто начало
Его воздвиг, разбил жильё?
О Кемерово, что означало
Издrevле прозвище твоё?
 (“Кемерово”, “Из сибирской тетради”, 2, 17)

Вниманиe к логосу проявляется в стихотворении “Грузинских женщин имена”. На смену “всобщему”, эпическому пространству Сибири с ее легендарной историей (“Древние рисунки в Хакасии”), ее особенными людьми, “проходчиками древней горы” (“Гора Бурлук на строительстве дороги Абакан-Тайшет”), приходит совершенно иное пространство. Грузия для Ахмадулиной - это лирическое пространство, где, в отличие от громкого пафоса сибирских стихов, остается место для интимности. Сибирь вступает в оппозицию с Грузией в контексте мотивного комплекса «север» / «юг», юг маркируется как идиллическое пространство, при этом любопытным образом эксплицируется гендерный аспект.

“Сибирские” и “целинные” стихотворения выводят на первый план героев-мужчин (водителя из произведения “Из целинной тетради”, строителей дороги Абакан-Тайшет (“Гора Бурлук на строительстве дороги Абакан-Тайшет”), древнего лучника (“Древние рисунки в Хакасии”). Стремление уравниаться в работе с мужчиной просматривается в цикле “Из целинной тетради”. Поглощение женского рода мужским проявляется не только в отношении персонажей-людей - домна, несмотря на языковую привязку к женскому роду, определена как “парень”. Такая нивелировка пола, вероятно, объясняется идеологической концепцией труда в советском обществе, где понятие “слабого” пола было снято еще в 30-е годы. Самым показательным примером этой идеи является культурно-



массовый союз “Рабочего и колхозницы”, стоящих плечом к плечу в скульптурной проске В.И. Мухиной.

“Грузинские” тексты “Струны” содержат в себе лишь женские характеры, акцентируя “женское” начало грузинского пространства и усиливая тем самым связь с индивидуальным “я” женщины-поэта Ахмадулиной. Женское «грузинское» имя материализовано и маркировано атрибутами природной идиллии, оно соотносится со временем цветения платана и олеандра, а также с попеванием винограда («*смутно виноградом пахли // грузинских женщин имена*») (2, 20). “Грузинская” номинация имеет в творчестве Ахмадулиной особенное сакральное значение избавления от смерти. Цветы и вино (в данном случае - виноградная водка чача) в стихотворении “Абхазские похороны” не только обозначают ритуальную часть особенных - “абхасских” - похорон девочки Геули, но и маркируют идиллическое пространство, где похороны сопровождаются весельем, а смерть несет в себе коннотации освобождения через особую семантику имени: Геули является вариантом еврейского имени Геула, имеющего семантику “избавление” [10].

Грузинское имя само по себе, вне зависимости от семантики, несет нагрузку маркировки индивидуального пространства, пространства ахмадулинского поэтического космоса. Позже, в стихотворении «Описание боли в солнечном сплетении» вновь появляется мотив женского грузинского имени - боль, превращающая космос организма в “хаос”, изгоняется с появлением врача по имени *Газель Евграфовна* [11].

Стихотворение “Смесь, ликуя и бунтуя” входит в контекст “грузинских” произведений, но, в отличие от предыдущих текстов, не содержит упоминания имени. Грузинский топос - “В Махинджаури, под Батуми” - и его женское начало накладывается на романтические мотивы бунта и водной стихии. Стихия женственности, усиленная семами водной стихии, провоцирует отказ от прошлого через освобождение “от ситцев лишних”, обнажение и освобождение от покровов. Водная семантика традиционно связывается с женским началом и значением очищения [12]. Обновление и приоб-



щение к изначальной Природе происходит посредством слияния с водной стихией: “Она была такая гордая - // вообразив себя рекой, // она входила в море голая // и море трогала рукой” (2, 75).

Заметим, что структура художественной картины мира в зрелой поэзии Беллы Ахмадулиной воссоздается с помощью традиционных для этого концептов «Поэт» – «Слово» – «Природа» – «Бог». В ЛК “Струна” последний элемент ряда лишь намечен (в стихотворении “Бог” дается детское представление о неблизком и непознанном Боге: “и бог над девочкой смеялся, // и вовсе не было его”), зато наиболее полно представлен концепт “Природы”, с акцентированным вниманием к временному аспекту. В ранней лирике поэтом совершается попытка запечатления конкретного месяца - в соотношении с состоянием лирического “я” (“Апрель”, “Август”, “Сентябрь”, “Декабрь” и пр.).

Тема творчества является для Ахмадулиной очень важной для ее более зрелых стихов, но уже в ранней лирике они представляют значительный блок. В стихотворении “Чужое ремесло” впервые появляется мотив власти творчества над творцом. Мотив имеет продолжение в стихотворении «Лунатики», где подверженность творца движению Луны, связанной с *«далеким искусством»*, рассматривается автором не вполне традиционно: сила влияния Луны рассматривается как объект преодоления. Лунный свет становится материалом для творца, способного из нетелесного, эфемерного создать нечто осязаемое, *«вылепить из лунного свеченья // тяжелый осязаемый предмет»* (2, 50).

В стихотворении «Новая тетрадь» *«сияющий лист»* уравнивается с «храмом». «Храмовое» значение «чистого листа» дополняется значением трудного «вхождения» – для героини «вхождение» в желанный творческий процесс также затруднительно, как и вхождение в сакральное пространство храма: *«Смущаюсь и робею пред листом бумаги чистой. // Так стоит паломник // у входа в храм»* (2, 34).

“Влечет меня старинный слог” и “Старинный портрет” вводят важнейший для творчества Ахмадулиной мотив - “диалога с прошедшим”, впоследствии трансформирующийся в ностальгический



“диалог с традицией”, с обязательным обращением к поэзии Пушкина, Лермонтова, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой. Современная автору романтика диктует приоритет человеческих отношений перед стариной, исторической памятью и объясняет отказ от игры воображения ради “полмгновенья” с любимым человеком.

В мотивной парадигме поэзии Беллы Ахмадулиной мотив творчества выполняет функцию центрального, стержневого лейтмотива, с которым так или иначе соприкасаются все прочие темы и мотивы. При этом сам концепт «творчество» несет в себе разные смыслы: как акт творения и как результат творческого процесса, причем не обязательно словесного.

В ахмадулинской картине мира значимо не только слово и его звучание, но и звук музыкальный, и рисунок. Музыкальный мотив является вспомогательным инструментом для раскрытия психологического состояния любви - двое влюбленных уподобляются “двум нотам, взятым одновременно”, и также, как и рисунок, является маркером “детского” пространства. В ранней лирике, в частности, в ЛК “Струна”, наиболее важной для юной героини представляется объединяющий слово, звук и рисунок “детский” аспект игры: мотив творчества выступает как процесс осознания и пересоздания мира.


Ранняя любовная лирика находится под знаком влияния “игрового” мотива. Любовь представляется как игра (“Вся игра твоя - дешёвая” (“Я думала, что ты мой враг..”) и неоднократно представляется в контексте сказочных мотивов. Женские сказочные ипостаси - Снегурочки, Несмеяны - неизменно соотносятся с семьей воды и ее вариантов слез/льда/снега. Через сказочный мотив слез царевны Несмеяны раскрывается психологическое состояние героини при переживании любовной измены. Осмелившаяся полюбить Снегурочка превращается в “глоток оттаявшей воды”: “Как чисто с воздухом смешалась, // и кончилась ее пора. // Играть с огнем - вот наша шалость, // вот наша древняя игра” (2, 59). Сема снега несет в себе дополнительное значение изначальной, детской чистоты. М. Эпштейн отмечает в ранней лирике Ахмадулиной “молитвенное



отношение к снегу, к зиме - героиня испытывает стыд перед ее абсолютной белизной, чистотой, совершенством” [13]. Приобщение к зиме уподобляет влюбленных детям: “Мы соблюдаем правила зимы. // Играем мы, не уступая смеху” <...> “С лицом таким же пристальным и детским, // любимый мой, всегда играй в игру” (“Декабрь”) (2, 111).

Героиня любовной лирики ЛК “Струна” - женщина-ребенок, отдающаяся игре в любовь с той же увлеченностью, как и детской игре, как и игре с ребенком. Материнская ипостась полностью отсутствует, дитя в текстах всегда “чужое”, а героиня противопоставлена материнской фигуре (“Но бровью поводит мама, // глядя на нас с тобой” (“Лодка”)) и свое “творчество” представляет как участие в непрерывной детской игре и шалостях: “Я объясняю мальчику: - Шали. // К его курчавой головенке никну // и говорю: - Пусти скорее нитку, // освободи зеленые шары” (“Вот звук дождя...”). “Шалости” и “дурачества” находятся вне понимания взрослых, что, по мнению героини, достойно оплакивания: “Поиграем в эту шалость // и расплечемся над ней. // Позабудем мою жалость, // жалость к старости твоей” (“О, еще с тобой случиться...”). Так героиня претендует на знание некоей тайны, известной детям. “Тайны дня” в ранней лирике (в более поздних стихах “тайное” знание поменяет свой темпоральный атрибут и трансформируется в “тайну” ночного бдения над тетрадью) скрывают в себе противопоставление скучного упорядоченного мира взрослых и хаосопорождающего, а потому полного творчества мира детской игры. Выпадение героини из суетного мира приближает ее к совпадению с природой и ее циклами, так как Природа оказывается способной на шалости и дурачества, так же, как и дети: “Нас одурачил нынешний сентябрь // с наивностью и хитростью ребенка” (“Нас одурачил нынешний сентябрь”).

Итак, первая книга - это заявление “я” нового поэта, построенное новое поэтическое мира, процесс становления лирической доминанты - структура книги направлена векторно от познания мира к познанию себя. Основной принцип построения ЛК - дви-



жение от общего, социального к сугубо индивидуальному, глубоко личному. Книга, начавшаяся с циклов записок “Из целинной и сибирской тетрадей”, постепенно, через познание сущности поэзии и поэта, движется к любовной тематике. Обретение гармонического “я” происходит в процессе игры, в которой героиня принимает на себя детскую ипостась. Необходимое при этом возвращение к началу предстает в ранней лирике как приобщение к природному космосу.

Литература

1. Из энциклопедии “Кругосвет” // http://belolibrary.imwerden.de/wr_Akhmadulina.htm
2. Стихотворения Б. Ахмадулиной цитируются по: Ахмадулина Б. Струна. М., 1962. Номер страницы указывается в круглых скобках сразу после цитаты: первая цифра означает условную нумерацию цитируемого издания, вторая – номер страницы.
3. Понятие “лирической книги” было введено и обосновано О.В. Мирошниковой в ее монографии “Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика”. Предметом научного анализа является итоговая лирическая книга как “метажанровое явление”, “издание, полиграфически о веществе являющее концептуально-этапный комплекс стихотворений, лейт-мотивов и циклов-разделов, структурированный по замыслу автора как художественное единство, как системно-образное выражение его индивидуального метода, его мировидения, как проекцию его художественного мира” (Мирошникова, 2004, 49). Подробнее об этом см.: Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети 19 века: архитектоника и жанровая динамика. Омск, 2004.
4. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX - начала XX веков. Самара - Барнаул, 1996. С. 31.
5. Аведова И.В. Жанровая система поэзии Беллы Ахмадулиной // Автореферат диссертации. Тверь, 1999. С. 6.
6. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. - 576 с. С. 219.
7. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 128.
8. Там же. С. 127.
9. Аведова И.В. Жанровая система поэзии Беллы Ахмадулиной // Автореферат диссертации. Тверь, 1999. С. 6.
10. Фаня Шифман Имена, которые любят в Израиле
<http://www.fromuz.com/forum/lofiversion/index.php?t1696.html>
11. Подробнее об этом см. Михайлова М.С. Имя как элемент поэтики Б. Ахмадулиной // Поэтика имени: сборник научных трудов. Барнаул, 2004. С. 75.



12. Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999. С.
13. Эпштейн М. Белла Ахмадулина (Природа, мир, тайник вселенной...) // <http://www.litera.ru/stixiya/articles/837.html>

Жақан Д.С.

КӨНЕ ТАНЫМДАР ТАМЫРЛАСТЫҒЫ

Тарихи-мәдени дамуы әркелкі халықтардың фольклорлық мұраларын салыстыра тексергенде бірқатар ұқсас, ортақ жайлардың кездесуі көңіл аудартады. Оның негізі әрбір халықтың ой-сана дамуының көне бастауларынан тамыр тартады. Мұндай жағдай қазақ және орыс фольклорындағы жерлеу салты фольклорының мазмұнына да тән. Әрине, ол әр халықтың даму ерекшелігіне сай өзгерген, түрленген, бірде мол, бірде қалдық күйінде кездеседі. Ортақ сарындар мен көркемдік кестелердегі ортақ семантиканың мән-мағынасын ашу үшін адамзат баласының ақыл-ой дамуының тарихына бойлау қажет. Мәселен: қазақ және орыс халықтарының фольклорына ортақ: «Өлім де Өмір дейтін көне мифтік түсінік».

Бұл жөнінде академик С.Қасқабасов: «Следовательно смерть, умирание человека воспринималось как уход в иную жизнь, как возвращение к начальному состоянию, к небытию, откуда человек когда-то появился, т.е. люди когда-то верили в бессмертие» [1] – деп ой түйіндейді.

Екі түрлі халықтың жерлеу ғұрпының тұтастай алғандағы қызметі – нақтылы өмір мен басқа дүниенің арасындағы қарым-қатынас актысын атқару. Сондықтан көне замандардағы жерлеу рәсімдерінің марқұмды көмгенге дейінгі (оқшаулау, жуындыру, көму) және көмгеннен кейінгі (аза тұту, жоқтау) рәсімдерінің мақсаты ортақ. Ол дүниеден өткен жанды басқа әлемге көшіру, тірілерді өлім зардабынан сақтандыру. Әрине, ғұрып ішіндегі әр түрлі рәсімдердің атқарылу ерекшеліктері әр түрлі қалыптасқан.

Бұл жөнінде Н.Н. Велецкая былайша тұжырымдайды: «Особенно важен комплекс языческих представлений о смерти как форме перехода в «иной мир», его структуре и расположений, путях



и способах этого перехода, отсюда – одна из основных функций погребального ритуала – способствовать переходу в «вечный мир» приобщению к сонму предков, обеспечить достижение «вечной обители» напутствиями умирающему, с умирающим присылают на тот свет поклоны» [2].

Марқұмды басқа дүниеге сапар шегуші ретінде ұғынудың сілемдері де екі халықтың жоктау өлеңдерінде сақталған. Және «О дүние «алыс», «беймәлім», «белгісіздік» мағынасында ұғынылады [3]. Мысалы:

Аз күнде алыс жолға сапар шегем, Аман бол артымдағы кәрі-жасым.	На путь бо иду долги И во сторону иду чужую Улетала моя белая лебедушка На иное безбестное живленьице.
Арманда кеткен, атекем, Алысқа қолын сермеді	Что проводим-то батюшко Во дальну путь – дороженьку Во дороженьку незнакомую Во дороженьку не бывалую [4].
Дүниеден сапар шектіңіз Қызықты көрер шағыңда.	

Екі халықтағы ортақ ұғымдар жерлеу өлеңдеріндегі кеңістік жайлы түсініктің өлгеннің қайда баратындығы жайлы көне таным-түсініктерінен де көрінеді. Өмір мен Өлімнің аражігін айыру, екі өмірдің аралық шекарасын белгілеу, өлімді өзге әлемге өтудің формасы ретіндегі ұғынудан туған марқұмды аттандыру салттарын толық атқару арқылы бұзылған тепе-теңдікті қайта қалпына келтіру мақсаттарына бағытталған рәсімдер сериясы да өзара мәндес.

Мәселен, салттардағы кеңістікке байланысты ұғымдар:

- а) ең алдымен адамның өмір сүрген орны, ауылы, туған жері;
- ә) дүниеден өткен жері;
- б) өмірден өткен соң баратын жері: қабір, о дүние.

Ал үйге қатысты: үй – біріншіден адамның суықтан, қауіп-қатерден сақтанатын қорғаныш орны.

Екіншіден, қауымның, отбасының, рудың құпиясы сақталып, туу мен өлімге байланысты барлық жөн-жоралғылары атқарылатын



орын. Сондықтан да үй тазартылған, тұйықталған «киелі энергия» орны ретінде ұғынылған.

Үй тұтас әлем ретінде алынып, оның өзге дүниемен байланыс бөліктері есігі, босағасы, маңдайшасы, шаңырағы, жабығы (киіз үйдің бөліктері) арқылы іске асса славян халықтарындағы бұл түсініктер үйдің бұрышы мен орталық бөлігіне қатысты сақталған [5].

Салттардағы үйдің табалдырығын босағасын киелі деп есептеумен байланысты түрлі рәсімдердің атқарылу себептерінің ұқсастығы көне замандардағы жерлеу түрлерінен туындаған сияқты. Ол жайында Л.Я. Штернберг: «Пережитком захоронения возле дома является культ порога и культ очага ибо это было местом погребения и хотя эта форма погребения уже исчезла мы встречаемся с поверьем что под очагом покоится предок, «хозяин очага», «хозяин порога» [6], - деп бұл ұғымның өте көне жерлеу салтының жаңғырығы екенін көрсетеді.

Орыс фольклорында «Босағаның» - «күпия», «киелі» мәні жоктау мәтіндерінен көрінеді.

«У порога постою да я послушаю»

«Потихошеньку к дверям да подходить стану»,

«Из-за дверей да разговор держу» (4, 89-92 с.).

Жалпы үйдің адам өміріндегі маңызы мен оның күн мен түн мезгіліне байланысты ашық, жабық болу міндеттері ертеден қалыптасқан. Ол көне танымдардағы «күн – өмір», «түн – өлім» мағынасындағы түсініктермен астасып жатады. Мәселен: Көшпелі қазақ тұрмысындағы күн батарда түндік жабумен таң атпай ашудың өзіндік сыры бар. Күн шыққанша, түндік ашпау – өлімнің белгісі. Сондықтан, жаңа түскен жас келінге қойылар қатал талаптың бірі де осы болған. Сол сияқты үйдің күндіз ашық тұратын бөліктерін түнде бекітіп жату міндет. Бұл түн зиянкестер әлемі болғандықтан солардың үйге ену қаупінен сақтанудан туған. Орыс жоктауларында үй ішіне келген қайғы қасірет себебі – есік, терезенің ашық қалуынан деп есептейтін түсінік жаңғырығы сақталған.



Мы проглупали родительско желаньицо,
Допустим эту скорую смеретушку
Мы не заперли новых сеней решотчатых
Не задвинули стекольчатых о коленок
У ворот да мы ставили приворотцицьков.

Сондай-ақ марқұмның өмірінде тұрған үйінің іші-сыртын тұтас қаңырату, құлазыту арқылы оның иесінің бағасын арттыру тәсілі казак және славян халықтарына да ортақ. Өйткені «Разрушение этих элементов, нарушение устойчивого равновесия обыденной жизни означают хаос, смерть».

Иесіздік, бос қалу, қаңырау, қирау сезімдері марқұмға тиесілі нақтылы заттық ұғымдары (заты, киімі, құрал-сайманы және үйі мен істеген ісі, тұтас мекені, елі жұрты) арқылы беріледі. Ол жоғарыда аталған үйдің «киелі» бөліктерінің бүлінуінен бастап, тұтас үйді қамтиды.

Мысалы: «Босағам сынды-ау мұртынан», «Босағасы бос қалған»-дейтін жоқтау жолдарындағы «Босағаның сынуы – үй иесі өлімінің тұспалы. Немесе:

Шаңырағым берді шарт.
Кокем сокқан қиыннан.
Уык бауын шешіндер.

Яғни, «Шаңырақ» та қасиетті ұғым. Ол казак халқында жеке үйдің бөлік атауынан бастап «от басы», «отағасы» атауына айналған. «Шаңырағы сыну», «Шаңырағы ортасына түсу» т.б. ұғымдар мәні тек өліммен байланысты. Ал азалы үйді тұтастай құлазыта құлдырата суреттейтін орыс казак жерлеу фольклорындағы ортақ параллельдер өзара мағыналас. Мысалы орыс жоқтауында:

- Возвращусь я в этот домик, пустые уголки, печальные пашенки, когда нет уже у нас нашего хозяина
- Опусталась паша бела горница без родимого батюшка
- Погляди-ко, кормилец мой, Ты на свой благодатный дом... Уже все не по-сторому, что в них-то не по-прежнему, запусти благодатный дом.



Как взглянула на хоромная стросеньце,
Что стросенье приклонилось ко сырой земле
Без тебя... развилося, раззорилося наше вито – тепло гнєздышко
Все столбы да пошатилися.

Қазақ жоқтауларында:

Қарама таудың иесі-ай,
Бауырында жатыр түйесі-ай.
Салулы төсек, салқын үй,
Мұның бір қайда иесі-ай.
Аңқайып қалды-ау бекерге
Отау деп соққан үйлерін.

Құдай үшін салдырған құлазып қалды-ау ақ мешіт т.б.

Зат пен оның мәнін теңестіретін көне ұғымдар сілемі де екі халықтың фольклор үлгілерінде сақталған. Адамның есімін атамау, атаса оның өміріне қауіп төнеді деген түсінік өліммен байланысты күрделене түскен. Мысалы, Солтүстік Батыс Америка үндістерінде марқұмның туыстары түгелдей дерлік аттарын ауыстырады.

Қазақ жырларында да марқұмның атын атамайды. Ол «алғаным», «сұңқарым», «анашым», «көкешім» т.б. толып жатқан туыстық немесе образдық атаулармен алмастырылады.

Орыс жоқтауларында да осы ерекшелік сақталады, «батюшка», «моя кормилица», «родимая», «моя лебедушка», т.б.

Аза өлеңдеріндегі адам көңіл күйінің жабырқаулы сәттерімен табиғатты астастыра суреттейтін поэтикалық параллельдер де өзара ұқсас. Ашық, жылы табиғат көрінісі қуаныштың, ал бұлтты, тұманды, суық сипаты, қайғының, көңілсіздіктің, келеңсіз оқиғаның символы ретінде алынады.

Ашылмайтын бір тұман
Айымның бетін жасырды-ай.
Басыма тұман ілінді
Тұман да қалдым тұншығып
Үстімді тұман басқалы:
Жарықтан шығып тап болдым,
Қараңғы тұман түндерге.



Яғни, Тұман бүкіл жер бетін, су, ай, күн бетін, адамның ақыл ойын, басы-көзін, іші-сыртын тіпті үйдін ішін, орданың үстін т.б. түгел басады деп суреттелуі.

Орыс жоқтауларында:

Сквозь туманную стекольчату околеньку
(Барсов 218)
И красно солнышко в тумане выкатолось
(Русские плачи с.87)

Нашла тученько ли страховитая, А и облачко ли гряновитое (Плачи с.58)	Айдың бетін бұлт алып, Қарайып бақытым байланды, Төбемнен төнді кара бұлт.
---	--

Мұндағы Бұлттың мәні – аза тұтқан жандардың қайғылы көңілін, ақыл-ойын тұмшалаған ауыр оқиғаның әсерін бейнелейді. Ішкі құлазыған көңіл-күй сыртқы көңілсіз қалыппен тұтас қабысады. Оның түйіні – ішті кернеген қайғы-қасіреттің – көз жасы (жаңбыр) болып төгілуі арқылы символдық мәнде берілуі де екі халықтың көркем жоқтауларының мазмұнына тән.

Аза өлеңдерінің көркемдік кестесіне арқау болған Табиғат құбылыстарының ішінде Су образының мәні де жан-жақты қарастыруды керек етеді.

Ол «бүкіл тіршілік су болған» дейтін көне мифтік ұғымдардан бастау алады да екіге бөлінген дүниенің аралығы дейтін түрлі түсініктерге дейін жалғасқан.

Жинақтай келгенде, біз өте күрделі мәселенің кейбір жайттарын ғана сөз еттік. Ал салмақты салыстырулармен тереңдей талдап, тұжырымдар жасау алдағы күндер еншісіндегі міндет.

Әдебиеттер

1. Каскабасов С.А. Казахская сказочная проза. А., 1990, с.81.
2. Велеская Н.Н. Языческие представления о смерти у славян. М., 1989.
3. В.А.Чистов. Представление о дороге в загробном мире в русских похоронных причитаниях. Фольклор и этнография. Л., 1986.
4. Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым. ч.1, М., 1972, с. 116, 94.
5. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.,



1983, с. 12; Толеубаев А.Т. Юрта в представлениях, верованиях и обрядах казахов // Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. 1991, с. 149.
6. Первобытная религия. Л., 1936, с.331.

Машакова А.К.

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АБАЯ В ВОСТОЧНЫХ СТРАНАХ

Культурные связи казахского народа с народами Востока существовали еще с давних времен, когда произведения восточных поэтов передавались устным путем, при этом они подвергались некоторым изменениям и дополнениям. В результате казахское устное творчество пополнялось новыми темами и сюжетами. Классическая поэзия Востока оказала влияние на творчество многих казахских поэтов и, в частности, на творчество Абая Кунанбаева. Известный литературовед Ш.К.Сатпаева в своей книге «Казахская литература и Восток» так написала об этом «В стиле восточной классической поэзии создан ряд его стихов и поэма «Искандер», в которой синтезированы традиции казахской национальной, восточной и русской культур. По мотивам «Тысячи и одной ночи» написаны романтические поэмы «Азим», «Масгут» [1]. Установленные еще в фольклоре восточные литературные связи казахского народа продолжали и продолжают развиваться в настоящее время.

Творчество Абая Кунанбаева занимает важное место в истории становления и развития международных связей казахской литературы. Творческое наследие поэта можно по праву отнести к бесценной сокровищнице мировой литературы. Исследование рецепции его творчества восточными литературными критиками, признающими особую роль и место Абая Кунанбаева в жизни своего народа, имеет исключительное значение в процессе международной популяризации казахской литературы.

Имя Абая Кунанбаева и его произведения долгое время оставались неизвестными для мировой общественности. Впервые пере-



воды на иностранные языки отдельных стихотворений Абая появились в печати в 50-е годы XX столетия; это были переводы на монгольский и китайский языки. В частности, в 1951-1955 годах было издано несколько стихотворений Абая в периодике Монголии. На китайский язык произведения Абая переводил профессор Ха Хуаньчжан, пишущий под псевдонимом Хабай. В 1950 году он перевел поэму «Искандер» и опубликовал ее в журнале «Литературные переводы». В 1958 году он осуществил перевод двух других поэм Абая, которые вместе с первой были изданы в форме сборника «Абай Кунанбаев. Три поэмы». В предисловии к этой книге Хабай отметил: «Борьба за утверждение жизни, борьба за человека, высокая гуманистическая цель поэта и мыслителя, естественно, была борьбой против мрачных и темных сил. В поэзии Абая она запечатлена в целом цикле стихов-обличений, стихов-портретов, убийственных в своей правдивости» [2]. В области перевода творческого наследия казахского поэта в Китае профессор Хабай сделал многое. Ему принадлежат переводы почти всех произведений Абая, которые появились в свет на китайском языке, а также он является автором ряда статей об Абаяе. В 1993 году вышел в свет переведенный им «Полный сборник сочинений Абая».

Перевод на иностранные языки произведений Абая Кунанбаева приобрел широкий размах в 1995 году, когда вся мировая общественность широко отмечала 150-летие казахского поэта. В юбилейный год Абая книги с его избранными произведениями появились на турецком языке и на языке хинди. В Иране была издана книга «Произведения и мысли Абая», а в Пакистане – «Избранные стихи Абая Кунанбаева». «Слова назидания» появились также на китайском, корейском и монгольском языках.

Благодаря этим переводам творческое наследие Абая стало доступно широкому кругу восточных читателей, ученых и литературных критиков, которые давали оценку творчеству Абая на страницах газет, журналов и во вступительных статьях к изданным книгам.



В пакистанских газетах «The Pakistan Times», «The Nation», «The News», «The Muslim» появились статьи, посвященные Абаю Кунанбаеву, в которых можно было прочесть следующие высказывания: «Книгу «Слова назиданий» будут читать и через 50, и через 100 лет, чтобы только понять, насколько далеко вперед мы продвинулись по пути, показанному Абаем, и достойны ли мы называться последователями Великого Учителя» [3]. «Абай – это зеркало и душа народа, живущего на протяжении многих столетий в степях в центре Евразии [3]. Авторы статей ставят Абая в один ряд с классиками мировой литературы «Народы, достигшие высочайшего уровня цивилизации, дали миру Свифта, Мольера и Гоголя. Казахи дали Абая» [4]. «Абай является поэтом не только казахского народа, он – личность мировой культуры» [4]. Пакистанские критики уделяли особое внимание роли казахского поэта в духовном развитии народа, они отмечали, что «Абай в своем творчестве критиковал невежество, самонадеянность, стремление жить за чужой счет и такие ненормальные и уродливые явления как измена, когда сын предает своего отца или брат предает брата. Сплетни, мошенничество, коварство, лень и расточительность – вот пять врагов человечества, поэтому он призывал соотечественников избегать этих пороков. Абай питал особое отвращение к лени, праздности, видя в них главное зло, источник развращения народа и многих его плохих поступков. ... Абай выделял пять высоких моральных качеств: упорство, трудолюбие, глубокомыслие, умеренность и доброту как противоположность вышеназванным порокам и призывал поддерживать и развивать положительные качества» [5]. О том, как прошло празднование 150-летия великого казахского поэта в Пакистанской Академии литературы поведала Сумайра Аслам [5]. Она выделила выступление Тарика Рехмани, профессора лингвистики в Университете Каид-и-Азама, который «сравнил Абая с Сиром Саидом и Раджа Рамом Моханом Итаи, которые восприняли определенные аспекты западного могущества, такие как современное знание, но не оставили свое культурное прошлое» [6].



Появление книги «Произведения и мысли Абая» на персидском языке явилось знаменательным событием в культурной жизни Ирана и Казахстана, так как до этого творческое наследие Абая не переводилось на персидский язык. Издание этой книги стало возможным благодаря стараниям чрезвычайного полномочного посла Исламской Республики Иран в РК Расула Ислами. В предисловии он указывает на существование некоторых схожестей между казахским и иранским народами. «Эти культурные общности обнаруживаются как в обычаях и традициях народа, так и в зодчих исторических реликвиях этой страны и вновь обретенной археологии. На казахском и персидском языках часто встречается множество слов, которые в свою очередь объясняют общность наших культур» [7].

Али Асгар Ширдуст начинает свою вступительную статью с размышлений о том, что в каждом народе встречаются такие выдающиеся личности, которые сыграли большую роль в духовном и культурном развитии своего народа. По мнению Али Асгар Ширдуста, у казахов это был поэт и мыслитель Абай Кунанбаев - «Он является олицетворением традиций, обычаев, языка, культуры, цивилизации казахского народа. Казахи, применяя его крылатые выражения в жизни, объясняют сущность своего народа и общества. Его произведения возвращают к прошлым традициям, показывают кочующие казахские аулы и пастухов, выгоняющих свои огромные стада на пастбища, они напоминают забытые казахские песни и широкую реку музыки, промывающей в своем потоке гуманность их духа» [7].

«Избранные стихи Абая» на язык урду были переведены Халид Икбал Ясиром, который в предисловии к этому сборнику сравнивает Абая Кунанбаева с Мухаммадом Икбалом – национальным поэтом Пакистана «Казахстан ... также чтит имя Абая Кунанбаева, как наша страна - имя Мухаммада Икбала. Абай Кунанбаев был не только казахским народным поэтом, но и великим мыслителем, историком, востоковедом, музыкантом и человеком, уважавшим личность и индивидуальность» [8]. В предисловии под названием «Абай – гордость эпохи» Халид Икбал Ясир находит



много общего между этими великими поэтами: «Он – борец за добро и мир, как и Икбал он глубоко переживал из-за неграмотности казахской молодежи» или «Абай и Икбал созвучны в своих взглядах на религию, традиции, образование» [8]. Абай Кунанбаев учился в медресе в г.Семипалатинске, затем в русской школе, благодаря своим необыкновенным способностям он легко овладевал знаниями. Следует отметить, что Икбал родился и творил на четверть века позже, чем Абай. Закончив с золотой медалью колледж в г.Лахор, он продолжил обучение в Кембридже, где подготовил докторскую диссертацию, которую успешно защитил в Германии в Гейдельбергском университете. Оба поэта были образованными для своего времени людьми, они, осознавая, что только через знания может происходить развитие нации, призывали свой народ к просвещению. Просветительская деятельность Абая была отмечена Халид Икбал Ясиром следующими словами: «Народу, затерявшемуся в темноте невежества, Абай зажег своей поэзией огонь и указал дорогу к свободе. Его стихи были как озарение» [8]. Общность взглядов Абая и Икбала проявляется также и в их прогрессивных, революционных идеях. В своих стихах Абай с негодованием писал о пороках феодальной и чиновничьей знати, о родовых междоусобицах, «Абай страстно боролся за сплочение народа» [8]. Поэзия Икбала пронизана идеями романтизма, отражавшими дух времени - национальное пробуждение и освободительное движение [9].

На турецком языке «Избранные произведения Абая» сопровождаются вступительной статьей Зия Йылмазера, который в 1995 году являлся заместителем председателя ТЮРКСОЙ – международной совместной организации тюркской культуры и искусства. В статье Зия Йылмазер пояснил, что целью ТЮРКСОЙ является исследование и сохранение тюркской культуры, искусства, истории и других духовных наследий, а также развитие культурных связей между тюркоязычными странами. Появление книги с произведениями Абая в Турции стало возможным благодаря деятельности этой организации [10].



В Монголии книга «Абай Кунанбаев. Избранные произведения» вышла в свет в Улан-Баторе. Предисловие под названием «Великий поэт Азии» было написано известным монгольским писателем и драматургом, доктором исторических наук Хабышийн Исламом. Монгольский ученый отметил, что монгольский и казахский народы, являясь испокон веков кочевыми народами, близки по образу жизни и быту. По мнению Хабышийн Ислама у обоих народов есть великие люди, прославившие свои страны. У монголов – это Тэмуджин сын Есугей богатура, у казахов – Абай Кунанбаев. Один, известный под именем Чингисхан, был великим полководцем, другой – поэтом. Их разделяют шесть столетий, но оба стали знаменитыми на весь мир. Проводя такие и интересные параллели, Хабышийн Ислам обращает внимание на то, что Абай родился под горой, сохранившей имя великого Чингиса. О личности Абая монгольский писатель пишет: «На протяжении последних 150 лет Абай до сих пор остается самой яркой звездой казахской культуры» [11].

Торжественное празднование 150-летия со дня рождения Абая Кунанбаева было первым юбилейным мероприятием для литературы и культуры Казахстана, которое проводилось под эгидой ЮНЕСКО. Во время празднования Дней Абая международные конференции, коллоквиумы и торжественные собрания прошли в Англии, Франции, Германии, Венгрии, Египте, Индии, Пакистане, Иране. В Турции на основные торжества, которые прошли в Стамбуле, собрались многочисленные почитатели казахского поэта и мыслителя. В Китае торжественный вечер состоялся в Пекине. В Синьцзянском университете был прочитан курс лекций по жизни и творчеству Абая, в Синьцзянской Академии общественных наук прошла конференция «Абай в казахской литературе».

В Алматы состоялась международная конференция, на которой выступили представители многих стран ближнего и дальнего зарубежья. Интересными представляются доклады гостей из восточных стран.

Одним из подтверждений признания мировым сообществом великого казахского поэта является участие в работе юбилейной



международной конференции Али Акбара Велаяти, известного иранского государственного деятеля. В 1995 году он занимал пост министра иностранных дел Ирана, в настоящее время он является советником Верховного лидера Исламской Республики Иран. По мнению Али Акбара Велаяти «Абай в казахской литературе играет ту же роль, что и великие иранские поэты в нашей стране. Он своим гениальным и божественным талантом поднял казахскую классическую литературу на небывалую высоту, и ее слава давно перешагнула границы Казахстана, и ныне на мировом уровне изучается творчество Абая и других классиков вашей литературы». Кроме того, он выделил важную роль Абая в установлении и развитии связей между казахской и персидской литературами. «Именно благодаря Абаю вошло в казахский язык множество персидских и арабских слов. Его творчество укрепляет общность наших культур. Изучая творчество таких великих поэтов, как Рудаки, Фирдоуси, Саади, Низами и Хафиз, Абай ввел в казахскую литературу новые темы и мотивы» [12, С. 101-103].

Обстоятельным и содержательным было выступление Ахмада Хасана Дани, профессора Исламабадского университета, директора Центра изучения цивилизаций Центральной Азии. Ученую степень доктора философии он получил в Лондонском университете. Ахмад Хасан Дани специализируется по истории и культуре народов Центральной Азии. В докладе пакистанского ученого можно обнаружить великолепное знание истории жизни казахского народа и жизни его лучшего представителя – поэта и мыслителя Абая Кунанбаева. Автор обращает внимание на родину поэта: «Абай происходит из прекрасной земли со множеством гор и озер, и его душа и сердце – на Чингистау», на становление Абая как поэта: «Свои первые стихи, названные «Осень», он сочинил под впечатлением того, что видел и слышал в детстве», а также анализирует его творчество: «Для такого поэта, чье сердце и ум волновали семейные распри и родовые раздоры, вполне естественно, что именно его народ и его страна глубоко волновали его. Он всегда переживал за свой народ ... С другой стороны родная



страна, также была источником его вдохновения. Его душа была повенчана с родной природой и мы находим в его творчестве отражение родины». Ахмад Хасан Дани восторженно описывает природу казахской земли - «Вдали от непосредственного окружения лежит открытая степь, где не одна, а много дорог переходят границу высоких трав. Именно эти дороги рассказывают о казахских кочевниках, любивших зрелище мирных желтых холмов, зеленых лугов, огромного серебристого ковра из ковыля – дороги, которые вели караваны с востока на запад» [12, С. 116-120]. Кроме того, Ахмад Хасан Дани выражая свое уважение к Абаю, высказал свое мнение, что благодаря поэзии и мудрости этого великого человека можно научиться жить в мире и любви.

Среди выступающих был и другой специалист по Центральной Азии – индийский ученый Шарма Ракеш. Свое выступление он посвятил прогрессивным взглядам казахского поэта: «Основу творчества Абая составляет прогрессивное мировоззрение. Во многих своих произведениях он изображает жалкое положение народа, живущего во мраке и нищете, подвергает резкой критике негативные стороны бытия. Поэт мастерски показал жизнь различных социальных слоев казахского общества, разоблачил жестоких, лицемерных и невежественных правителей» [12, С. 137-139].

Еще одним участником этой конференции был Жакып-Мырза, вице-президент Общественной академии Синь-Цзяна (Китай). Он рассказал о том, какие торжественные мероприятия, посвященные 150-летию юбилею Абая Кунанбаева, прошли в Китайской Народной Республике и особенно в Синь-Цзянском автономном округе. Свое выступление Жакып Мырза закончил следующими словами: «Великий Абай занял достойное место в мире. Он – наш учитель в духовной культуре. Его поэзия читается как на родине: на казахской, казахстанской земле, так и на синьцзянской – Китая» [12, С. 128-129].

«Абай – духовный отец не только казахов, но и всех тюркских народов. Абай – наш общий, но если мы не будем изучать его и знать, как следует, то каким образом он будет нашим?» [12, С. 176-



177] - такими словами начал свое выступление Намык Кемал Зайбек, занимавший в то время пост главного советника Президента Турецкой Республики. Затем Намык Кемал Зайбек рассказал о том, что в Турции с середины 1990-х годов в школьную программу введено изучение творчества Абая. Кроме того, в 1995 году были проведены научные симпозиумы, торжественные собрания, на которых пропагандировались идеи и творчество Абая. «Образование, труд, уважение к человеку – о таких простых и важных вещах размышлял Абай. И если его мысли станут достоянием всех людей, то не будет войн, на земле воцарится мир», сказал Намык Кемал Зайбек, с мнением которого нельзя не согласиться.

Рассматривая отзывы и выступления на конференциях восточных поэтов, писателей, ученых-литературоведов и общественных деятелей, следует отметить, что произведения Абая, созданные в прошлом столетии, до сих пор не утратили своего общечеловеческого значения и продолжают служить духовному взаимообогащению народов в современном мире. Кроме того, международное признание классика казахской литературы наглядно демонстрирует, что творчество Абая имеет большое значение в развитии международных литературных связей Казахстана.

Литература

1. Сатпаева Ш.К. Казахская литература и Восток: (Из истории литературных связей). – Алма-Ата: Наука, 1982, С.10.
2. Абай Кунанбаев. Три поэмы. – Пекин, 1958, с.1-3.
3. Великий казахский поэт, мыслитель и просветитель Абай Кунанбаев. – The Pakistan Times. Islamabad, 1995, April 29.
4. Абай – писатель, душа Казахстана. – The Nation. Islamabad, 1995, May 15.
5. Абай Кунанбаев – просветитель казахского народа. – The News. Islamabad, 1995, May 28.
6. Казахский поэт учит свой народ преодолевать трудности. – The Muslim. Islamabad, 1995, July 19.
7. Произведения и мысли Абая. – Тегеран: Суруш, 1995.
8. Abai Kunanbaev. Selected Poems. – Pakistan, 1995, P. 9-11.
9. http://egypt-info.ru/about/culture/religion/islam/muhammad_ikbal.html.
10. Abay'in Eserlelrinden scemeler. – Ankara, 1995, S.VIII-X.
11. Абай Хунанбайн. Туувэр Зохиол. – Улаанбаатар. 1995, Б. 3-6.
12. Абай. Наследники на перепутье. – А: «Аль-Халел», 1995, С. 101-103.

ӘДЕБИ КЛАССИКА. ПУШКИН ЖӘНЕ АБАЙ.

Орыстың ұлы қаламгерлерінің бірі А.С.Пушкин әлем халықтарына танымал жарқын тұлға. Ол өзінің тамаша туындыларымен, жалпы адамзаттық таным-түсінігі негізінде кез-келген ұлт өкілінің ойындағысын айтып, көңіл түкпіріндегі пікірін жырмен жеткізіп отырғандай болады. Сол себепті де бұл ақынды орыс халқы ғана емес, әлемдік, жалпыадамзаттық ақын деу орынды болар.

Ғалым Ш.Сәтбаева А.С.Пушкиннің өмірі мен шығармашылығы қандай бір себептермен қазақ елімен байланысқан тұстары болғандығын айтады. Сондай бір себептердің үлкені ақынның 1833 жылы “Пугачев тарихы” туындысына материал жинау мақсатында пугачевтік қозғалыс болған елді мекендерге сапар шегуі еді. Ақын Орынбор аймағында, Оралда болып, қазақ елінің тұрмыс-тіршілігімен етене танысқан. Сондай-ақ, Орынбордан Оралға дейінгі аралықта Пушкинге қазақ халқының өмірімен жақсы таныс, қазақтар жайлы шығарма жазған орыс жазушысы әрі тілшісі В.И.Даль жолсерік болған екен [1].

Пушкиннің орынборлық жолжазбалары мен күнделіктеріне көз жүгіртсек, оның қазақ елінің ауыз әдебиетіне деген үлкен қызығушылығын байқаймыз. Мұнда қазақтың көне лиро-эпикалық туындысы “Қозы Көрпеш – Баян сұлу” жайлы жазба бар. Соған қарағанда ақын бұл жырды жыршылардың аузынан тындап, тарихына қанығып, қызыққандығынан, мүмкін қандай да бір шығармасына арқау етпекке қағазға түсіргенге ұқсайды. Осы сапарында жинаған материалдарының басым бөлігін ақын “Пугачев тарихы” шығармасына тірек еткен. Сол себепті қазақтардың Е.Пучагев бастаған қозғалысқа қандай қатысы барлығы туралы кейбір деректерді осы туындыдан табуға болады.

Бұл Пушкиннің қазақ топырағына аяғының алғаш тигені болса, мұнан көп кейін қазақтың көзі қарақты оқыған азаматтары оның



туындыларын қазақ арасына кеңінен насихаттай бастады. Олар – алғашқы қазақ ғалымы Шоқан Шыңғысұлы Уәлиханов, алғашқы қазақ педагогы Ыбырай Алтынсарин, қазақ реалистік әдебиетінің негізін қалаушы Абай Құнанбаев болды. Шығыс пен Батысты бірдей меңгерген қазақ зиялылары Пушкин сияқты данышпан ақынның дара туындыларын назардан тыс қалдырмай, туған елдің игілігіне жаратпақ мақсатта аударған. Осылардың ішінде Пушкинге зор құрметпен қараған Абай еді. Бұл жайлы М.Әуезов өз еңбегінде былай дейді: “Он обрел свет и счастье, когда тропа вывела его к “незарастающей народной тропе”, к “Памятнику” великого гения русского народа Александра Сергеевича Пушкина. И пожалуй, первым из пришельцев к благородному памятнику был он, Абай. Он один из первых пришельцев даже всего Ближнего Востока” [2, 290 с.].

Абай мен Пушкинді рухани жақындастырған, халық көңілінде бір қылған туынды – “Евгений Онегин” шығармасы-тын. Белинскийдің тілімен айтсақ, бұл Пушкиннің ең сырлы да нәзік туындысы, фантазиясының ең сүйікті перзенті, сондай-ақ, ақынның тұлғалық сипаты соншалықты толық, жарқын да айқын көрінген шығармасы. “Мұнда ақынның бүкіл өмірі, жан-дүниесі, барлық махаббаты берілген, барлық сезімі, ұғым-түсінігі, идеалдары қамтылған”.

Ал енді осы туындының қазақ және орыс тілдеріндегі нұсқалары арасындағы айырмашылық, дәлірек айтсақ, осы екі тілдегі нұсқаларының өзара байланысы жайын сөз етсек деп едік.

Хәкім Абайдың өмірі мен шығармашылығын жете меңгерген, Абайтану ілімінің негізін қалаушы ғалым М.Әуезов бұл жайлы былай деген екен. “Абайдың Пушкиннен аударғаны жалғыз “Евгений Онегин” болса Абай бұл шығарманы “Татьяна-Онегин” ғып әкестеді. Пушкинде Татьяна мен Онегиннің бір-бір хаты бар, тағы ауызекі жауаптасуы бар болса, Абай осы кездің барлығын да хат қып алады. Ол төрт хаттың ішінде Пушкиннен шын аударылған жері – Татьянаның алғашқы хаты – содан басқа үш кездің үшеуінде Абай Пушкиннен аудармайды, соның сағасымен өзінше, Пушкин-



нен өзгеше өлеңдер жазып кетеді. Қыз бен жігіттің арасын, мінез-құлықтарын да Абай Пушкиннен бөлек етіп, опасыз жігіт етпей, үлгілі жігіт, биязы қыз етіп шығарады” [3, 97 б.].

Әуезовтің түсінігінше Абай “Татьянаның алғашқы хатының тұсында өзінің Пушкинге жақсы аударушы бола алатындығын көрсетсе де, аяғында “Евгений Онегиннің” аударушысы болмай, өзгертушісі болып шығады”. Яғни, мұнан ұғатынымыз, Әуезов Абайдың “Евгений Онегинін” аударма деп қабылдамаған. Оған дәлел, Әуезовтің орыс ақыны Пушкиннің жүз жылдық мерейтойына арналған дайындық жайын сөз еткенде, Абайдың “Евгений Онегин” шығармасын аударма деп қабылдауға болмайды, оған толық аударма жасау керек деген ұсыныс айтқан екен. Бұл шығарманың толық мәтінін қазақ тіліне І.Жансүгіров пен Қ.Шаңғытбаев аударған еді. М.Әуезов осы аудармаларға тоқтала отырып, ондағы жетістіктерді атап өтеді, сонымен қатар, бұл екі ақын аудармасындағы жалғыз кемшілік деп Пушкин дәуірінің тілінің сақталмағандығын айтады. Ал Абайдың эпистолярлық романының ұтқан бір тұсы – орыс тіліндегі нұсқаның тілін дәл бере білуі. “Абайдың Пушкин мен Лермонтовтан жасаған аудармаларының ерекше зор қасиеті – әсіресе асыл нұсқаның өз тіліне тең түсіп отыратын сөздігінде. Жаңағы ақындарды аударғанда Абай жаңа түр іздеп, өзінше соны тауып та алған. Шалыс ұйқас деген ұйқасты Татьяна хатын аударғанда Пушкиннен алып, соны қазақ поэзиясына енгізді. Ол аналардың жол өлшеуін, өзі айтқандай, “үзетімін” де сақтаған. Бірақ сонымен қатар Абайдың шын қуаты – бояуы айқын, қыры мен сыры терең тілінде, сөздігінде жатыр”, - дейді ғалым [3, 181 б.].

Мұнан әрі зерттеуші өз пікірін “Абай аударған “Евгений Онегин” – ол шығарманың өзі емес, Абайға керекті болған тұқылы ғана болып шығады. Бұның себебі, Абайдың бұл шығармаға өзінше бір өзгеше мақсатпен келуінен туған”, - деп сабақтайды.

Шын мәнісінде де Абайдың Татьянасы мен Онегині арасындағы жай-күй де аяқ кезінде өзгеріп кетеді, бұл екі кейіпкер арасындағы диалогтарда да Пушкин кейіпкерлерінің сөздері оқта-текте ғана кездеседі. Олардың ой-сезімдері де Абайша, қазақ жастарының



ұғымынша шығады. Абай шығармасының мұншалықты ауа жайыла өзгеріске ұшырауының басты себебі – ақын бұл шығарманы жастарға ұсынғанда ұстаздық мақсатты көздейді. Қазақ жігітіне үлгі боларлық бейне жасап шығарғысы келеді. Ақынның бұл шығарманы толық аудармай, қазақ елінің ұғымына жақын, орыс қоғамының ішкі әлемін таныта алатын тұстарын жеткізуге тырысқандығын ескерсек, еркін аударманың озық үлгісі болған бұл туынды әрбір қазақтың жүрегінен орын теуіп, қазақ жастарының сүйікті жырына айналуының бір себебі осында жатқан тәрізді.

Зерттеуші Д.А.Қонаев өзінің “Проблемы казахско-русских литературных связей в статьях и исследованиях М.Ауэзова” атты ғылыми мақаласында орыс мәдениетінің қазақ еліне әсері екі саладан тұрады деп атап көрсетеді. Оның бірі – Абай мен Пушкиннен басталатын, тарихи аспектіде қарастырылатын қазақ-орыс әдеби байланыстары екен [4, 247 б.]. Бұл мәліметтің де айтары көп екені даусыз.

Осы себепті де ғалым Сәтбаеваның Пушкин қазақ және орыс әдеби байланыстарының басында тұрған көрнекті тұлғалардың бірі деген пікірі орынды деп білеміз.

Әдебиетгер

1. Сәтбаева Ш. Веяние времени. – Алматы: Ғылым, 2000.
2. Ауэзов М.О. Абай Құнанбаев. – Алма-Ата, 1967.
3. Әуезов М. 12 томдық шығармалар жинағы. Т. 11. – А: Жазушы, 1969.
4. Мухтар Ауэзов и современная литература. – Алма-Ата: Наука, 1989.

Қалиасқарова А.Т.

ПУШКИННАМА: ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІНДЕ ЗЕРТТЕЛУІ

А.С. Пушкин қазақ еліне 1833 жылы келді. Бұдан соң М. Әуезовтің сөзімен айтсақ, 1887 жылы Пушкин қазақ даласына кейіпкері Татьянаң қолынан жетектеп кеп, кең қазақ сахарасына қадам басты. Ұлы Абай аудармалары арқылы танылған. Пушкин қазақтың ең сүйкімді ақындарының біріне айналды.



Пушкин шығармалары мен еңбектері, аудармалары ғылыми тұрғыдан 1936-37 жылдардан бері зерттелуде. Осы жылдардан бастап үлкенді-кішілі мақалалар қазақ баспасөз беттерінде жарияланды. Бұл еңбектер 1937 жылы орыс халқының ұлы ақыны А.С. Пушкиннің қайтыс болғанына 100 жыл толуына орай жазылды. Пушкин кітаптарының 1936 жылы аударылуы, юбилейге дайындық – қазақ әдебиетіне үлкен серпін берді. Сол кездегі қазақ әдебиетінің олжасы Пушкинмен байыды.

Пушкин шығармаларын зерттеп, қазақ халқына танымал болуына ат салысқан қазақ зиялылары – І. Жансүгіров, С. Сейфуллин, Қ. Өтепов, М. Қаратаев, М. Әуезов, М. Жанғалин, А. Шаншаров, Т. Әлімқұлов, Б. Шалабаев, Е. Ысмайылов, С. Сейітов, М. Бөжеев, З. Ахметов, Ш. Сәтбаева, Н. Ғабдуллин, С. Қирабаев, Ш.Елеукенов, Д. Досжанов, С. Абдрахманов сынды т.б. көптеген ғалымдар.

Пушкинді зерттеу, пушкинтану саласын – үш сатыға бөліп қарауға болады. Біріншісі – 1936-1937 жылдар аралығындағы зерттеу мақалалары. Бұл ақынның қайтыс болғанына 100 жыл толуына қатысты жазылған зерттеу мақалалары. Екіншісі – 1946-1949 жылы Пушкиннің туғанына 150 жыл толуына байланысты жазылған мақалалар мен зерттеулер. Үшіншісі – 1999 жыл Пушкиннің туғанына 200 жыл толуына және 2006 жылы Қазақстанда Пушкин жылы аталуына арналған мақалалар мен зерттеулерді сатылап бөліп қарастырамыз.

Бірінші саты. Ақынның қайтыс болғанына 100 жыл толуымен байланысты 1936-1937 жылдар аралығында І. Жансүгіровтің «Пушкин – қазақ халқының да ақыны», С. Сейфуллиннің «А.С. Пушкиннің жүз жылдығы», С. Мұқановтың «Пушкин қазақтың да ақыны», М. Қаратаевтың «Жүз жылдан кейінгі Пушкин», «Пушкин және Абай», Қ. Өтеповтің «Пушкин аудармалары туралы» т.б. мақалалары бірінен соң бірі жарысып шығып отырды.

С. Сейфуллин «Әдебиет майданы» журналында (№ 2) 1936 жылы Пушкиннің қайтыс болғанына 100 жыл толуы қарсаңында «А.С. Пушкиннің жүз жылдығы» атты мақаласын жариялайды. Бұл мақалада орыстың ұлы А.С. Пушкиннің қайтыс болғанына 100



жыл толғанын атап өткізу шараларының дайындалып жатқанын айтады. С. Сейфуллин ақынның шығармаларының жер жүзінде барлық елдердің мәдениет қазынасына ортақ мұра екендігін, сонымен қатар, Кеңес үкіметі орнағаннан бері Ресейде Пушкин шығармаларын өз тіліне аудармаған ел жоқ екенін айтады. Біздің қазақ әдебиетінде ақынның “Евгений Онегин” мен “Татьяна” хаттарын Абайдың аударғанын, ал Шәкәрімнің ақын Пушкиннің қара сөзбен жазған “Дубровский” өлеңмен аударғанын мәлімдейді. Ал, төңкерістен кейін ақынның басқа шығармаларының да бірнеше-шелері қазақ тіліне аударылды, - дейді.

“Әдебиет майданының” осы сапында оқырманның назарына Пушкиннің “Боран” әңгімесін өлеңге айналдырып аударған Шәкәрімнің аудармасын қоса жариялаған.

Қ. Өтепов 1937 жылы “Әдебиет майданы” журналында (№5) “Пушкин аудармалары туралы” атты мақала жариялайды. Бұл мақалада Мәжит Дәулетбаевтың аударуындағы “Мыс салт атты” поэмасын түпнұсқамен салыстырып қарайды.

1937 жылы “Социалистік Қазақстан” газетінде қазақтың құлагер ақыны І.Жансүгіров “Пушкин – қазақтың да ақыны” деп барша қазақтың сүйікті ақыны болған Пушкин туралы мақала жариялайды. І.Жансүгіров: “Пушкиннің мастерлігінде қазақ жазушыларына сабақ көп” - деп, үлгі болатын ақын екендігін, үйрететін дүниелері көп екендігіне тоқталады. Орыс халқының ұлы ақыны Пушкинді қазақ халқы сүйетіндігі, оның ұлы мұрасын бағалайтыны байқалады. Қазақ жазушылары Пушкинді оқуды, оның шеберлік, ақындық үлгісін үйренуді, өз жазуына ұстаз қылуды тездету керек, - дейді. Бұл мақала тақырыбы жағынан да, оқырманға беретін мағлұматы жағынан да өте бағалы.

Екінші саты, 1949 жылдары Пушкиннің 150 жылдық мерейтойын өткізу шараларына байланысты көптеген зерттеу мақалалар жазылды. Мұхтар Жанғалин “Әдебиет және искусство” журналында (1946, № 6) басылған “Пушкин және қазақ әдебиеті” атты мақаласында Пушкиннің әдебиеттегі орны мен маңыздылығы, ақынның қазақ әдебиетіне ықпалы, қазақтың ұлы ақыны Абайға



тигізген әсері туралы сөз қозғайды. Сонымен қатар, 1950 жылы М.Жанғалиннің “Пушкин” атты арнайы зерттеу еңбегі де жеке кітап болып басылып шығады. Бұл қазақ әдебиетінде Пушкин туралы шыққан алғаш кітап болатын.

Пушкинді ауызға алғанда Абай есімінің қатар жүруі заңды құбылыс болғандықтан, ең көп қалам тербелген тақырып Пушкин мен Абай тақырыбы еді. Бұл тақырыпқа соқпай өткен ғалымдар мен зерттеушілер некен-саяқ.

М. Әуезов Пушкин туралы өзінің «Абай жолы» роман-эпопеясында, зерттеу еңбектерінде көп жазған. М.Әуезов Абай туралы, Абайдың ақындығы, Абай аудармалары жөнінде сөз қозғағанда Пушкин тақырыбына әрдайым соғып отырған. Орыстың ұлы ақыны Пушкиннің өлеңдері ең алғаш қазақ халқы арасында ұлы Абай аудармалары арқылы тарағанын, сонымен қатар, ол аудармалардың аударылу деңгейінің жоғары дәрежеде екенін мойындап бағалаған. Оның «Пушкинді қазақшаға аудару мәселелері» (Социалистік Қазақстан, 1936. 22 январь), «Абайдың аудармалары» (СССР ҒА Хабарлары, 1944) “Пушкин мен Абай” (Социалистік Қазақстан, 1950. 10 август), «Евгений Онегиннің қазақшасы туралы» (Лениншіл жас, 1967. 11 апрель), «Орыс классиктері мен Абай» (Кітапта: М. Әуезов. Уақыт және әдебиет.1962) деген мақалалары соның айғағы.

А. Шаншаров 1952 жылы жазған “А. Пушкин шығармаларының аудармасы туралы” мақаласында Пушкин шығармаларының қазақ тіліне аударыла бастағанына 60 жылдан астам уақыт болғанын айтады. Орыс жазушыларының ішінде ең алғаш қазақ тіліне аударылған Пушкин болды, - дейді.

С. Қирабаев 1952 жылы “Әдебиет және искусство” журналында жарық көрген “А.С.Пушкин шығармаларының аудармасы туралы” мақаласында аударманың деңгейіне, сапасына көңіл бөледі. Көптеген аудармалардың сапасы төмен екендігін, қай кезде мағыналарының алшақтап кетіп отырғанына мән беріп отырған. 1936-1937 жылдары ақышның қайтыс болғанына 100 жыл толуына байланысты Пушкин шығармаларының аудармаларының үш



томдығы баспадан шыққан болатын. Бұл 3 томдық таңдамалы шығармалары ішінде өрескел қателері болуы, және де Пушкин шығармалары дұрыс аударылмауы себепті көп кешікпей пайдаланудан шығып қалған еді. 1949 жылы ақынның туғанына 150 жыл толуымен байланысты Пушкиннің таңдамалы шығармалары үлкен бір том болып шықты. Бұл бір томдықта Пушкиннің бұрын аударылған шығармалары түгелімен дерлік жаңадан аударылды. С. Қирабаев осы томды талдай келе бұрынғысынан әлдеқайда көркем шыққанын атап өтеді.

Т. Әлімқұлов 1955 жылы «Әдебиет және искусство» журналында шыққан “Жемісті жолда” мақаласында 1953 жылы Пушкин шығармаларының қазақша шыққан екі томдығын талдаған. Бұл егіз томды қазақ ақындарының көп жылдық жемісі деп атайды. Және де Т.Әлімқұлов: “Біздің жазушыларымыз үшін Пушкин мұрасы әдеби шеберліктің үлкен мектебі болды” – дейді.

Сонымен қатар, Пушкиннің қайтыс болғанына 125 жыл толуына арналып жазылған Қ. Елеусізовтің “А.С. Пушкин қазақ жерінде” деген мақаласы Жұлдыз журналының 1962 жылы 2-санында басылып шыққан. Ол Пушкиннің Пугачев көтерілісінің тарихын зерттеу мақсатымен Орынборға келгенін, қазақ сахарасының тарихына қызығып, ауыз әдебиетінің кейбір үлгілерін жаздырып алғанын айтады. Пушкин 1833 жылы 18 сентябрьде Орынборға, 20 сентябрьде Оралға барғанын, онда 3 күн болғанын айтады. “Пугачевтің тарихы” шығармасының жазылуы мен ақынның архивынан табылған “Қозы көрпеш – Баян сұлу” жырының табылуы мақаланың арқауы болады.

Үшінші сатыны Пушкиннің туғанына 200 жыл толуымен және 2006 жылы Қазақстанда Пушкиннің жылы, Ресейде Абай жылы жариялануымен байланыстыру керек. Бұл жылдары З. Ахметовтің “Ұлыны ұлы ұғынады (Пушкин мен Абай үндестігі)”, “Пушкин және Абай”, «Өзіне-өзі сыншы», Н. Ғабдуллиннің «Абайдың нәзира үлгісі: («Евгений Онегиннен» алып толғаған махаббат жыры нәзира үлгісімен жазылған дастаны туралы), «Абайдың Татьяна-сы», Ш. Елеукснөвтің “Пушкин және Абайдың эпистолярлық ро-



маны”, “Пушкин и эпистолярный роман”, Д.Досжанның «Абай және Пушкин», С.Абдрахмановтың «Пушкиннің «Евгений Онегин» романының қазақ әдеби және фольклорлық дәстүріндегі орны», «Біздің Пушкин», «Е, Тәтіш», «Пушкин шығармаларындағы түркізмдер» атты т.б. мақалалар мен зерттеу еңбектері, диссертациялар Пушкиннама мұрасына қосылған жаңа үлес еді.

1999 жылы Ш. Елеукеновтің “Сұлулыққа іңкәрлік” кітабында “Пушкин және Абайдың эпистолярлық романы” деген көлемді зерттеуі жарияланды. 2006 жылы бұл мақала қайтадан қаралып, орыс тілінде “Таң-Шолпан” (2006, № 4) журналында және “Керуен” (2006, № 3) журналында “Пушкин и эпистолярный роман” деген атпен жарық көрді. 2006 жылы “Егсемен Қазақстан” газетінде (25 қазан, 2006) “Абайдың эпистолярлық романы. Аударма ма, төлгума ма” деген мақала басылды. Бұл зерттеулердегі жаңалық – Ш.Елеукенов Абайдың “Онегин – Татьяна” деген эпистолярлық романы аударма емес, Пушкин романының версиясы, нұсқасы деген пікір айтады.

1999 жылы З. Ахметовтің “Ұлыны ұлы ұғынады (Пушкин мен Абай үндестігі)” (Абай журналы, № 3), “Пушкин және Абай” (ҚР ҰҒА Хабарлары № 3), «Өзіне-өзі сыншы» (Қазақ әдебиеті, 1995. ақпан) атты мақалалары Пушкинтануға қосылған қомақты еңбектер ретінде саналды. Әдебиеттанушы-ғалым Зәки Ахметов Пушкин мен Абай шығармаларына талдау жасап қана қоймай, ғұлама суреткерлердің шығармашылық ізденістеріндегі ерекшеліктеріне, көркемдік мәніне, аударма мәселесіне қатысты тың идеялар мен салмақты пікірлер айтады. З. Ахметов: «Пушкин ұлылығын сол заманда, сол ортада отырып тани, бағалай білгендігі – Абай ұлылығының бір жарқын көрінісі», - дейді. Яғни, З.Ахметов өзінің Пушкин мен Абай туралы зерттеулерінде орыстың классикалық әдебиетінің өкілі деп танылатын Пушкин шығармашылығының қазақ әдебиетіне, Абайға ықпалына көптен-көп көңіл бөліп отырған.

Кейінгі уақытта пушкинтану тақырыбының аясы кеңіп, зерттеу объектісі ұлғая түскен. Қазіргі күнде Пушкин мұрасын тереңінен



зерттеп жүрген ғалымдарымыздың бірі – С. Абдрахманов. Зерттеушінің Пушкин тақырыбына жазған «Пушкиннің «Евгений Онегин» романының қазақ әдеби және фольклорлық дәстүріндегі орны» атты диссертациясы мен «Біздің Пушкин» зерттеу кітабы ақынның туғанына 200 жыл толуына тұспа-тұс сәйкес келеді.

Бұл тақырып әлі күні де өз күшін жойған жоқ. Соның айғағы ретінде биылғы Қазақстандағы Пушкин жылында баспасөз беттеріндегі зерттеу мақалалар мен зерттеу еңбектері, конференция жүзінде өткізілген түрлі шаралар нақты дәлел бола алады. Пушкиннама – қазіргі ғалымдардың қаламынан, бүгінгі күн тақырыбынан түспеген тақырыптың бірі. Пушкин мұрасы болып табылатын оның өлеңдері, поэмалары, ертегілері, романдары, Орта Азияға саяхаты, аудармалары қазақ ғалымдарының, ақын-жазушыларының бірден-бір зерттеу объектісіне айналды.

Бұл орасан зор тақырыптарға бөлінген мол қазына мақалалар пушкинтану саласының басты маржандары болып табылады. Пушкин тақырыбы ешқашан ұмытылмақ емес, ұмытылмайды да. Пушкиннің өз сөзімен айтсақ, «искусство, поэзия – өмір үшін, қоғам үшін қызмет етуге тиіс». Өнер бар жерде, поэзия бар жерде Пушкин мұрасы өз жалғасын табады, өз оқушысын табады деген сенімдеміз. Пушкин мұрасы – мәңгілік мұра. Сондықтан да ол әлі зерттеле бермек, зерттеу объектісі бола бермек.

Мухамеджанова А.Б.

ТВОРЧЕСТВО МУХТАРА МАГАУИНА В АСПЕКТЕ РУССКО-КАЗАХСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Современный казахский писатель Мухтар Магауин пишет свои произведения вот уже более сорока лет. Впервые имя писателя, как историка-исследователя древней казахской литературы, прозвучало в его кандидатской диссертации «Қобыз сарыны» (Казахские поэты и жырау XV-XVIII) в 1967 году. Одновременно с научным исследованием идет работа над прозаическими произведениями,



появляются первые рассказы, повести и романы. Наряду с научной и писательской работой М.Магауин занимается еще и переводческой деятельностью. Он переводил рассказы русских писателей (А.П.Чехова, И.Бунина), английских писателей (С.Мозма, Г.Р.Хаггарда), китайского мыслителя Конфуция.

Творчество Магауина многогранно: он пишет и на историческую тему (роман «Аласапыран»), и о животных (повести «Гибель борзого», «Жүйірік» («Скакун»), роман «Шахан-Шери», и о современности (роман «Голубое марсево», повесть «Кара кыз» («Смуглая девушка»), и на тему Великой Отечественной войны («Дети одного отца»). Пишет он также о тесной связи между казахским и русским народами.

В этом отношении особый интерес представляет роман «Аласапыран». Действие романа происходит в XV-XVI веках в России в Смутное время. Писатель проследил жизнь казахского султана Ораза Мухамеда, попавшего в плен к русскому царю, а впоследствии правившего Хан-Керменом, известным в истории под названием Касимовское Ханство. Первая книга романа-дилогии «Аласапыран» появилась в 1981 году в республиканском журнале «Жулдыз», в №№ 6,7, вторая книга – в 1983 году в №№6-7. На русском языке первая книга под названием «Вешние снега» вышла в 1985 году, вторая – в 1989 году в переводе Анатолия Курчаткина в издательстве «Жалын» в Алматы, а в 1990 году под общим названием «Вешние снега» вышла в Москве в издательстве «Советский писатель» стотысячным тиражом. За исторический роман-дилогию «Аласапыран» Магауин был награжден Государственной премией имени Абая в 1984 году. Сын писателя Едиге Магауин в послесловии к роману отмечает, что для достоверности изображения исторической действительности Мухтару Магауину пришлось изъездить все исторические места, связанные с личностью Ораза-Мухамеда. Это и Хан-Кермен, и Муром, и Владимир, и Суздаль, и Москва, и Тушино, и Коломенск, т.е. писатель прошел путь своего героя от начала и до его трагического конца.



Роман занял свое заслуженное место в ряду исторических произведений конца XX века. Хотя роман был признан в свое время и читателями, и критикой, в частности, стал объектом кандидатской диссертации Базыловой Б.К. «Роман М.Магауина «Аласапыран». Проблемы художественного воплощения исторической действительности и концепции человека» (АГУ, 1998) и ряда небольших статей, думается, что серьезное исследование романа еще впереди.

Со времени принятия независимости Республики Казахстан, с 1991 года из-под пера Магауина вышло много произведений как литературоведческих, так и прозаических. На одном из таких прозаических произведений – романе «Сары казак», вышедшем в 1991 году, но задуманном гораздо раньше хочу остановиться более подробно. Во-первых, потому что о романе почти нет отзывов, а, во-вторых, в связи с актуальностью темы данной конференции. Нужно отметить, что роман «Сары казак» не переведен еще на русский и другие языки, следовательно, знакомы с ним те, кто владеет казахским языком, т.е. сравнительно небольшое количество читателей. И если о романе «Аласапыран» стало известно и за пределами республики и, хотя есть не такое большое количество исследований, как хотелось бы, то о романе «Сары казак» - только отдельные упоминания наряду с другими произведениями периода независимости. Об этом пишет Едиге Магауин: «Роман «Сары казак», так же как и другие повести и романы писателя, остался без внимания критики» [1, с.502].

Название романа «Сары казак» можно перевести как «Светлый казах» или «Белый казах». Имется в виду цвет кожи героя, который несколько необычен для обитателя жаркой степи. Действительно, герой не казах, а русский, волею судьбы попавший в казахскую степь. Если в романе «Аласапыран» описывается казахский султан Ораз Мухамед, историческая личность, попавшая в плен к русскому царю, то в романе «Сары казак», наоборот, показан образ русского студента-революционера, совершившего побег в казахскую степь по дороге на каторгу в Сибирь перед Первой мировой войной. Роман был задуман еще в 1970 году, но написан и закончен в 1991 году, за три дня до Августовского путча.



По признанию самого Магауина, этот роман – последнее произведение казахской прозы советского периода [2, с.36-37]. О том, что роман был задуман еще в 1970 году, свидетельствует запись в его «Золотой тетради», своеобразном архиве писателя. Магауин в романе-эссе «Мен» («Я») вспоминает, что на 24-ой странице «Золотой тетради» была сделана запись 1970 года: «Убежавший из каторги революционер-народник, молодой студент. Бай Сыпатай принял его как родного, усыновил. Пустыня Бетпак-дала. Белый синеглазый старик живет вдали от людей. Экспедиция Академии наук попадает к нему. Будет написано позже» [2, с.80]. Итак, роман появился спустя много лет после задуманного, как и другие произведения, но то, что было в набросках архива («Золотой тетради») Магауина, оставалось не написанным. И только 15 ноября 1990 года писатель обращается к давно задуманной теме. В августе 1991 года, как уже было сказано выше, роман был напечатан в журнале «Жулдыз» №8, за три дня до Августовского путча. Сам писатель относит это произведение к одному из лучших своих творений.

Действие романа начинается перед первой Мировой войной, а заканчивается 1945 годом, когда экспедиция Академии наук в безводной пустыне Бетпак дала встречает синеглазого белого старика, говорившего на чистейшем казахском языке, который довольно-таки прохладно встречает людей, свалившихся к нему прямо с неба. Три человека экспедиции вынуждены были приземлиться с самолета на эту неприветливую землю, так как у них закончился запас горючего. Когда они увидели одинокого старика, они вначале обрадовались, потому что раз есть здесь человек, значит есть и вода, и пища. Немного позже они понимают, что ошиблись, видя, что старик совсем не обращает на них внимания. Он читал молитву над свежей могилой и, даже завершив, как положено, похоронный обряд по всем мусульманским законам, синеглазый старик не проявил должного внимания к своим неожиданным гостям, которые нарушили его покой и уединение.

Члены экспедиции многому должны были удивляться: и тому, что делает здесь старик в полном одиночестве, и облику стари-



ка, вовсе не похожего на казаха, и тому, что говорит на казахском языке, выполняя обряды, как истинный мусульманин. Таков зачин романа. Немного позже мы узнаем, какие перипетии судьбы привели этого старика в казахскую степь, почему он считает, что здесь нашел именно то, что искал. Потомственный русский дворянин Станислав Юрьевич В., в начале романа еще молодой студент, участвовавший в революционных действиях, был осужден на 5 лет каторги в Сибирь. По пути на каторгу сумел бежать и укрыться в казахской степи у бая Сыпатая, который принял его как родного. Но у героя романа не было желания оставаться здесь навсегда. Зная о казахах понаслышке, как о диком варварском народе, туземцах, киргизах, как тогда было принято называть казахов, Станислав сравнивает себя с героем лесковского очарованного странника Иваном Северьянычем Флягиным. И так же как лесковский герой лелеет одну мысль: поправиться и убежать к казакам, которые примут своего единоверца с распростертыми объятиями. А не то киргизы заставят его жениться на дикой туземке, может быть, и не на одной даже, а на нескольких или продадут его в рабство. В данной ситуации участь пленника схожа с судьбой кавказского пленника Л.Толстого. Но в отличие от героев Лескова и Толстого, нашего героя никто не собирался сажать ни в каменный мешок, ни за решетку, ни подчитинивать, как Флягина. Узнику была предоставлена полная свобода передвижения и действия.

Более того, он чувствует к себе заботу и хорошее отношение и Сыпатая, и его байбише, которая, впервые увидев пленника, потрогала кандалы, всплакнула и выбежала из юрты. Станислав потом поймет, почему. Дело в том, что старшего сына Сыпатая - Ыбырая отправили на каторгу, также как и Станислава. У несчастных родителей появилась надежда: может, он видел, слышал об их сыне, пропавшем на каторге. Доверчивость этих людей удивляет пленника, который не оставляет мысль о побеге, выжидая удобного случая. Почему же он не осуществляет свое заветное желание? Пленник узнает от казаков, пришедших поймать его, что он, якобы, «убил некоего губернатора, генерала, всех своих охранников



и сбсжал в степь к казахам, что он опасный преступник, беглый каторжник и попади он в руки властей, не избежать ему казни». Рухнули все надежды на побег, свободную жизнь, на возвращение домой. И тогда Станислав решает остаться здесь, в степи, где его приняли как родного, вместо пропавшего сына Ыбырая. Тем более, что Станислав знал из своей знатной родословной, что его дальний предок из Орды пять веков назад бежал к русским, а теперь он - потомок славного рода, никогда не скрывавшего своего происхождения, даже гордившегося этим, как многие выходцы из запада и востока, бежал обратно в степь. Герой ощущает себя то Робинзоном, то Пятницей. Непривычное казахскому уху имя Станислав изменилось на более удобное Стамбек, русский сын Сыпатая. Здесь в казахской степи герой нашел семью, отца, мать, которой так рано лишился, брата Сламбека, любимую жену Загиру. Бурные годы революции, гражданской войны, кровавый террор красных, голод не миновали казахскую степь. Глазами передового образованного человека России - Станислава - Стамбека Магауин показывает события тех трудных лет. Казаки, к которым как к единокровным братьям, хотел бежать Станислав, живя пригранично с казахами, чувствовали себя полноправными хозяевами, угоняли табуны лошадей, убивали всех мужчин, насиловали девушек и женщин. От их руки погибает брат Стамбека – Сламбек. И тогда понимает он, что к прошлому возврата нет. Сыпатай-мырза решил откочевать со своим аулом подальше в степь, он разрешает вернуться своему русскому сыну на родину, в Россию, так как теперь они уйдут по возможности подальше от родных мест, в сторону Ташкента. Но Стамбек просит разрешения остаться с ними. Теперь вся дальнейшая судьба героя связана с казахской степью.

Будучи замечательно образованным, передовым человеком своего времени, Станислав Юрьевич В. поражается иронии судьбы, которая вернула его на историческую родину. Его прабабушка из знатного рода Юсуповых, происходивших от Едиге бия, который захватил Москву, а потомки Едиге в двенадцатом или четырнадцатом поколении уже противостоят Орде. Станислав, считающий



себя чисто русским человеком, вернулся на родину своих предков. Он нашел в степи то, что искал у себя на родине в России и не нашел – свободу. Жизнь, которая вся на виду, на лоне природы, любимая, которую сам выбрал, естественная пища, простота нравов. Свобода и простота, которую искал в цыганском таборе Алеко Пушкина и многие другие герои мировой литературы, вырываясь из «неволи душных городов». Но жизнь продолжается, теперь в качестве Стамбека Сыпатайулы Даулеткельдиева, казаха, мусульманина из рода аргын. Пришла Советская власть в казахскую степь, красные комиссары начали устанавливать новые порядки, вылавливать «врагов» революции. Под подозрение попадает, конечно, Стамбек, изменивший свое имя, якобы, белый офицер, переодетый в казахскую одежду. Тут еще конфискация подоспела. Несмотря на горе, которое пришло в дом Сыпатая-мырзы, смерть его жены Зербалы, красные комиссары устроили из похорон праздник – ели, пили, а затем приступили к конфискации имущества, роясь в сундуках, забирая все, что им приглянулось до нижнего белья, весь скот обобществили. Не останавливаясь на этом, стали требовать от отца припрятанные, якобы, в могиле драгоценности, потом пристали к Стамбеку: кто он, откуда, почему его приняли так хорошо бай-кулаки, почему отделился от белых, связался с враждебными элементами? И пошло и поехало. Подозрение, недоверие, предстоящее раскулачивание, издевательства красных. Терпение Стамбека лопнуло, когда «вершители судеб» решили забрать с собой и жену Стамбека – Загиру, просто так поиздеваться. У казахов есть пословица: «Человек, боясь – боясь, становится храбрым». Когда же оскорбляют близких людей, трудно быть спокойным. Решение пришло моментально: с оружием в руках защищать свою семью. Отобрав у представителей Советской власти ружья, припугнув их, отпустили, не желая брать грех на душу. Но и оставаться дальше было небезопасно. Пришлось спешным порядком сниматься с насиженного места и бежать. «Куда ни пойдешь – могила Коркыта», - говорят казахи. Герой понимает, что от советской власти не скрыться. Он трезво рассуждает: «Государство, созданное насили-



ем, долго не протянет» [1, с.419]. Вот таким образом оказывается Стамбек с отцом, женой и дочкой в безводной пустыне Бетпак – Дала.

В мировой литературе немало примеров, когда человек оказывается в полном одиночестве, в изоляции от общества, так называемой робинзонаде. Действительность намного страшнее событий, описываемых в произведениях литературы. Но нам известна судьба и тех, кто пережил становление Советской власти. Многие люди, спасаясь от кровавого произвола большевиков, насильственной конфискации имущества, коллективизации, вынуждены были бежать в соседние государства (Афганистан, Китай и др.). Во всех национальных литературах (киргизской, узбекской, таджикской, каракалпакской и др.) есть описание тех кровавых лет. В казахской литературе хорошо показано это в романе С.Елубаева «Одинокая юрта». Хрестоматийный пример коллективизации в России – «Поднятая целина» М.Шолохова.

В наше время, время независимости, когда многое стало известно из истории тех лет, по-новому прочитываются произведения советской литературы. Мы знаем, почему так долго не мог закончить свой роман о коллективизации М.Шолохов, тем более интересно узнать, как этот период истории освещен в романе М.Магауина.

В романе «Сары казак» Магауина показана судьба тех, кому все-таки удалось бежать от Советской власти в пустыню, куда не могли добраться комиссары. Участь героев, на первый взгляд, незавидна: полная изоляция от людей в течение длительного времени, унылый однообразный пейзаж. Зато свобода, никто не стоит над душой, продовольствия хватает, топлива тоже. Чего еще надо человеку для счастья? Герой романа рассуждает так: «Государства нет. Партий нет. Притеснений никаких нет... Одна проблема – каждодневные хлопоты о семье». Если Робинзон Крузо жил на необитаемом острове совершенно один, то у нашего героя есть рядом отец, жена, дочь, которую он обучает всему, что сам знает: русскому, английскому, немецкому языкам. Автор красной нитью через весь роман проводит одну мысль: почему так произошло, кто виноват во всем?



Стамбек не раз думал, что ему определенно повезло попасть именно сюда, в казахские степи, что он нашел здесь то, что он искал, за что он боролся, будучи молодым человеком. Ничего ему больше не надо. О событиях на «большой земле» он знал, знал о голоде, изредка выезжая в степь, ужасаясь тому, что творили большевики на казахской земле. Интересны рассуждения героя обо всем увиденном, услышанном: «Кому должны быть благодарны казахи за это «счастье»? Конечно, российской империи, устроившей настоящий геноцид на окраинах своей империи, а еще революционерам, революционерам всех мастей: социал-революционерам, социал-демократам, октябристам, кадетам, меньшевикам, большевикам...». Надо было ему участвовать во всем этом, быть отправленным на каторгу, чтобы понять, что они натворили. А кому-то за все это расплачиваться, а это простой народ, который страдает от горюководителей страны – большевиков. В конце романа Стамбек – Станислав понимает, что, даже забравшись в пустыню Бетпак – Дала, он не может ощущать себя в безопасности. Даже там, вдали от людей, его находят чекисты. Трагична судьба главного героя – чекисты «славню» поработали: лишили одного глаза, сломали руку, из тридцати зубов оставили семь и в завершение объявили его немецким шпионом. Таковы методы выбивания «истины», признания у большевиков.

Роман заканчивается проклятиями в адрес большевиков: «Проклятие! Проклятие на вас! Дни ваши сочтены! Вы еще захлебнетесь в собственной крови! Будьте, прокляты!» [1, с.497].

Литература

1. Магаун М. Собрание сочинений в 13-ти томах. А., Каганат, 2002, Т.5
2. Магаун М. Собрание сочинений в 13-ти томах. А., Каганат, 2002, Т.6

**Қазақ-орыс әдебиеттерінің контактілік-генетикалық
байланыстары
(«Дружба народов» журналының материалдары бойынша)**

«Дружба народов» 1939 жылдан альманах ретінде, 1955 жылдан әдеби-көркем және қоғамдық-саяси журнал ретінде жарық көріп келеді. М. Горький анықтамасы бойынша журналдың мақсаты – КСРО ұлттық әдебиеттерінің жетістіктерін насихаттау, көпшілікке таныту. Журнал тарихын қарастырар болсақ, альманах алғашқы 10 жылында жылына 2-3, кей жылдары 1 данасы ғана шығып отырған. 1949 жылдан алты кітаптан шығып, 1955 жылдан бастап айына бір рет жарық көретін болды. Альманах редакциясы КСРО республикаларының, аймақтарының жазушылар одағымен тығыз байланысты орнатып, КСРО-ның барлық халықтарының тілдерінен әдеби шығармаларды аударып беріп отырды.

Альманах шығып тұрған он бес жыл ішінде жауапты және бас редакторлық қызметтерді Г. Ржанов, П. Павленко, А. Деев, П. Скосырев, В. Гольцев атқарды. 1955-59 жылдары енді ай сайынғы «Дружба народов» журналының редакторлары Б. Лавренев, А. Сурков, В. Смирнов, А. Салахян болды. Журналдың гүлдену кезеңі деп журнал тарихын қарастырған орыс зерттеушілері (Г.А. Митин) 1966-90 жылдарды, яғни журналды С. Баруздин басқарған кезді атайды. 1990-92 жылдары бас редактор – А. Руденко-Десняк, 1993-95 жылдары – В. Пьецух, 1996 жылдан бері – А. Эбаноидзе.

«Дружба народов» журналының қазақ әдебиетін кеңес одағы оқырмандарына танытудағы, насихаттаудағы ролі зор болды. Мәселен журналдың ХХ ғасырдың соңғы ширегіндегі сандарын қарастырсақ қазақ әдебиетіне едәуір көңіл бөлінгендігін көреміз. Бұл кезеңде журнал редакциясының алқасында қазақ жазушылары Ә. Әлімжанов (19.. - 19..), Р. Сейсенбаев (19.. - 19..) қызмет атқарды. Журналдың жетекші жанры проза болғандықтан Ә. Нүрпейісов,



Ә. Кекілбаев, Ә. Тарази, Д. Исабсков, М. Мағауин, Т. Әлімқұлов, О. Бөкеев т.б. жазушылардың әңгіме, повесть, романдары жарияланды.

Журналда поэзияға да едәуір орын берілді. Қ. Мырзалиев, С. Мәуленов, К. Салықов, М. Айтхожина, Ж. Молдағалиев, Ф. Оңғарсынова, О. Сүлейменов, Ш. Сариев, М. Мақатаев, М. Жұмабаевтың өлеңдері орыс тіліне аударылып жарық көрді. 1987 жылдан бастап елдегі қайта құрудың ықпалымен журнал беттерінде тоталитарлық жүйені сынға алатын шығармалар жарық көрді, мәселен А. Рыбаковтың «Дети Арбата» романын және т.б. кеңес одағы құрамындағы республикалардың репрессияға ұшыраған азаматтарының шығармашылығын жария етті. Осы кезде 1988 жылдың № 12 санында М. Жұмабаев өлеңдері алғаш рет орыс тілінде жарияланады. М. Жұмабаевтың жарияланған төрт өлеңін орыс тіліне аударған А. Парщиков. Жарияланымға алғы сөз жазған Ә. Әлімжанов. Соңынан Башқұртстанның халық жазушысы Сайфи Құдаштың 1969 жылы Қазақстанның орталық комитетінің бірінші хатшысы Д. Қонаевқа жазған хаты берілген. Хат авторы ақынның трагедиялық тағдыры туралы және ақынның шығармашылығын оның азаматтық позициясына қарап бағалау қате екендігін жазады.

Журналда түрлі тілдерден үздік деген шығармалар аударылып беріліп отыратын болғандықтан, журналдың «Художественный перевод» атты көлемді бір рубрикасы көркем аударма мәселесіне арналды. Осы рубрикада Ә. Нүрсейісовтың аударма мәселесі жөнінде ойлары жарияланады. Ә. Нүрсейісовтың шығармаларын орыс тіліне алдыңғы қатарлы прозаиктер Ю. Казаков, А. Ким аударғаны белгілі. Аудармаларының сәтті шығуына жазушының қосқан өз үлесі мол. Біріншіден Ә. Нүрсейісов аудармашылар мен өзінің стилистикалық үйлесімділігін дәл тапты. Екіншіден, үлкен шыдамдылық танытып олармен айлар тіпті жылдар бойы келісім жүргізіп, ақыр соңында (жеті жылдан кейін) көндірді. Аударманы шығармашылық акт деп қарайтын өзі жазушы Ю. Казаков өз пікірін білдіріп, жекелеген тарауларына сын айтып,



дәлелдер келтіріп, әуелі қайта көшіріп шығуын жазушыдан талап еткен кездері де болған. Алайда автор өз шығармаларындағы өмір шындығын ұлттық специфика тұрғысынан қорғап, ақиқатқа аудармашыларының да көзін жеткізген. Бұған куә ондаған, тіпті жүздеген хаттар. Екі шығармашылық тұлға арасындағы бұл байланыс түрін өзара танысу, қала берді ұлт аралық шығармашылық формамен таныстық деуге болады. Мұндағы әдебиеттің ұлттық пішіні деп тілді ғана емес, көркем образдар жүйесін, яғни жалпы түсінікті мазмұннан бөлек дәл қызығушылық тудырып отырған ұлттық реңкін айту керек. Байланысқа негіз болып отырған себептер жазушы мен аудармашы арасындағы пікірталастарға да арқау болған. Мәселен, Ю. Казаков Ә. Нұрпейісовке бір хатында кей кейіпкерлерінің қойшының не балықшының өзі акындарша сөйлейтінін ұнатпай, шындыққа жанаспайды деп кіналайды. Автор болса қалыптасқан тарихи жағдайларға байланысты әлеуметтік деңгейіне қарамастан кез-келген көшпендінің сөз өнерін қадір тұтқанын айтады. Себебі дала перзенттерінің адамдық болмысын байлығына қарап емес, сөзіне қарай бағалайтын болған. Мұндай аналогиялық ойды ХІХ ғасырдың көрнекті орыс ғалымы В.В. Радлов (1885) та айтқан еді. Ол қара-қырғыздар мен қазақ-қырғыздар өзге түркітөктес тайпалардан айырмашылығы сөйлеуінде деп, бұл туралы: «всегда говорит бегло, не останавливаясь, и не запинаясь. Излагая свои мысли точно и ясно, он умеет придать своей речи известную долю изящества и даже в самом обыкновенном разговоре при построении фраз и периодов у него является часто ясно ритмический размер, так что предложения следуют друг за другом в виде стихов и куплетов и производит впечатление стихотворения». Ғалым халық поэзиясының ырғағын, шешендігін бағалап, оған әлемдегі «ең жоғарғы өнер» деп қарастырады. Себебі, оның пікірінше, бұл нағыз дамудың шырқау шегіне жеткен тіл. Сонымен қатар отырықшыл және көшпенді халықтардың дүниетанымындағы айырмашылықтарды ескереді.

В.В. Радлов секілді Ә. Нұрпейісов те аудармашы көтерген мәселелерді халықтар дүниетанымындағы айырмашылықтармен



шешіп, түсіндіреді. Осылайша «аударманың» тек сыртқы пішінін констатациялау емес, яғни тілдік қабығының өзгеруін ғана емес, ішкі мазмұнының берілуін қадағалайды. Бұл жердегі ұлттық лесиканың өзге тілдегі рецепциясында эстетикалық мағына сақталуы қажеттігі туындады. Себебі бұл әрекет артында әдбиет әлеміндегі рухани байлықтар алмасулары бір әдбиеттің жетістіктерін екіншісіне сол қалпында жеткізу мәселесі тұрды.

Ә. Нұрпейісов пен Ю. Казков арасындағы шығармашылық байланыс түрін екі жақты қабысқан байланыс деп атауға болады. Екеуінің де бір-бірінен алған, бір-біріне бергендері көп. Екеуіне де бұл жұмыс шығармашылық мектепке айналды. Бұл байланыс тарихынан мынадай дерек келтірсек, бірде Ю.Казков: «Әрине ол кезде өмір қиын болды, бірақ қиын өмірдің де өз қызықтары болмайды ма?» деп ескерту жасайды. Автор өз-өзіне «ұнамай қалған» кітабына түзету енгізуге шарасыздығын ойлап қиналады. Ойға қалады, бірнеше күн толғанып, ақыры Тұлсу мен Қалаудың шешесінің қабылдауы арқылы берілген ең бір жарқын, лирикалық сценаны жазып шығады. Суреткердің жазу үстіндегі психологиялық ахуалын автордың өз сөзімен берсек: «Не знаю, сколько минуло времени, как вдруг мне в голову пришла какая-то шальная фраза, затем другая, третья... Я вскочил, сел за стол, быстро написал фразы, откудо-то всплывшие, ощущая однако, с душе своей смутное приближение чего-то еще не осознанного, не осмысленного в полной мере. Мне кажется, что писал я под чью-то диктовку, писал два или три часа подряд, все еще не зная, что это будет, и чем все это кончится. Вдруг стук в дверь – Юрий Павлович зовет завтракать. Я не пошел. Я работал два дня, не выходя на улицу, и не встал, пока не закончил большую главу, которую назвал для себя «Луч света в темном царстве» - дейді. Осындай терең толғаныстарға апарған, шабыт шақырған, сәтті бастауларға түрткі болған жазушылар арасындағы байланыстың шынымен рухани тереңдігін айта кету керек. Шығармашылық шеберлікті қалай шыңдау керек, тіпті жазушының шығарманың қай жерде жарияланғаны дұрыс болады деп те ақылдасып отырған. Жазушы мен аудармашының (1963-



1979жж.) хаттары сол кезеңнен, сол кезеңнің әдеби атмосферасынан, қос жазушының жеке тағдырынан мол хабар береді. Қазіргі кененде кей сыншылар кенес қазақ әдебиетіндегі аудармаға кекесінмен, «гонарар үшін істелген жұмыс» деп айдар тағып жүр. Қай кезеңде болмасын бұл еңбекке немқұрайды қараған, сапасынан бұрын санына мән бергендер болды. Алайда қай кезеңде болмасын аударма үлкен еңбек. Ол үлкен құрбандықты, шабытты талап етеді. Ю.Казаков үшін аударма сөз өнері. Ол әр сөзбен мұқият жұмыс істеп, мәтіннен қателіктер тауып алып түзетіп, редакторлардың, корректорлардың өз жұмысына немқұрайды, жауапкершіліксіз қарағанына ашуланып, ұрсысып, түзетуді талап етіп отырды. Бірде: «В «Просторе» я нашел много огрехов, и мне даже стыдно стало. Я очень тужил, что не дали мне на корректуру верстки, это никуда не годится. Телсграфируй немедленно, чтобы немедленно выслали верстку из «Дружбы» - десе, бірде « ... мне нужно вовремя сверять текст по оригиналу. Ты знаешь я халтуры не люблю, там так и скажи в издательстве» - деп жазады.

Бірлесіп істеген іс жазушы мен аудармашыны рухани жақын етеді. Ю. Казаковтың карама-қайшылыққа толы мінезі, оның шығармашылық тұлғасы туралы Ә. Нүрпейісов сошалықты үлкен құрметпен еске алады. 1986 жылы «Дружба народов» журналында жарық көрген «Дорогой Юрий...» атты мақаласында Ә. Нүрпейісов былай дейді: «В нем, как ни в ком другом, уживались черезвычайная доброта и непостижимые умы капризы, мгновенно переходящие в резкость. Он мог широко без оглядки одарить, осыпать тебя любовью, заботой, вниманием, но мог иногда к несчастью, бывать мелочным и неуживчивым. Любя его как человека, в общем-то, доброго и заботливого, восхищаясь его уникальным талантом, я знавал его всяким и случалось, решительно отказывался его понимать» - дейді. Ю. Казаков жекелеген сөзге болсын, немесе деталь болсын жуықтатып емес, дәл жұмсалғанына үлкен мән берген: «я у тебя в тексте нашел крупную ошибку: из трубы валит густой дым, а ты знаешь, зимой в морозный день дым бывает жидкий и светлый» - дейді. Аудармашы авторына тек қателерін теріп ғана емес, байыпты бағалаулар да беріп



отырады: «У тебя там есть места просто превосходные – мысли Еламанана о предках и об истории казахов. Это здорово!». Бұл бағалаулар сырттай емес, аудармашының аударма мәтініне терең енгенін мынадай естелігінен көреміз: «Непривычны и чужды сначала были мне мир казахов, их жизнь и их обычаи, но каждый день я снова и снова как бы уходил туда, в 1914 год, на берег моря, к рыбакам и баям, свикался с ними, и скоро все они стали мне как давние знакомцы, и мне было весело работать». Аудармаға бүкіл жан-тәңімен беріле жұмыс істеген Ю. Казаков еңбегінің еленгені сол, басқа Батыс Европа тілдеріне осы мәтіннен аударылды.

2002 жылы Ә. Нұрпейісов басқарған қазақ ПЕН клубы Ю. Казаковтың 75 жылдық мерейтойына арнап жазушының әңгімелер жинағын шығарды.

«Дружба народов» журналына қайта оралсақ, журналдың маңызды бір рубрикасы библиография деп аталды. Ол одақ оқырмандарын жаңадан шыққан кітаптармен таныстырып отырды. Қазақ әдебиеті бұл рубриkanың да үнемі қонағы болды. Мәселен, 1977 жылдың №5 санында В. Владимиров М. Қаратаевтың «В семье единой» кітабына рецензиясын жариялады. Ол көрнекті ғалым әдебиеттанушы М. Қаратаевтың әдебиеттің күрделі әрі жауапты жанрларының бірі әдеби сын жанрын өз шығармашылығына өзек етуі сыни дарынының арқасы екендігін дәлелдейді. «Даже в темах издавна традиционных, примелькавшихся он стремится найти свой, можно сказать, **каратаевский ракурс видения**. Критическую манеру М. Каратаева трудно спутать с чьей-либо другой, поскольку ее отличает не только личная «причастность» к большинству из исследуемых им фактов, явлений и процессов современной литературы Советского Казахстана но и умение высветлить перед читателем новые, неизведанные ранее участки, точно определить суть перемен в литературном творчестве, напомнить о преемственности творческих поколений» - деп сыншының өзіндік ерекшелігін атап көрсетеді. Өз шығармашылығын Қазақстанмен, қазақ әдебиетімен байланыстырған Н. Алов, И. Шухов, Д. Снегин, А. Брагин, Е. Лизунова, З. Кедрина, Н. Ровенский, К. Алтайс-



кий, П. Косенко және көптеген басқа орыс әдебиеттанушыларына М. Қаратаев «Тема неиссякаемая, неувыдаемая, щедрая», «Побратимы», «На всю жизнь с Казахстаном» деген мақалаларын арнаған еді. Рецензия авторы М.М. Пришвиннің 1909 жылы қазақ даласын аралап, осы сапарының қорытындысы ретінде «Черный араб» шығармасын жазғандығын, осы шығарманы қазақ зерттеушілері әлі өз деңгейінде бағалай алмай жүргендігін, осы мәлімет жаңа кітапта келтірілсе, шын мәніндегі көркемдік-тақырыптық орыс-қазақ әдеби ықпалдастығы туралы оқырмандар толығырақ білер еді деген пікір айтады. Алайда М. Қаратаевтың бұл кітабы сол кезеңдегі әдеби процесстің заңдылықтары мен тенденцияларын, өзекті мәселелерін талдауға арналған әр жылдары жазылған мақалаларының антологиясы ретінде ұсынылып, тікелей орыс қазақ әдеби байланыстарына арналмағандықтан да мұндай мәліметтердің енбеуі заңды екендігін рецензия авторы ұмыт қалдырған.

Библиография рубрикасына қайта оралсақ, 1981 жылдың №9 санында И. Денисова «Слова – железная броня» атты Ф. Оңғарсыновапың «Полдневный жар» кітабына рецензиясы жарияланады. Рецензия авторы Ф. Оңғарсынова шығармашылығына жоғары баға береді. Өзге «кұранды» кітаптардан бөлек, сыртқы композициясының беріктігі орыс тіліне бір ғана аудармашының (Т. Фроловская) аударуы арқылы сақталған. Жинақтың көркемдік құрылымы, өлеңдердің өзіндік интонациясы, ақынның жанрлық, формалық ізденістері, әлеммен катынасы жинақтың ерекшелігін көрсетеді. Әсіресе, «Алмас қылыш» поэмасының күрделі формасына, мағыналы мазмұнына айрықша назар аударып, поэмадағы Махамбетпен диалогі бүкіл жинаққа мықты қуат беріп тұрғандығын дәл байқайды. Бұрынғының даңқты данышпандарымен, атақты ойшылдарымен әңгіме дүкен құрып, поэтикалық диалог жанрында жазу – Маяковский, Есенин, Багрицкий, Цветаева, Вознесенскийде бар дәстүр. Ф. Оңғарсынова «Алмас қылышында» ұлы Махамбеттің өзімен жарысқа түсуден қорқпай, оқырманға жан сырын ақтарып салады. Қорыта айтқанда, И. Денисова поэмаға қазіргі лириканың маңызды құбылысы деп баға береді.



1986 жылдың №1 санында Ф. Оңғарсынованың «Алмазный клинок» кітабына рецензия жарияланады. Ендігі автор Светлана Алиева.

Қос рецензия авторларының ойларының тоғысатын жері Ф. Оңғарсынова шығармашылығының ұлттық реңкі тұрасында. И. Денисова: «Известно, что многонациональной советской поэзии казахское начало сопоставляется ассоциативно со степью. У Фаризы Унгарсыновой слово «степь», пожалуй не часто встретишь. Однако именно «степное» - раскованное, свободное, свежее и дерзкое начало постоянно в ее лирике и является фундаментом» - десе, С. Алиева: «...утвердились корневые, изначальные, от истоков идущие образы ее поэзии: помимо степных просторов и горных вершин, неоглядных далей и заоблачных высот – яростное солнце и встречный ветер, «топот копыт среди степного горящего дня», летящее почти материализованное время, что «на скаку подхватило меня» ...Происходит постепенное постижение мира через родные пейзажи и бытовые сценки («женщина у белой юрты раздувает самовар», «народившийся ягненок блеет на ухо заре», «старуха вдаль глядит – ладошка козырьком», «дворняга – пес, лохматый и невзрачный, лежит как царь, баранью кость грызет...») – деп, мысалдармен көрсетеді.

Қазақ әдебиетіне жазылған рецензиялардың көбінде қазақ әдебиетіндегі көркемдік дәрежесі жоғары туындыларға әдебиеттің өзінің синергетикалық даму заңдылығы ретінде емес құбылыс деп қабылдау орып алған.

Жалпы орыс зерттеушілері қазақ әдебиетін бағалауда рецензия дәрежесінен асып, объективті, терең талдауларға да барады. Бұған дәлел журналдың 1982 жылғы №8 санындағы Г. Ломидзенің Ғ. Мүсірепов жайлы «Мастер» атты мақаласы. Бұл мақалада Ғ.Мүсірепов шығармаларын хронологиялық тәртіппен тізбектемей, жалпы суреткерлік шеберлігін сөз етеді. Ғ. Мүсіреповтың драматургиясына бармай, тек прозалық шығармаларына талдау жасап, шығармашылық концепсиясының көркемдік ерекшелігін айқындауда қазақ сыншыларының пікірлеріне сүйенеді.



Сонымен қатар, журналдың «сын» рубрикасы журналдың жетекші жанры проза болғандықтан, көп ұлтты одақ әдебиетіндегі проза жанрының дамуын жіті іштей және сырттай бақылауға арналған дөңгелек үстелдер ұйымдастырып отырды. 1981 жылдың №10 санында «бүгінгі қазақ прозасы» атты дөңгелек үстелдің материалдары жарық көрді. Дөңгелек үстелді Қазақстанның Ресейге өз еркімен қосылуының 250 жылдық мерейтой құрметіне деп жариялады. Дөңгелек үстелге «Дружба народов» журналының бас редакторы С. Баруздин, қазақ әдебиеті бойынша Кеңестің хатшысы М. Львов, Қазақ КСРО Жазушылар Одағының хатшысы С. Мұратбеков, аудармашы А. Ким және Қазақстаннан арнайы келген сыншылар қатысты. Қазіргі қазақ әдебиетінің даму тенденциясы мен мәселелері туралы ой қозғалған талқылауда Қазақ КСРО ҒА философия институтының ғылыми қызметкері Р. Жанғожин 70 жылдардағы қазақ әдебиетінде тарихи жанрдың белсенділенуі атап көрсетсе, ақын, сыншы А. Егеубаев 70 жылдардағы қазақ әдебиетіндегі басты тақырыптардың бірі – тарихи-революциялық тақырып дейді. Алайда бұл тақырып әрқашанда тиісті көркемдік деңгейде жүзеге аспайтынын және «дайын» образ бүгінгі қазақ әдебиетінде көбейіп кеткендігін айтты. Ол: «Нельзя не отметить некоторого однообразия в раскрытии характера ведущего героя. В центре многих исторических романов находятся либо известный народный батыр, либо легендарный поэт, композитор – образы, заимствованные из прошлого как бы в «готовом виде», без серьезного творческого осмысления» - дейді. Әдебиеттанушы Б.Майтанов: «существенное своеобразие сегодняшней казахской прозы, на мой взгляд, прежде всего в том, что она стремится аналитически отразить как современный человек осмысливает глубинные связи свои с землей предков, прошлое и настоящее» - деп адам жанын бейнелеудегі лиризм мен психологизмге, қазақ жазушыларының шығармашылық ізденістеріне тоқталады. Әдебиет зерттеушісі Т. Жұртбаев, өз әріптесімен келісіп, қазақ жазушыларының тарихи тақырыпты игерудегі жетістіктеріне тоқталады. Дөңгелек үстелге қатысушылардың барлығының ойының түйіскен жері «өндірістік»



әдебиет деп аталған әдебиеттегі өндіріс тақырыбы болды. Қазақ әдебиетінде «өндірістік проза» артта қалды деген сыншыларға, А. Егеубаев «өндірістік» проза жаңа сапада көрініп жүргендігін дәлелдейді.

Дөңгелек үстелде көтерілген мәселелерді қорытып И.Штокман қазіргі қазақ әдебиетінің көрсеткіші деп үш қазақ жазушысы: Сәтімжан Санбаев, Роллан Сейсенбаев, Оралхан Бөкеев шығармашылығына тоқталады.

Қорыта келе, қазақ әдебиетінің кең насихатталуы тұрғысынан, расымен ең үздік шығармалардың жариялануы тұрғысынан қарастыра келе өз ойымызды орыс зерттеушісі Г.А. Митиннің пікірімен түйістіріп, журналдың гүлдену кезеңі деп XX ғасырдың соңғы ширегін яғни журналды С. Баруздин (1966-1990) басқарған кезін атап өтеміз. Журнал мақсатына сай дәл осы жылдар аралығында КСРО әдебиеттерінің соның ішінде қазақ әдебиетінің көркем үлгілері, жан-жақты, қызықты, ауқымды етіп жариялады. Мұндай бай мазмұнды кеңге жаюға журналдың таралымы да әсер етті. Мәселен «Дружба народов» журналының ең алғаш шыққаннан бергі тарихын қарастырсақ, тиражы әрқилы өзгергендігін көреміз. Егер алғашқы кітаптарының тиражы 10 мың дана болса, С. Баруздин басқарған кезде тиражы 100 мың данадан асқан, 1990 жылдары бастапқы қалыпқа түскен.

Кеңес одағы тарағаннан кейін пост кеңестік кеңістіктегі әдебиеттерді журнал беттерінен шетелдік орыс әдебиетінің үлгілері, эмигранттық проза ығыстырды. Бұл 1990-1999 жылдар аралығы еді. Алайда бұл жылдары кеңес одағының құрамынан шыққан, тәуелсіздік алған әр бір елде ұлттық сананың бірегейлену процесі жүріп жатқан кез еді. Сондықтан да публицистика жанры жаңа қарқынмен алға шықты. Осы кезеңде «Дружба народов» журналының сандарында Ш.Нүрпейісованың ұлттық сана-сезімнің, қазақ интеллигенциясының, қоғамының, мәдениетінің жай-күйін талдауға арналған мақалалары жарық көреді. Олар: 1994, №11-12 «Анафема. Интеллигенция как зеркало нашего упадка» 1995, № 12 «Вся власть – брахманам» 1999, №2 «Это может быть



понятно лишь очень чистым душам» 1999, №11 «Как справиться со своей всемирной отзывчивостью» – атты мақалалары.

Мәдениеттанушы Ш. Нұрпейісованың мақалалары орыс оқырмандарын да бей-жай қалдырмады. Мәселен, Лев Аннинский «Осанна. Статья Ш. Нурпейисовой как зеркало нашего возрождения» атты рецензиялық жауап мақала жазды. Себебі «состояние казахской интеллигенции сходно, родственно близко интеллигенции русской: и по причине семидесятилетнего пребывания в братском Союзе, и по причине семисотлетнего пребывания в евразийском «котле народов», и еще тысяче причин, среди которых важнейшая та, что происходит «у них там», – инобытие того, что происходит «у нас тут» - дейді ол.

Бүгінгі күндері бірнеше жылдық үзілістен кейін ғана журнал өзінің бастапқы міндетін атқарып, яғни достық байланыстырған әдебиеттердегі ең үздік үлгілерді алға тартуға қайта кірісті.

Сундеткалиева К.А.

ПУШКИН - АБАЙ – РИЛЬКЕ

Пушкин внес значительный вклад в западно-восточный синтез литературы. Восточная тематика нашла отражение в целом ряде его произведений: «Гавриилада», «Подражания Корану», «Пророк», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыгане», «Путешествие в Арзрум», «Сказка о золотом петушке» и др. Он обладал удивительным искусством воскрешать прошлое. «Восточная странность» привлекла Пушкина и в Коране, суры которого, - пишет Н.О.Джуанышбеков, - он положил в основу своих замечательных «Подражаний Корану». Романтической исключительностью обладает здесь сам Магомет, его фигура в первом «Подражании Корану» олицетворяла самого Пушкина – вольнолюбивого, непокорного поэта. Восточная поэзия Корана поражала Пушкина своей силой и вместе с тем своей «странностью», своей полной непохожестью на поэзию европейцев» [1, с.28].

Подражания следует рассматривать как оригинальные стихи Пушкина, иногда наполненные автобиографическим содержанием и только стилизованные в духе Корана.



Значительное место в книге занимают Пушкин и Абай. Два поэтических гения превыше всего ставили просвещение своих народов. Казахский поэт-мыслитель и русский поэт-пророк боготворили поэзию и высоко ценили роль поэта в современном им обществе. Каждый из них связан с духовной жизнью своего народа. Каждый из них – яркий представитель культуры евразийской, новой эры в поэзии и культуре. Пушкин не только мечтал, но и стремился приблизить то время, «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся». Величие и трагедия двух гениев русской и казахской литератур в том, что «они сконцентрировали в своем творчестве типологические черты эпох Возрождения и Просвещения, особенности литератур романтизма и критического реализма, оказались в роли титанов и гениев, далеко ушедших вперед, и в силу этого непонятых своими современниками» [1, с.73].

В начале нового тысячелетия национальное своеобразие, самобытность ощущаются на границах культур, в их взаимодействии. Возрожденческий романтизм Пушкина и Абая относится, как считает Н.О.Джуанышбеков, к национальному типу, в центре внимания которого взаимоотношения личности с национальной общностью. В творчестве Пушкина и Абая можно наблюдать, как «мрачные, трагично-барочные мотивы поздней лирики переплетаются с оптимистическими, национально-просветительскими и возрожденческими идеалами зрелого творчества, как темы своеобразия восточного просвещения, разворачивающиеся в дастанах Абая, перекликаются с восточной тематикой сказок Пушкина в духе просветительских традиций Вольтера и романтических легенд Ирвинга, как блестящая романтическая ирония и романтическая отточенность сентенций в автобиографической и исторической прозе Пушкина роднит их с «Книгой слов» Абая, «Максимами» Ларошфуко, «Максимами и рефлексиями» Гете» [1, с.78].

Творчество Пушкина и Абая элитарно, потому что выходит за рамки обычных «степных представлений о поэзии в силу своей новаторской сущности. Круша старые традиции, формы, жанры и утверждая новые, Абай создает новые виды лирических произведе-



ний, новый пласт казахской литературы – философскую дидактическую прозу, новые ритмы, размеры, осваивает новые темы, жанровые формы». Времена года, изображенные Абаем и Пушкиным, позволяют судить об их удивительной гармонии с природой.

В лирике М.Жумабаева тема природы освещается с такой же поэтической силой, как и в поэзии Пушкина. Легко обнаруживаются когнитивно-типологические связи образа узника в поэзии С.Сейфуллина и Пушкина, аналогии образов орла и тулпара. Особенно наглядны, по мнению Н.О.Джуанышбекова, аналогии и параллели свободолюбивых мотивов в творчестве Пушкина и Сейфуллина.

Любимым автором главного героя произведений М.Ауэзова – Абая был Пушкин. «Не случайно, - вспоминает Н.О.Джуанышбеков, - страницы из еще ненаписанного романа, опубликованные в 1936 году, назывались - «Как Татьяна запела в степи» и вызвали восторг у современников, их считали лучшим, что появилось в казахской литературе, наряду с одновременно появившемся «Кулагером» И.Джансугурова. Кстати, судьба автора «Кулагера» в сознании М.Ауэзова олицетворялась с судьбой Ленского, Пушкина, Лермонтова и Ахан-серы» [1, с.114].

В области русско-казахских литературных связей много еще неисследованного: пушкинские мотивы в эпопее «Путь Абая», трансформация жанра путешествий в творчестве Пушкина и Абая и многое другое.

2006 год – год 80-летия со дня смерти немецкого классика Райнер Мария Рильке. Россия играла для немецкого поэта важную роль. Он много путешествовал по ее просторам со своей «русской музой» Лу Андреас-Саломе. Знающий с детства чешский, поэт легко освоил русский и написал по-русски 8 стихотворений. Он переводил русских лириков (Лермонтова, Фюфанова, Гиппиус), посвящал России стихи и прозу. «Если бы моя душа была городом, она была бы Москвой» - так образно Рильке признавался в любви к России. Так причудливо переплетаются во времени Пушкин, Абай и Рильке.



Рильке – поэт уникальный, со своей формой рифмовки, длинной строки, ритмом. «Длина строки, форма рифмовки, ритмы – все теперь у Рильке свое, равное длине дыхания, взятой для данной строки, данного стихотворения. Отныне никакая форма для Рильке – не указ и не закон» (Е.Витковский). Современный исследователь и поэт Елена Зейферт, пишущая на двух языках: русском и немецком, соединяет в своих поэтических произведениях прошлое и настоящее, русскую и немецкую литературу, культуру, мироощущение современницы и жительницы Германии прошлых веков.

Елена Зейферт переводила из Райнер Мария Рильке, она обращалась к нему в своих стихах:

Рильке, божество в моей Отчизне – на Парнассе...

Вот как сама Елена Зейферт пишет о своем кумире: «Я могла читать одно стихотворение Рильке целый вечер – по слогу, по букве, впитывая его свет. Никогда и нигде не бывала так подолгу, как между двумя словами Рильке – время в этом контексте останавливалось. Много запоминала наизусть, особенно строки с удивительной немецкой фоникой и мелодикой» [2, с.36]. Читая «Песнь любви» в подлиннике, она могла полностью идентифицировать себя с лирической героиней.

Тончайший лирик, Рильке чутко уловил тот момент в истории развития литературы, когда лирика (еще ведущий вид искусства и собирающая огромные залы) «уже начинала под воздействием эволюции видов искусства, их возврата к всеобщей синтетичности нуждаться в симбиозе с другими искусствами». И Рильке соединил поэзию со скульптурой, считая музыку лишь «несрошенной добавкой» к своим завершенным стихам. Он трансформировал жанровые формы сонета и стансы.

В «Зимних стансах» «удивляет обилие побуждений у Рильке, но ведь это, – уверена Е.Зейферт, – побуждение к жизни, к радости! Рильке предстает здесь, на беглый взгляд, светлейшим поэтом. Он пестует зимнюю душу (свою и другого), живущую в «корсе противоречий»: утешься, прочувствуй заново «розы минувшего лета»,



вызови доброе настроение, начни все сначала! «Трепещущее, могучее удовлетворение» жизнью – вот итог стансов, замыкающий гамму настроений тонкого читателя. Но каждая ли душа придет к этому?» [2, с.39].

По-новому зазвучала поэзия Рильке, положенная на музыку Ю.Вайханским. Размыкается пространство прочитанной лирическим героем книги, буквы уходят в широкое небо, в дорогу, в летний вечер. Нет больше никаких преград движению духа, общению с людьми, с природой... Так воспринимает новый Рильке-проект Ю.Вайханского Е.Зейферт. Величественный лирический манифест немецкого поэта «Der Schauende» переходит в заповедь. Тема Бога подготавливает тему Смерти («Todes – Erfahrung»).

Молитвенность стихотворения «O Herr, gib jedem seinen eignen Tod...» исходит, - подчеркивает Е.Зейферт, - «от острого понимания смерти как плода, который растет внутри нас и когда-нибудь созреет, и принятия этого Божьего подарка... Трогательная картинка – изображение девушек, растущих, как деревья, мальчиков, мечтающих стать мужьями – вкраплена в лирический сюжет... Нежность голоса и мелодии Вайханского поддерживают тонкие образы Рильке... Голос крепнет при упоминании смерти – ни поэту, ни музыканту не дано преодолеть инстинкт самосохранения... Птичьи стаи ангелов, для которых плоды зелены, - светлая кода этой песни» [2, с.39].

Лирическое действие «Песни любви» Рильке протекает в России, поэтому и музыкальное сопровождение включает русские инструментальные ноты.

Перекличка трех поэтических гениев Пушкина – Абая – Рильке находит продолжение в современной поэзии. Творчество самой Е.Зейферт представляет интерес с ракурса диалога культур, потому что она нередко включает в стихотворение, написанное на русском языке, слова, образы, символы, озвученные на немецком. Этим приемом достигается удивительный эффект. Прочитируем одно из последних стихотворений поэтессы «Ruslanddeutsche», прочитанное ею в Немецком доме осенью 2004 года:



Рот, вмещающий два языка.
Vater, Отче, скажи, чья дочь я?
Точит кирху на дне река...
«Твой удел – терпеть, Ruslanddeutsche...».

Стихотворение - программное для карагандинской поэтессы. В нем - боль по отчужденному дому, поэтому возникает пронзительная строка: «В отчужденном доме хочу домой...» И далее многоголосие:

Предок! «Кости лежат в Карлаге».
Кирха! «Колокол мой немой».
Нибелунги! «Ты веришь в саги?...»

XX век, принесший тяжелейшие испытания народам: депортация, трудовая армия, нарушение привычного уклада жизни, затопленные и разграбленные церкви, вошел в судьбу лирической героини, как и в судьбы миллионов других. Но у нее есть богатство, которое навсегда останется с ней. Две томлящие души обрели две культуры, два духа: «Вдвойне нам достанет родительской речи...» «Русской крови ни капли в жилах, - признается поэтесса в стихотворении «Онемечить меня отчизне», – А язык до восторга родной!» [3, с.21]. Так на просторах Евразии перемешались языки, наречия, народы, культуры.

Место жительства – тесная юрта.
Время жизни – страдания клятв [3, с.21].

В родной Караганде, в Карлаге «немцы штабелями эмигрировали в никуда». А в казахстанских славянских Еленях заплутала ее Logelei. Молодая поэтесса пытается разобраться в своих корнях, рвется в Москву и идет на Берлин, и вырастает душою, как спрутом, «в свой восточный и западный сплин» [3, с.22]. В ее творчестве переработаны и отражены образы и мотивы гениев мировой поэзии – Пушкина, Абая и Рильке.

Литература

1. Джуаньшбеков Н.О. Свет Пушкина в Казахстане. – Алматы: Искандер, 2006. – 132 с.
2. Зейферт Е. Единство многоголосия: Рильке-проект Юрия Вайханского // Книголюб. – 2006. - №7-8. – С.36-39.
3. Зейферт Е. Малый изборник. Стихи и проза. Караганда, 2002. – 136 с.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Пленарлық мәжіліс Пленарное заседание

Каскабасов С.А. – академик НАН РК, директор Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Палиевский П.В. – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им.А.М.Горького РАН

Абдрахманов С.А. – «Егемен Қазақстан» АҚ Республикалық газетінің Президенті, филология ғылымдарының кандидаты

Хамидова М.А. – доктор искусствоведения, профессор Ташкентского государственного института искусств имени М.Уйгура

Елеукенов Ш.Р. – филология ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының әлем әдебиеті және халықаралық байланыстар бөлімінің меңгерушісі

Ысмағұлов Ж.Ы. – филология ғылымдарының докторы, профессор, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының бас ғылыми қызметкері

Бельгер Г.К. – писатель, переводчик

Исмакова А.С. – доктор филологических наук, заведующая отделом теории литературы и методологии литературоведения Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Кривошапова Т.В. – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русской литературы Евразийского национального университета им. Л.Гумилева

Секциялық мәжіліс Секционное заседание

Джуанышбеков Н.О. - академик МАИН, доктор филологических наук, профессор Казахского национального университета им. аль-Фараби

Бадиков В.В. - доктор филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы Казахского национального педагогического университета им.Абая

Майтанов Б.К. – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ Ұлттық университетінің әдебиет теориясы және фольклортану кафедрасының меңгерушісі.



Мучник Г.М. – доктор филологических наук, профессор Казахского национального университета им. аль-Фараби.

Вайнерман В.С. – директор Омского государственного литературного музея им. М.Ф.Достоевского, заслуженный работник культуры Российской Федерации

Ергалиева Р.А. - доктор искусствоведения, заведующая отделом изобразительного искусства Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Кумисбаев У.К. – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иранистики и индологии Казахского национального университета им. аль-Фараби.

Туляходжаева М.Т. – доктор искусствоведения, профессор Ташкентского государственного института искусств имени М.Уйгура

Савельева В.В. – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы Казахского национального педагогического университета им. Абая

Жетписбаева Б.А. - доктор филологических наук, профессор Казахского национального педагогического университета им. Абая

Тебегенов Т.С. - филология ғылымдарының докторы, профессор, Абай атындағы ҚазҰПУ, қазақ әдебиеті кафедрасы

Нурғали К.Р. – доктор филологических наук, профессор Евразийского национального университета им. Л.Н.Гумилева

Маданова М.Х. - доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Козубовская Г.П. - доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Барнаульского государственного педагогического университета

Әбдіғазыұлы Б.Ә. – филология ғылымдарының докторы, профессор, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті қазақ әдебиеті кафедрасының меңгерушісі

Пірәлиева Г.Ж. – филология ғылымдарының докторы, Қыздар мемлекеттік педагогикалық институты қазақ әдебиеті кафедрасының меңгерушісі

Власова Г.И. - доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы историко-филологического факультета Евразийского национального университета им. Л.Н.Гумилева



Мулладжанов Д. – кандидат искусствоведения, заместитель директора НИИ искусствоведения Академии художеств Республики Узбекистан

Елеукунова Г.Ш. – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова МОН РК

Исмаилова Ф.Е. - кандидат филологических наук, профессор, декан факультета романо-германской филологии Казахского университета международных отношений и мировых языков имени Абылай хана

Абишева У.К. - кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Казахского национального университета им. аль-Фараби

Ананьева С.В. – кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Поминов П.Д. – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой казахского, русского и английского языка Казахской Академии спорта и туризма

Полатханова Н. – и.о.профессора Государственной консерватории Узбекистана

Тусупова А.К. - кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова

Акимова В.И. - кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Казахского национального университета им. аль-Фараби

Сарсекеева Н.К. – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казахского национального университета им. аль-Фараби

Даутова С.Б. – филология ғылымдарының кандидаты, доцент, Абай атындағы ҚазҰПУ

Нурманова Ж.К. – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник кафедры русской литературы Евразийского национального университета им. Л.Н.Гумилева

Полатханова Р. – и.о.профессора Государственной консерватории Узбекистана

Ақыш Н.Б. – филология ғылымдарының кандидаты, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аға ғылыми қызметкері

Курпякова Н.Р. – кандидат филологических наук, доцент Казахстанского филиала МГУ им.М.В.Ломоносова



Орда Г.Ж. – филология ғылымдарының кандидаты, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аға ғылыми қызметкері

Кусаинов Ш.К. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Казахской национальной академии искусств имени Жургенова

Тольсбаева Ж.Ж. – доцент кафедры теории и методики русского языка и литературы Семипалатинского государственного педагогического института

Демежанов Т.М. – кандидат филологических наук, доцент Семипалатинского государственного института

Алмуханова Р.Т. – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Темирболат А.Б. – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и фольклористики Казахского национального университета им. аль-Фараби

Бактыбаева А.Т. – кандидат филологических наук, доцент Казахского национального педагогического университета им. Абая

Иост О.А. – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Павлодарского государственного педагогического института

Зекенова А.Ж. – кандидат филологических наук, ученый секретарь Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Әйтiмoв М.К. – филология ғылымдарының кандидаты, доцент, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университеті қазақ әдебиеті және журналистика кафедрасының меңгерушісі

Жумасеитова Г.Т. – кандидат искусствоведения, заместитель директора Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Труспекова Х.Х. – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Царегородцева С.С. – кандидат филологических наук, директор Центра образовательных технологий Восточно-Казахстанского государственного университета

Алтыбаева С.М. – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Габдуллина В.И. – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Барнаульского государственного педагогического университета



Ордалиева Ж. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Зейферт Е.И. – кандидат филологических наук, доцент Карагандинского государственного университета им. Е.А. Букетова

Канапьянов Б. – поэт, переводчик

Капустина Е.А. – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Барнаульского государственного педагогического университета

Баймусаева Б.Ш. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Южно-казахстанского государственного университета им. М.Ауэзова

Стенина В.Ф. – старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Барнаульского государственного педагогического университета

Бейсенбаева А.С. – старший преподаватель кафедры практического русского языка Петропавловского государственного педагогического университета им.М.Козыбаева.

Михайлова М.С. – ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Барнаульского педагогического университета

Сатпаева Р.К. – преподаватель категории Семипалатинского педагогического колледжа им.М.Ауэзова

Жақан Д.С. - М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының ғылыми қызметкері

Машакова А.К. – научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова

Ментебаева А.Е. – М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аспиранты

Қалиасқарова А.Т. – М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аспиранты

Мухамеджанова А.Б. – аспирант Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Солтанаева Е.М. - М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аспиранты

Сундеткалиева К.А. – аспирант Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова МОН РК



МАЗМУНЫ СОДЕРЖАНИЕ

Каскабасов С.А. Кіріспе сөз. Вступительное слово.....	3
Селиванов В.Т. Құттықтау сөз. Приветствие.....	5

ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Каскабасов С.А. Пушкин и Абай – поэты ренессансного типа.....	7
Палиевский П.В. Пушкин и Глинка.....	15
Абдрахманов С.А. Пушкин шығармаларындағы түркізмдер.....	25
Хамидова М.А. Пушкин – Абай – Усман Насыр.....	43
Елеукунов Ш.Р. Абайдың эпистолярлық романы. Аударма ма, толтума ма?.....	49
Ысмағұлов Ж.Ы. Абай аудармаларындағы Пушкин.....	61
Бельгер Г.К. Творчество Абая в немецких переводах.....	69
Исмакова А.С. Классический стиль: Абай и Пушкин.....	76
Кривошапова Т.В. «Слово» как метажанр (на материале «Слов о Пушкине»).....	89

СЕКЦИЯЛЫҚ МӘЖІЛІС СЕКЦИОННОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Джуанышбеков Н.О. Коранические мотивы в поэзии Пушкина.....	101
Бадиков В.В. А.С.Пушкин и М.О.Ауэзов. Аналогии и сближения.....	113
Майтанов Б.К. М.О.Әуезов Пушкин мен Абай шығармашылығының сабақтастығы туралы.....	120
Мучник Г.М. Пушкиниана Тимура Кибирова.....	126
Вайнерман В.С. В точке пересечения параллелей.....	135
Ергалиева Р.А. Абай и его герои в изобразительном искусстве Казахстана.....	143
Кумисбаев У.К. Пушкин и поэзия Востока.....	150
Туляходжаева М.Т. Диалог культур и проблемы взаимосвязей в сценическом искусстве Узбекистана.....	155
Савельева В.В. Конь и всадник в художественном мире Пушкина.....	160
Жетписбаева Б.А. Пушкин в творчестве казахских поэтов начала XX века.....	172
Тебегенов Т.С. А.С.Пушкин шығармашылығы - оркениеттегі классикалық әдебиет дамуының көрсеткіші.....	184
Нурғали К.Р. К осмыслению творчества Абая в XXI веке.....	192
Мадапова М.Х. Зарубежные источники по творчеству М.О.Ауэзова.....	198
Козубовская Г.П., Михайлова Т.В. «Новая дача» А.П.Чехова: мифологический подтекст.....	207
Әбдіғазыұлы Б.Ә. Шәкәрімнің “Бораны” (А.С. Пушкин шығармашылығы аудармасы хақында).....	218



Пірәлиева Г.Ж. Ахметтану әлемдік әдебиеттану контексінде	226
Власова Г.И. Фольклоризация песенных текстов А.С.Пушкина (на материале современных записей Казахстана)	234
Мулладжанов Д. Традиционное наследие в узбекской музыкальной эстраде	243
Елеуқенова Г.Ш. Перевод как форма постижения поэтики художественного произведения	249
Исмаилова Ф.Е. Романтические женские образы в поэзии Пушкина и Абая	254
Абишева У.К. «Пушкинский канон» в творчестве А.Н. Толстого 1910-х годов	268
Апаньева С.В. Пушкин и его эпоха в мемуаристике России и Казахстана	278
Поминов П.Д. Дневник как литературный жанр (Пушкин и литература XX века)	288
Полатханова Н. “Исламей”	295
Тусупова А.К. А.С.Пушкин и английские путешественники	303
Акимова В.И. Концепт «чиновники» в дискурсе А.С.Пушкина («Дубровский»)	310
Сарсқекеева Н.К. Архетип младости у Пушкина и Ауэзова	314
Даутова С.Б. Драма әлеміндегі М.Әуезов пен А.Пушкин шығармашылығының үндестігі	320
Нурманова Ж.К. «Кинематографическое видение» Пушкина	328
Полатханова Р. Тема Востока в оперном творчестве в аспекте концертмейстерской разработки	336
Ақыш Н.Б. Қаһармандық суреттері (С.Сейфуллиннің «Тар жол, тайғақ кешу» романындағы қаһармандық рух)	343
Курьякова И.Р. Современная казахстанская пушкинистика в средствах массовой информации	349
Орда Г.Ж. Пушкиннің «Пайғамбары» қазақ поэзиясында	357
Қусанов Ш.К. Пушкин и суфийская поэтика	365
Толысбаева Ж.Ж., Сатпаева Р.К. Пушкинские реминисценции в поэзии конца XX столетия	369
Демежанов Т.М. К осмыслению темы Пушкин - Шакарим в аспекте диалогизма литератур	375
Алмуханова Р.Т. Сюжет сказки «О рыбаке и рыбке»	382
Темірболат А.Б. Образ А.С.Пушкина в творчестве Г.К. Бельгера	386
Бактыбаева А.Т. Ирония в прозе А.С.Пушкина и Д.Исабекова (к постановке вопроса)	390
Иост О.А. «Подражание Корану» А.С.Пушкина: мировоззренческие основы цикла	397
Зекенова А.Ж. Диалог поэтов. С.Есенин и М.Жумабаев	405
Әйтiмoв М.К. Тарихи шыңдық поэтикасының көркемдік үндестігі (А.С.Пушкин прозасы және қазіргі қазақ романдары негізінде)	409
Жумасентова Г.Т. Пушкин в казахском балете	413



Труспекова Х.Х. Этно-историческая тематика в современном изобразительном искусстве Казахстана.....	419
Царегородцева С.С. Основные жанровые тенденции романа Г.Д.Гребенщикова «Чураевы».....	429
Алтыбаева С.М. Образ-символ как выражение художественно-эстетической и мировоззренческой концепции автора.....	440
Габдуллина В.И. Тема Пушкина в авторском дискурсе «Дневника писателя» Ф.М.Достоевского.....	447
Ордалиева Ж. Казахское музыкальное искусство устной традиции второй половины XIX – начала XX веков: несенное творчество Ахана-Серз.....	458
Зейферт Е.И. Немецкий и русский источники строфических жанровых форм в поэзии российских немцев.....	472
Канапьянов Б. Поэтический год России и Казахстана.....	482
Капустина Е.А. Путь пророка: мифологизация собственной биографии в творчестве Велимира Хлебникова.....	489
Баймусаева Б.Ш. Антропоцентризм в мировоззрении и в поэтическом языке.....	498
Стенина В.Ф. «Крым скучен до безобразия»: «крымский текст» в эпистолярной прозе А.Чехова.....	506
Бейсенбаева А.С. Поэзия С.Есенина, Н.Некрасова и А.Блока в восприятии литературной критики XX века (Н.Ровенский «Портреты»).....	516
Михайлова М.С. «Струна»: первая лирическая книга Б. Ахмадулиной.....	525
Жақан Д.С. Көне танымдар тамырластығы.....	535
Машакова А.К. Рецензия творчества Абая в восточных странах.....	541
Ментебаева А.Е. Әдеби классика. Пушкин және Абай.....	550
Калинасқарова А.Т. Пушкиннама: қазақ әдебиетінде зерттелуі.....	553
Мухамеджанова А.Б. Творчество Мухтара Магауина в аспекте русско-казахских литературных связей.....	559
Солтанаева Е.М. Қазақ-орыс әдебиеттерінің контактілік-генетикалық байланыстары.....	568
Сундеткалиева К.А. Пушкин – Абай – Рильке.....	578

Ғылыми басылым

«ПУШКИН – АБАЙ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІ»
Халықаралық ғылыми конференцияның материалдары

Научное издание

«ПУШКИН – АБАЙ И КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Материалы Международной научной конференции

Корректор: **Калиаскарова А.Т.**

Верстка: **Хомутовский В.Н.**

Подписано в печать 12.01.2007

Формат 52x104/32. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 1962

Отпечатано в типографии

ТОО “Unigue servise”

г. Алматы, ул. Клочкова 123