Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

(к юбилею кафедры русской филологии и методики
преподавания русского языка)

Рекомендовано к изданию ученым советом федерального
государственного бюджетного образовательного учреждения высшего
образования «Оренбургский государственный университет»

Оренбург
2020

УДК 811.161.1
ББК 81.411.2
А 43

Редакционная коллегия:
- д-р филол. наук Пыхтина Ю.Г.;
- канд. филол. наук Балтымова М.Р.;
- канд. филол. наук Борисова И.М.;
- канд. филол. наук Коробейникова А.А.;
- канд. филол. наук Щипанова Ю.В.

А 43 Актуальные проблемы современной филологии (к юбилею кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка) [Электронный ресурс] : Сборник научных трудов. ; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург : ОГУ, 2019. – 261 с.
ISBN 978-5-7410-2417-1

Сборник включает в себя материалы Круглого стола «Актуальные проблемы современной филологии» (к юбилею кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка), заседание которого было проведено в онлайн-формате 12 декабря 2019 года. В мероприятии приняли участие не только сотрудники кафедры, но и давние друзья Оренбургского государственного университета – ученые Оренбургского государственного педагогического университета, Актюбинского регионального государственного университета им. К. Жубанова, Баишев университета (г. Актобе).

Материалы будут интересны и полезны специалистам-филологам, преподавателям высших и средних учебных заведений, аспирантам, студентам и всем интересующимся вопросами стиховедения, лингвопоэтики, фольклора, языкознания, русской и зарубежной литературы, методики преподавания русского языка и литературы.

Сборник подготовлен при участии кафедры казахской литературы и кафедры русской филологии и межкультурной коммуникации Актюбинского регионального государственного университета им. К. Жубанова.

Статьи публикуются в авторской редакции.

УДК 811.161.1
ББК 81.411.2

© Коллектив авторов, 2019

ISBN 978-5-7410-2417-1

© ОГУ, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОЧЕРК О КАФЕДРЕ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Пыхтина Ю.Г. 6

КАЗАХСКИЙ ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР: РАЗВИТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

Балтымова М.Р. 10

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ В ОРХОНСКИХ ПАМЯТНИКАХ

Бораш Б.Т. 19

МЕТОДИКА РАБОТЫ С РАССКАЗОМ И.А. БУНИНА «ЛЁГКОЕ ДЫХАНИЕ» ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Борисова И.М. 36

СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

Брякова И.Е. 51

ЖАНР ОНЛАЙН-ПЕТИЦИИ КАК СПОСОБ ЯЗЫКОВОГО ОТРАЖЕНИЯ ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВОК СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Егорова Н.В., Щипанова Ю.В. 62

МОТИВ ЗЕРКАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ МОДЕРНИСТОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Идрисова Э.Т. 72

ДИАЛОГ В ПОЭМАХ И.С. ТУРГЕНЕВА: ВОПРОСЫ СТРУКТУРЫ

Матяш С.А., Вертинскас А.А. 87

ВЛИЯНИЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РАННЮЮ ЛИРИКУ С. ЕСЕНИНА

Межебовская В.В. 100

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КАЗАХСКОЙ И БАШКИРСКОЙ ЛИТЕРАТУР)

Ниязова Г.М. 109

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЭТНОФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Обаева Г.С. 125

ЭПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КОБЛАНДЫ БАТЫРА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Пангереев А.Ш., Балтымова М.Р. 142

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В «ТЁМНЫХ АЛЛЕЯХ» И.А. БУНИНА

Пороль О.А., Дмитриева Н.М. 160

ПОМОЩНИКИ И ПРОТИВНИКИ ГЕРОЕВ В РУССКИХ, АНГЛИЙСКИХ И КАЗАХСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ

Рысмаганбетова Г.Д., Гриненко Ю.А. 169

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ РОМАН Г.Р. ХАГГАРДА И МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Садомская Н.Д. 186

ОСОБЕННОСТИ ЧУВСТВЕННЫХ СВОЙСТВ В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Султангалиева Ж.С., Ташимбаева С.Ж. 197

ПОМИНАЛЬНЫЕ ПЕСНИ КАЗАХОВ

Тлеуова А.З. 212

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ПРОФЕССОРА КУДАЙБЕРГЕНА ЖУБАНОВА

Улыкпанова А.Ж. 218

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ПОРТРЕТА И ЕГО ОСОБЕННОСТЯХ В ЛИРИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Уткина Е.В. 231

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА В ШКОЛЕ НА МАТЕРИАЛЕ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Скибин С.М., Шабанова Е.С. 241

О ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ»

Щипанова Ю.В., Егорова Н.В. 251

Сотрудники кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка

ОЧЕРК О КАФЕДРЕ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Пыхтина Ю.Г., доктор филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

В 2019 году кафедра русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета отметила свой 15-летний юбилей. Одним из значимых мероприятий, организованных в честь этого события, стал Круглый стол «Актуальные проблемы современной филологии», в котором приняли участие не только сотрудники кафедры, но и ученые Оренбургского государственного педагогического университета и Актюбинского регионального государственного университета им. К. Жубанова.

Создать кафедру русской филологии и методики преподавания русского языка было решено 28 июля 2004 г. в связи с открытием в университете одной из базовых специализаций направления 021700 «Филология» – 021701 «Русский язык и литература». В настоящее время кафедра осуществляет подготовку бакалавров по направлению 45.03.01 Филология, профиль «Русский язык и литература»; магистрантов по направлению 45.04.01 Филология, профили «Речевая коммуникация в сфере деловых отношений (китайский язык)», «Русский язык как иностранный», «Речевая коммуникация в сфере профессиональной деятельности (русский язык)», «Актуальные проблемы теории и истории литературы»; аспирантов по направлению 45.06.01 Языкознание и литературоведение, профили «Русский язык», «Русская литература». Кроме того, за кафедрой закреплена дисциплина «Русский язык и культура речи», которая преподается на всех направлениях подготовки, реализуемых в ОГУ.

За годы существования кафедры значительно вырос научный уровень ее преподавательского коллектива. Были успешно защищены докторские диссертации – И.И. Просвиркина (2007), Ю.Г. Пыхтина (2014), О.А. Пороль (2017); кандидатские диссертации – А.В. Завадская (2008), Е.А. Ковалёва (2008), А.А. Коробейникова (2008), О.Н. Проваторова (2008), Т.А. Юдина (2008), И.Г. Горовая (2009), Е.Н. Левина (2015). В разное время на кафедре работали высококвалифицированные специалисты – доктора филологических наук Г.Г. Москальчук и К.И. Белоусов, кандидаты филологических наук А.В. Завадская, Н.Л. Зелянская, Е.А. Король, В.Н. Румянцева, Т.А. Юдина, П.А. Якимов, Т.Б. Яковлева.

Научные интересы кафедры реализуются во многом в работе научной школы «Поэтика художественной литературы», основателем и руководителем которой является С.А. Матяш, автор более 180 работ по теории и истории рус-

ского стиха. Данная школа в ОГУ функционирует более 15 лет. Главным итогом работы научной школы стала защита 19 кандидатских диссертаций.

Со времени создания кафедры активно велась работа по научному направлению «Регионально ориентированные исследования филологических процессов», руководителем которой являлась д-р пед. наук, профессор И.И. Просвиркина, автор и соавтор более 200 публикаций, среди которых монография «Толерантная речевая коммуникация», учебно-методические пособия, статьи в журналах, рекомендованных ВАК, а также в центральных, региональных и зарубежных (США, Китай, Каир, Монголия) журналах и сборниках.

С 2012 года научно-исследовательская деятельность преподавателей кафедры ведется по научному направлению «Актуальные проблемы стихосложения и рецепции стиховых и жанровых форм» (№ ГР: 01201157767, руководитель С.А. Матяш, д-р филол. наук, профессор), а с 2018 года по направлениям «Коммуникативное пространство языка и культуры) (№ ГР: АААА-А19-119021290005-8, руководитель Просвиркина И.И., д-р. пед. наук, профессор) и «Текст как объект исследования: лингвистический и литературоведческий аспекты» (№ ГР: АААА-А19-119020190004-5, руководитель Ю.Г. Пыхтина, д-р филол. наук, профессор).

О высоком научном потенциале кафедры свидетельствует государственная поддержка в виде грантов, премий администрации Оренбургской области в сфере науки и техники и стипендий губернатора Оренбургской области. Так, в 2008 году сотрудники кафедры получили грант на проведение Всероссийской научно-практической конференции «Регионально ориентированные исследования филологического пространства» (руководитель И.И. Просвиркина), в 2010 году РГНФ поддержал грант на проведение Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов «Кодифицированные и некодифицированные средства коммуникации в Оренбуржье» (руководитель П.А. Якимов). В 2012 году доцентом кафедры П.А. Якимовым были получены средства от РГНФ на проведение полевого исследования «Разноаспектное изучение говоров Оренбуржья», итогом которого стало издание «Хрестоматии говоров Оренбуржья», а в 2017 году был выигран грант РФФИ и Правительства области на проведение фундаментального исследования «Ментальное пространство в тексте: национальный и региональный аспекты» (руководитель Ю.Г. Пыхтина).

По результатам исследований в области стиховедения профессор кафедры С.А. Матяш стала лауреатом премии администрации Оренбургской области в сфере науки и техники в 2000, 2003 гг., в 2011 году – лауреатом премии губернатора Оренбургской области в сфере науки и техники за создание монографии «Вольный ямб русской поэзии XVIII–XIX вв.: жанр, стиль, стих», в 2018 году получила премию губернатора Оренбургской области за монографию «Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории)».

В 2012 году лауреатом премии губернатора Оренбургской области становится П.А. Якимов, а в 2014 и 2018 году эту же премию получает Ю.Г. Пыхтина за исследования «Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX-начала XXI в.» и «Типология пространственных образов в оренбургском тексте русской литературы». В 2015 году Ю.Г. Пыхтина становится лауреатом конкурса на соискание персональных стипендий губернатора Оренбургской области для молодых кандидатов и докторов наук за работу «Географический фактор русской литературы: национальные и региональные пространственные образы», а в 2018 году в данном конкурсе побеждает О.А. Пороль с работой «Библейский дискурс и онтологическое пространство в русской поэзии первой трети XX века».

Значимы также и победы ученых кафедры в престижных российских и зарубежных конкурсах. В 2005 году преподаватель кафедры О.А. Мирошниченко стала лауреатом конкурса в номинации «Польский язык»; в 2006 году по «Правительственной программе совместной работы с Полонией и поляками за границей» приняла участие в образовательном курсе польской традиции и культуры в Люблине и была отобрана как преподаватель польского языка для обучения в Краковской педагогической академии на трехгодичном курсе для учителей польского языка за границей.

В 2012 году П.А. Якимов становится победителем конкурса научных работ молодых ученых Приволжского федерального округа (Уфа), победителем конкурса презентаций образовательных проектов, проводимого в рамках I Международного слета учителей русского языка и литературы (г. Ялта). В 2013 году он же занимает первое место во Всероссийском конкурсе «Лучший молодой преподаватель вуза», проводимом национальным рейтинговым аттестационным агентством «Росрейтинг» (Москва), в номинации «Гуманитарные дисциплины», становится лауреатом Международного конкурса «Лучшая научная книга в гуманитарной сфере – 2013» в номинации «Филология; искусствоведение; культурология».

В 2013 и 2014 годах Ю.Г. Пыхтина становится бронзовым и серебряным призером Национальных первенств по научной аналитике в номинации «Филологические науки» (Великобритания), а в 2014 году удостоена диплома «Лидер научной мысли» в секции «Теория литературы» по результатам участия в Европейско-азиатском первенстве по научной аналитике.

С 2008 по 2010 год коллектив кафедры принимал участие в совместном проекте Минобрнауки «Разработка и реализация мероприятий по развитию российско-китайского сотрудничества образовательных учреждений в Приволжском федеральном округе в рамках консорциума из ведущих вузов федеральных округов России». В результате совместной работы с учеными из РУДН и МИСиС преподаватели, аспиранты и студенты прошли программу повышения квалификации научно-педагогических работников российских вузов по приоритетным направлениям российско-китайского сотрудничества.

Для реализации учебных и исследовательских задач 28 марта 2008 г. на кафедре открывается Центр славянских языков и культур. Основные направления деятельности центра связаны с организацией курсов по речевой коммуникации, риторике, культуре речи, стилистике, основам делового письма и т. д.; популяризацией языковой культуры народов России; ведением просветительской работы; организацией курсов по языковой подготовке в области славянских языков (польский, чешский, украинский и др.); осуществлением консультаций и экспертиз; проведением комплекса научно-методических мероприятий по обеспечению подготовки к ЕГЭ по русскому языку и литературе.

В 2012 году кафедра русской филологии и методики преподавания русского языка присоединилась к Всероссийской акции «Тотальный диктант» и ежегодно участвует в подготовке и проведении этого масштабного мероприятия на базе Оренбургского государственного университета. Серьезная методическая работа связана с подготовкой и проведением занятий «Русский по пятницам», на которых все желающие грамотно написать тотальный диктант повторяют правила русской орфографии и пунктуации.

Кафедра активно принимает участие в международной деятельности университета. Так, в рамках многолетнего сотрудничества с Мюнхенским университетом имени Людвига-Максимилиана на кафедре ежегодно обучаются русскому языку немецкие стажеры. Кроме студентов из Германии, в разные годы по индивидуальным программам изучали русский язык на элементарном, базовом и продвинутом уровнях граждане США, Японии, Италии, Вьетнама и др. стран. Практически все стажеры по окончании обучения успешно сдали сертификационные экзамены на владение русским языком.

Другим направлением международной деятельности является привлечение иностранных преподавателей для работы на кафедре. В 2014-2016 гг. на кафедре русской филологии и методики преподавания русского языка работал кандидат филологических наук, доцент из Китая Хуан Юньшен, который преподавал китайский язык магистрантам, обучающимся по программе «Речевая коммуникация в сфере деловых отношений (китайский язык)», бакалаврам, обучающимся по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика», а также вел курсы китайского языка в Центре китайского языка и китайской культуры ОГУ.

В разные годы студенты-филологи, изучающие чешский язык, проходили лингвистическую практику в Праге. Основной целью таких поездок является погружение в культурную и языковую среду страны и совершенствование навыков общения на чешском языке.

Выпускники кафедры трудятся в самых разных областях, среди них преподаватели русского языка и литературы, русского языка как иностранного, китайского языка в вузах, гимназиях и школах, редакторы, издатели, корреспонденты, лингвокриминалисты, специалисты по связям с общественностью, работники пресс-служб различных предприятий, копирайтеры, PR-менеджеры, но, самое главное, они – те, кто властвует над Словом…

Продолжая сложившиеся традиции, кафедра русской филологии и методики преподавания русского языка развивает достигнутое, видя свой долг в дальнейшем совершенствовании обучения русскому языку и литературе студентов и аспирантов, в развитии как уже сложившихся на кафедре, так и новых научных направлений.

КАЗАХСКИЙ ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР: РАЗВИТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

Балтымова М.Р., PhD докторант
Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова

В основном история начала становления и развития казахского фольклора началась с раннего выявления образцов устной литературы и их распространения. Об этом свидетельствуют мифические сюжеты и древнетюркские надписи. В качестве аргумента можно увидеть поэтические узоры, характерные для казахской народной поэзии, написанные на памятниках Культегин, Бильге Каган, Тонықок. Затем в разных жанрах представлены различные варианты казахского фольклора: «Диуан лугат ат-Турк» (1074), «Кудатғу билик» (1069), «Кодекс Куманикус» (1303), сюжетные сказки и стихи, пословицы и поговорки, встречающиеся в устной литературе средневековья Махмуда Кашкари. «В фольклорном произведении время всегда считалось прошлым временем, не теряя своей актуальности и до сих пор играет особую роль в воспитании подрастающего поколения. Но эта прошедшая эпоха чувствует тесную связь со своим временем, со слушателем и рассказчиком. Это имеет большое значение особенно про батыров, могущество и историческое наследие, летопись. Поэтому в фольклорном произведении нынешнее время и прежнее время события, изложенные для говорящих и слушателей, были важны как событие» [1, 31-32]. Вывод из этого заключается в том, что период, в течение которого живет говорящий и слушатель фольклорных произведений, не измеряется временем. Их взаимосвязь совпадает с сознанием и игрой между говорящим и слушателем, отражают важность, необходимость и соответствие произношения.

В связи с тем, что казахская фольклористика является наукой, изучающей историю возникновения и становления казахского фольклора, можно сказать, что суть данной мысли, опираясь на исторические истины и фактические данные, со временем распространилась между народами, она стала золотым мостом, который изменился и обновляется в соответствии с потребностями общества и потребностями человека, в соответствии с требованиями времени и развития общества. Вместе с тем нельзя не отметить следующее мнение о развитии и становлении казахского детского фольклора: «Нельзя легко

относиться к истокам истории, повествующим к нам. Время должно быть скоростным, безжалостным, точным и быстрым».

В частности отмечается, что одним из первых казахских фольклористов был просветитель, первый педагог Ибрай Алтынсарин. Собирая, систематизируя и обобщая произведения устной литературы, он предложил рассматривать фольклорные произведения казахского народа по разностороннему наследию духовных ценностей, которые имеют очень высокое нравственное и воспитательное значение. В своем выступлении он отметил, что все арабские и персидские языки, которые изучают муллы прошлого времени, формируют у казахского народа критический и отрицательный характер, в своих стихах подчеркивают правдивость, справедливость. Например, в стихах И. Алтынсарина говорится, что его целью является приобщение ученика к справедливости, нравственности, и такие обычаи, как хищение барымта, тоже имеют свое историческое значение, изображающее феодально-патриархальные обычаи. В некоторых стихах Ибрая можно увидеть истинность своей эпохи, социальное неравенство [2, 113]. Отсюда мы, придавая новый просветительский характер и вид развития казахского фольклора, передавали жанровую природу, сказку, легенду.

Существует понятие «Фольклор – зеркало казахской жизни». Это понятие имеет целью объяснить, как распространились и появились произведения фольклора. Исходя из этого, возникает вопрос, кто является создателем фольклора, каковы характерные для фольклора признаки и особенности? На этот вопрос можно найти ответ в работе советского ученого, профессора А. Конратбаева «История казахского фольклора»: «Произведения фольклора имеют свои особенности. Прежде всего фольклор – синкретическое искусство. В его основе лежит образ жизни народа, театр, слово, танцы и музыка. Этот признак, характерный для фольклора, отмечал известный русский фольклорист А.Н. Веселовский. Вместе с жизненным опытом вырабатывается мысль, его материальная оболочка – язык, от слов выделяются стихи, песни и танцы. В связи с этим изменилась деятельность исполнителей народной поэзии. Их мы называем простыми анонимами произведений фольклора, сказочными, легендами, талантливыми обладателями поэзии жырау, айтыс – импровизаторы» [3, 8]. Мы знаем, что на любом этапе развития общества были составители и исполнители фольклорных произведений, а также члены семьи – пожилые люди. Эпические произведения, такие как загадки, поговорки, он называл фольклором, художественным искусством, ставшим духовным наследием народа, передаваемым из поколения в поколение. Можно отметить еще одну мысль: фольклор – это синкретичное искусство: «Казахская культура, как культура наших тюркских предков, не подвержена сомнению, постоянно синкретному. В то же время «национальная площадь» духовных начал всегда допускала возможности в различных сферах, а предпочтение субъективных мыслей, вкусы отечественных кликов не привыкли к позитивному делу» [4, 19]. Синкретичность фольклора заключается

в том, что не только поэты и писатели казахского народа занимались поэзией, но и интеллигенты, жившие в народе. В связи с этим еще раз проявляется синкретичность фольклора. К примеру, «в казахской степи поэзия не только была ведущей поэтами-жырау, но и была наполнена всеми корнями казахской культуры.

Для того чтобы понять, как этнокультурная целостность казахского народа, особое значение имеет могущество устного слова народа. Конечно, это не пустое слово, здесь речь идет о благородном слове, рожденном этносом казахского народа. Таким образом, сложилась удивительная тенденция – на протяжении многих столетий железный век был не только интеллигенцией, но и черным народом. Такое явление крайне редкое в мировой истории. Это было демократическим явлением, содержание и бытие которого коренным образом повлияло на утверждение оригинальных качеств казахского мировоззрения. В этом есть причина демократизма в казахском литературном языке. В этом контексте можно предположить и синкретность казахского языка, который не адаптирован к существующим законам профессиональных сфер» [4, 26-27]. В результате можно заметить, что характерная особенность фольклора – его синкретность. В этой связи в исследованиях известного ученого-фольклориста С. Каскабасова «настоящий казахский фольклор живет и в наше время. Фольклор встречается в естественном состоянии, в живом виде. А именно, в памяти народа, в произношении людей. Они не читали его книги, а учились непосредственно из быта, в повседневной жизни, следуя традициям наших предков. И вот это традиционное фольклорное наследие является одним из самых важных в духовной жизни нашего народа, является важным инструментом в народном и эстетическом воспитании. Для того чтобы он был в естественной, классической форме, нужны народные, художественные традиции. Он хранит традицию народов, живет и развивается в духовном виде, в этом проявляется внутренняя потребность народа, а также определенная общественная обстановка, которая позволяет создать традицию» [1]. По мнению автора, история фольклора является продолжительным средством воспитания, живущим и продолжающимся во все времена. Исследователи Н.П. Андреев, Е.В. Аничков, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский, В.Ф. Миллер, Е.Г. Кагаров, Ю.М. Соколов, В.Е. Гусев, В.П. Аникин и др. говорили, что фольклорные произведения связаны с бытом казахского народа. О природе произведений фольклора В.П. Аникин, М.Ю. Соколов, сравнив свое мнение с литературой народа, дали литературный анализ. Это мнение указывало на то, что казахский исследователь Б. Абилкасымов, в свою очередь, меняет и дополняет фольклор и литературу друг с другом [3, 11]. Поэтому мы можем убедиться в том, что народная поэзия возникает среди народа, назвать ее подлинность, простота, понятность.

При изучении фольклора, наряду с жанром фольклора, необходимо учитывать два основных предмета: родство фольклора с литературой, близость фольклора к литературе и особенности, отличающие его от литературы. Таким

образом, невозможно рассматривать фольклор без опоры на этнографию, так как как этнографические материалы дают ранний характер фольклорных жанров, позволяют определить первые пути развития. Появившиеся сюжеты и мотивы могут быть связаны непосредственно с бытом, бытием в сохранении их дальнейшего образа, характера и продолжительности жизни. История фольклора, одной из форм художественного слова, созданного по следам прошлого воображения, изложения. В зависимости от истории развития и пути становления он условно разделяется на первый этап, охватывающий период 1920-30 гг., второй этап в годы мировой войны, третий послевоенный период Второй мировой войны. В это время развитие казахского фольклора в двадцатые годы отличалось исследованиями Х. Досмухамедова, М. Ауэзова, казахским героическим эпосом, другими произведениями фольклора. В 1920-х годах сборочные работы в народной поэзии, осуществляя контроль казахским фольклором, широко освещаются в исследованиях А.В. Затаевича, А.А. Диваева, С. Сейфуллина. В трудах А.В. Затаевича были включены несколько вариантов казахских песен: «Қараторгай», «Дудар-ай», «Макпал», «Корлан», «Кокшетау». Он также в свои сборники включил песни народных певцов:1 Жаяу Мусы, Биржан-Сала. В 1930-х годах были выпущены новые версии казахской эпической песни «Батырлар жыры», М. Ауэзова «Козы Корпеш-Баян Сулу», айтыс, «казахские сказки», «Алпамыс батыр», «Камбар батыр», «Кобыланды батыр», переведенные на русский язык. Тем не менее накопительная работа в казахском фольклоре 1920-30 годов начинает терять методологические принципы. В соответствии с классификацией В.В. Радлова в начале 1920-х годов было проведено изучение истории жанра, и данная система была организована писателями и фольклористами. После этого Жамбыл Жабаев, Нурпеис Байганин, Мурын жырау перешли к сборке стихов. Материалы казахского фольклора, собранные в рамках этих работ до 1930-1940 гг., получили бесценную ценность. С 1940 года специальные исследования в области фольклористики были названы именами К. Жумалиева, М. Габдуллина, изданы учебные пособия по устной литературе. В результате работы А. Маргулана, исследовавшего корни казахского эпоса, появились этнографические статьи. В 1945 году, в годы Великой Отечественной войны, изданы исследования русского ученого С. Орлова «Казахский героический эпос». В это время исследования видных ученых М. Ауэзова, А. Маргулана оказали непосредственное влияние на развитие казахского фольклора. В 1948 году был издан первый том полного труда, охватывающего жанры казахского фольклора, «История казахской литературы». С 1956 года казахский фольклор был всесторонне изучен, в результате чего был создан «Институт литературы и искусства» им. М. Ауэзова в 3-х томных сборниках «Айтыс», «Үш ғасыр жырлайды», «Казахская фольклористика» (1972), «История казахской фольклористики» (1988), «Фольклорные реалии» (1990), «Бес ғасыр жырлайды» (1985), «Қисса-дастандар» (1986), научные исследования и труды, посвященные произведения сказки, айтыс, батырлар жыры.

История возникновения и развития фольклора начинается с древнетюркских надписей. В начале слова встречаются книги «Коркыт ата» в древнетюркских надписях V-VIII веков (VIII-XI век), книга Махмута Кашгари «Диуани лугат-ит-тюрк» (XI век), книга Жусипа Баласагуна «Қутты билик» (XI век), книга Рабгузи «Киссасу-л-Анбия» (XIII век), образцы фольклорных надписей «Кодекс куманикус» на памятниках средневековья XIV века. В соответствии с инициативой главы государства в республике реализуется масштабный комплекс мер по расширению и углублению исследований в области национальной истории. В это время, исходя из этнографических данных, необходимо назвать труды П.И. Рычкова, П.С. Палласа, И.Г. Георгиева, И.Ф. Фалька, И.Г. Андреева, собранные в презентационном характере ценные сведения о казахском фольклоре. В начале XIX века ученые-путешественники, военные полководцы, послы начали докладывать тексты фольклорных произведений. В то же время в начале XVIII века российские ученые начали изучать фольклор и этнографию казахского народа. В это время в исследовании фольклорной науки ученые исходили из определения сходства в развитии литературы стран Центральной Азии и Сибири. Ученый В.В. Радлов в этом направлении обозначил сходство древнетюркских памятников следующим образом: «Обращаясь к древним тюркоязычным памятникам «Кодекс Куманикус» и «Кутадгу билиг» можно обнаружить общие древние истоки пограничной поэзии народов Средней Азии и Сибири [5, 19]. Во второй половине XIX века стали составляться научные обобщения по особенностям казахского фольклора: В.В. Радлов, Г.Н. Потанин, А.А. Алекторов, В.В. Григорьев, А.В. Васильев, И.Н. Березин, Н.И. Ильминский, П.М. Мелиоранский, А.П. Харузин и др. Время создания основного фундамента казахской фольклористской науки с начала XX века динамично развивалось и находилось в исследованиях известных фольклороведов И.А. Диваева, М.Ж. Копеева. Наряду с трудами российских исследователей, в настоящее время тексты фольклорных произведений на казахском языке стали непрерывно публиковаться в материалах казахской печати. В то же время, что и в других странах, в Казахстане период профессионального развития казахской фольклорной науки был представлен в исследованиях Шакарима Кудайбердиева, Алихана Бокейханова, Ахмета Байтурсынова, Магжана Жумабаева, Жусупбека Аймаутова, Халела Досмухамедова. Его доказательством стали теоретические основы казахской фольклористской науки в трудах А.Байтурсынова «Әдебиет танытқыш» (1926), М. Ауэзова «История литературы» (1927), Х. Досмухамедова «Казахская народная литература» на русском языке (1928). В результате условное разделение границ развития советской казахской фольклорно-этнографической науки с 1920 по 1990 годы определим период накопления наследия народа. Развитие казахского фольклора широко рассматривалось с момента дореволюционного периода в результате обобщения, сравнительного исследования. В своих исследованиях

русский ученый В.В. Радлов высоко оценил жанровое богатство казахского фольклора, постепенно в эпических произведениях айтыс акынов, айтыс девушки и джигита, переход к стихам: «Казахи предпочитают «айтыс акынов», «кайым өлең» – лирические песни» [5, 10]. Таким образом, необходимо отметить, что исследователь уделяет особое внимание культуре казахского народа и народной психологии. Его язык и жизнерадостность, поэзия развиваются через жанр казахского фольклора. «Сравнительные изучения языков способствует накоплению в «Образцах народной литературы» материалов для сравнительного изучения фольклора» [5, 19]. С этого времени казахский фольклор начинает проводить сравнительные исследования. Научные работы, проводимые совместно с фольклористами и тюркологами, начинают работать научно-исследовательские центры на основе изучения киргизских, сибирских, татарских обычаев и традиций местных регионоведов. Его доказательством является то, что Г.Н. Потанин в «Западно-Сибирской» в 1889 году провел программу поэзии казахского народа и поэзии сибирских народов «Г.Н. Потанин опубликовал ее на русском и казахском языках в «Киргизской степной газете», расчитывая, что собиранием фольклора увлечется большой круг людей» [5, 21]. мы можем сказать мнение. По этому направлению в сочетании и сопоставлении казахского фольклора и фольклора русских, алтайских, башкирских, узбекских, татарских смешанных народов, живших в казахских степях, анализ начинает привлекать внимание С. Рыбакова, Б. Шнитникова, С. Шевцова и др. Ученые отражают, что культура Русского народа в написании взаимных стихов, сказок, песен влияет на развитие казахской поэзии, т. е. влияние других народов на развитие народной поэзии, являясь началом гуманизма, становится основной тенденцией развития национального фольклора. Произведения И. Алтынсарина, Н.И. Ильминского, А.Е. Алекторов и др., собранные в Казахстане, в фольклорном просвещении вызвали прогрессивные идеи. Первый из них, признании духовный мир, психологию, быт и культуру казахского народа, казахский народ, государство, исходя из сложившихся взглядов искоренения исламского сближения России через постоянного вида стали известным. В этом контексте можно увидеть, что накопительная работа со стороны народов Средней Азии по историческому обоснованию казахского фольклора и определению его методологических основ послужила основой для формирования фольклорного образования: «Казахстан в силу своей географической специфики начал развиваться. В этот период Казахстан считался огромным полигоном и плацдармом, необходимым для колонизации Центральной Азии в политическом плане. Он стал регионом, где испытывают различные способы колониализма и рабства.

И даже в такой непростой ситуации выдающиеся представители тюркских народов стремились пробудить и укрепить национальное и общепризнанное сознание. Они развили прогрессивные просветительские идеи, боролись за свободу. Они считали своей основной задачей раскрыть

грамотность и повысить сознание населения. Они вывели на историческую сцену целую группу выдающихся просветителей, которые являются световыми звездами для каждого тюркского мира. Это Чокан Валиханов, Абай (Казахстан), Дониш, Фуркат (Узбекистан), Мырза Фатали Ахундов, Сеид Ширвани (Азербайджан), Молланепес (Туркменистан), Калыгул, Токтагул Сатылганов (Кыргызстан). Сближение и сопоставление фольклорной науки казахского фольклора и других национальностей С. Рыбаков, С. Шнитникова, С. Швецова и др. в научных исследованиях представлены исследования по интерпретации, определению основных тенденций развития национального фольклора. Во-вторых, как сказал Ч. Валиханов, в казахской народной поэзии, в культуре казахского общества и других народах были представлены общие и сходства.

Таким образом, изучение истории развития казахского фольклора стало общественной проблемой. Особое внимание было уделено развитию фольклора в советское время, сравнительному исследователю истории развития казахской литературы, в том числе истории фольклористики, Н.С. Смирновой подчеркнув, что характер трансфрмации и восполнения тем и содержания фольклорных произведений советского периода разделил на два: «Частичное обновление традиционного фольклора и зарождение новых произведений. Причем в новых образцах искусно сочетаются традиции и фольклорные, и литературные» [5, 5]. Из этого мнения мы можем видеть терпение и самоотверженность казахского народа, несмотря на сжатие общественной политики в историческом развитии науки и устной народной литературы. «Ранжирование казахской проблемы, особенно казахской этнической, с точки зрения норм и ценностей в обществе кочевников, возможно, сужение поля проблем казахской национальности. Если бы он был условно, казахи, находившиеся под юрисдикцией судьбы и Тенгри, сумели сохранить свои национальные качества, раскрыв свои объятия разного рода влиянию, свойство которого не ограничено кочевником. Не забывайте традиции, когда-то были неприятные новшества...» [6, 12]. До конца 1920 года национальная интеллигенция внесла свой вклад в четкое представление научной теории и профессионального уровня фольклористской науки. В 1920-1930 годах из-за советской идеологии были репрессированы научно-деятели Алаша. В 1931 году А. Диваев, Н.Ф. Катанов, В.В. Радлов, Г.Н. Потанин, И.Н. Березин, А.В. Васильев, П.М. Мелиоранский и др. Эти ученые, в том числе А.А. Диваева, свидетельствуют о том, что фольклор является жанром воспитательного значения, занимающим особое место в жизни народа, и определяют эффективность работы переводчиков и комментариев. Кроме того, А.А. Диваев в исследованиях по научным отношениям совместно с Н.Ф. Катановым разрабатывает транскрипцию переводных слов с русского языка и составляет словарь. В частности, А.А. Диваев, В.В. Радлов, Г.Н. Потанин, И.Н. Березин, А.В. Васильев, П.М. Мелиоранский и др.

необходимо отметить совместные исследования, направленные на выявление особенностей народной поэзии. «Исследуя устную народную поэзию казахов и иных тюркоязычных народов, он пришел к заключению, что «основное изучение было и других отраслей народного словесности немыслимо в настоящее время без помощи сравнительного метода, применяемого с этой целью в весьма широких размерах. Однако ему удалось избежать крайностей теории заимствования. Он считал, что каждый народ создает произведения самостоятельно, но признавал, что происходит воздействие поэзии одного народа на другого (среди казахов, например распространены узбекские и киргизские сказки, предания, песни)» [6, 23]. В этом смысле мы видим, что не могут быть конкретные выводы и предположения, которые были сделаны среди населения, то есть влияние других национальностей на народную поэзию. С этой целью, демонстрируя особенности казахского народа и киргизского народа в воспитании детей, она рассказывает о возрасте подростка «о владельце семьи в возрасте пятнадцати лет». «Неужели народ, который так любить жизнь и который умеет украсить ее искусством... не найдет в себе достаточно сил, чтобы не дать себя опутать той сетью которая набрасывает на него мулла? – спрашивает ученый и с уверенностью отвечал: «Да, найдет» [5, 28]. Г.Н. Потанин рассматривает новое содержание казахского фольклора и пишет первую монографию о казахском фольклоре. Исследователь с помощью методики сравнительного изучения казахского фольклора составляет фольклорные произведения, составляет компаративистические статьи. Это направление ориентирует казахский народ с помощью народного творчества на воспитание своего поколения, переход на содержание народного образования, защиту прав казахского народа в культурном развитии. Вместе с тем, когда общий сюжет и мотивы народной поэзии растут и развиваются взаимосвязи народов, сходных с ними, Г.Н. Потанин говорит: «Я принял сам за сопоставление найденных в степях Азии сюжетов с западными собраниями, чтобы поддержать в себе энергию при дальнейшем сборе фольклора. Иначе я потерял бы вкус к собиранию подобного материала» [5, 26]. Поэтому мы видим, что Г.Н. Потанин много трудился в обновлении и дополнении научной творческой формы. Благодаря его работе в области методов свертывания, сравнения, появилась близость между поэзией казахского, уйгурского, тюркского народов. Г.Н. Потанин полностью изучил казахский фольклор, собрал этнографический и фольклорный материал, впервые создал монографию о казахском фольклоре.

К концу 1930-х годов после политической жертвы М. Ауэзов, С. Муканов, Г. Мусрепов и др. начали возрождать казахскую фольклористику. Затем в середине 1940-х годов в исследованиях литературоведов-фольклористов А. Коныратбаев, Е. Исмаилов, Б. Кенжебаев, К. Жумадилов, М. Габдуллин вновь возобновились работы по сбору народного наследия, проведению научных экспедиций по всем уголкам страны. В настоящее время

работа фольклорной экспедиции под руководством А. Конратбаева собрана тысячи рукописей для пополнения фонда фольклорной академии во всех регионах Центральной Азии Узбекистана, Туркменистана, Таджикистана, Казахстана. В 1946-1948 годах в первый том двухтомника» История казахской литературы «были включены произведения казахского фольклора, во второй том «Кутты билик», «Диуани лугат ит-тюрк», «Диуани хикмет», «Бакыргани» и другие. Но после постановления о грубых ошибках в работе» Института языка и литературы Академии наук Казахской ССР второй том двухтомного произведения не был издан. После этого, в период активизации издательского дела была проведена работа по систематическому освещению образцов устной народной литературы, активизировалось традиционное искусство айтыса народных поэтов по Республике. Повсеместно народные театры осуществляли свою деятельность, оказывались поддержки художественной самодеятельности. Исследователи в высших учебных заведениях и научно-исследовательских институтах начали классифицировать казахский фольклор по жанровым отраслям, начались защитынаучно-исследовательских работ. В этот период были организованы работа по исследованию фольклора, объединению композиторов Советского Союза, учителей и учащихся школ. В трудные годы Великой Отечественной войны на страницах печатных изданий были опубликованы фольклорные произведения. Работа по сборке фольклора включается в повестку дня работы научного съезда, который будет отражен в статье профессора Н.Н. Фатова «Вопросы рассмотрения казахской литературы (проблемы проверки казахской литературы)». В данной статье предлагается собрать календарную поэзию, бытовые песни, исторические песни, сказки, загадки, пословицы и поговорки. С 1960 по 1964 годы Р. Бердибаев, С. Каскабасов, Е. Турсунов, О. Нурмагамбетов, С. Сейдимбек, Б. Ибраев, Б. Абылкасымов. после изучения и изучения казахского фольклора, содержание и изложение двухтомника «История казахской литературы» стали свидетельствовать о том, что в настоящее время, несмотря на политику, сложившуюся в обществе, духовная ценность, источник народных произведений. За годы независимости различные жанры казахского фольклора стали отражаться в исследованиях У. Егизбаева, П. Турсунова, Т. Коныратбаева, В. Каримова.

Общественно-социальные явления оказали непосредственное влияние на развитие казахской литературы, повлияли на характер ее изменения. В результате, в связи с возрастными особенностями подрастающего поколения, были выпущены произведения всех звеньев казахской литературы. Как говорится в начале слова, учитывая, что особенности фольклора как слова связаны с литературой, фольклор является народным произведением, национальным произведением, художественным произведением народа в устной форме. Фольклор существует во всех народах мира. Критика науки, литературы, науки и акцентировал внимание народа. В конце XIX - начале XX

вв. фольклорные произведения были признаны как общее литературное наследие племен, некоторые носят классовый характер в соответствии с потребностями развития общества, в результате которого были обработаны и переведены в художественные произведения, имеющие исполнителя и слушателя, переведены на устоявшиеся фольклорные произведения. Таким образом, можно сказать, что художественное произведение, выполненное публично, является сложным фольклорным жанром, ставшим творческим единством, выполняемым вместе со слушателями.

Список литературы

1 Қасқабасов, С. Жаназық: Әр жылғы зерттеулер. – Астана: Аударма, 2002. – 584 бет.

2 Дербісәлин Ә. Байтақ пен бәйтерек. – Алматы: «Арда», 2009.

3 Қоңыратбаев, Ә. Қазақ фольклорының тарихы. Оқу құралы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 288 бет.

4 Назарбаев, Н. Тарих толқынында. – Алматы: Атамұра, 1999. – 209 бет.

5 Смирнова, Н.С. Исследование по казахскому фольклору / Сост., подгот. текстов, ст. С.А. Каскабасов. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. – 526с.

6 Күміс кебеже. Қазақ ақындарының балаларға арналған өлеңдері. Құрастырған: О. Асқар. – Алматы: «Балауса», 2008. – 432 бет.

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ В ОРХОНСКИХ ПАМЯТНИКАХ

Бораш Б.Т., доктор филологических наук, профессор
Баишев университет, г. Актобе

Общеизвестно, что сделано много работы в освоении орхонских памятников и со стороны зарубежных ориенталистов, и отечественных научных изысканий историков и литературоведов. В этой связи из этих памятников достаточно назвать собранный из бывших исследований, пересмотренный во многом и вновь составленный 360-ти страничный фоллиант «Полный Атлас орхонских памятников», подготовленный М. Жолдасбековым и К. Сарткожаулы (2005). Тем не менее в этой сфере ещё много предстоит выполнить работ. Один из таких вопросов – китайская письменность в орхонских памятниках.

Нельзя забывать, что там наряду с такими неблагоприятными условиями, известными из истории древнетюркских времен, связанными с теми современными агрессивными войнами, недоверием между Тюркским каганатом и страной Табгаш (Китай), существовали, особенно в связи с рассматриваемым

нами вопросом, существенно положительные стороны, которые способствовали сближению двух народов. Можно при рассмотрении разделить на несколько периодов и исследование этих документов, растянувшееся со времени обнаружения памятников и их китайских иероглифов и до сегодняшних дней, более, чем целый век.

Мы связываем этот *первый период* с концаXVII – начала XVIII веков со временем начального открытия тюркских записей и к концу XIX о наличии памятников письменности на китайском, с начала получения сведений. Есть сведения Г. Айдарова о том, что «в тюркологической литературе о древних тюркских записях самые первые сообщения дал бургомистр города Амстердама Н. Видзен» [1, 12]. По крайней мере не должен возникать вопрос у ученых о существовании секретных записей, о наличии китайской письменности (иероглифов) известно специалистам, взявшим существенные части надгробной плиты, которые есть в описании Н.М. Ядринцева о том, что «Все три стороны камня полны руническими записями, а поверхность, смотрящую на западную сторону занимают китайские записи». В те времена цель внесения в памятник китайской письменности и их причины были не совсем понятны.

В исследованиях тех времен наряду с общими описаниями китайских записей есть некоторые значимые научные сведения, знаки, дающие прогнозы. В работе под названием «Памятник Кюль-тегина» Г. Айдарова, научно-исследовательском труде, посвященном, главным образом, исследованию памятников тюркской письменности, «На памятнике орнаментированы китайские записи в 732 году самого китайского императора Хиен Цунг». Здесь кратко передается содержание китайского памятника. На надписях есть одно предложение на китайском, там сказано «Письмо умершего Кюль-тегина». Ученый для того, чтобы содержание текста и смысл, а также для понимания читателями каждый столбец пронумеровал цифрами, однако он не перевел. Есть сведения, что «Китайские слова в памятнике Кюль-тегина не переведены на казахский язык и не исследованы» [1, 9].

Можно обозначить как *второй период* тот факт, когда в конце XIX века на пути открытия первой тайны во времена поисков с огромной помощью известного датского ученого Вильгельма Томсена, который связал китайские записи, узнал, с какой целью они написаны китайскими иероглифами. Об этом есть такие сведения в работе М. Жолдасбекова «Асыл арналар». Говорится о том, что в разгадке «ключа» Орхонских памятников направление записей (справа налево), есть 38 маркировок, в поисках эквивалента согласных-гласных звуков неотъемлемо доказано об опоре в текстах китайского языка на имена людей. «Так как в это время текст памятника, написанный на китайском языке, был прочитан, из этого текста стали известны имена людей, сделавших из этого текста памятник и их правителей» [2, 30]. На наш взгляд, несмотря на прочтение в это время китайских записей, не было полного научного перевода текста.

К *третьему периоду* освоения китайской письменности в памятнике Кюль-тегина мы относим переводы этой письменности на иностранные языки. Будет правильнее иметь в виду в первую очередь исключительную важность такого исследования и его значение. В статье Т. Енсегенулы и С. Токболата говорится: «На одной из страниц памятника, посвященной Кюль-тегину, китайская запись – официальные слова, произнесенные от имени этого государства, считаются имеющими историческое значение. Поэтому не уделять внимания этому тексту, не выяснить, с каким желанием и интересом написано, игнорирование того, какое значение имеет в жизни двух народов и является свидетельством культуры древней письменности соседней страны, не оценивать этот текст – все это будет невосполнимым недостатком. Чтобы дойти до этой расшифровки сказанного в памятнике Кюль-тегина, необходимо прочитать китайские записи, понять, мысленно взвесить и сделать выводы» [3, с. 218]. После таких сказанных слов будет вполне понятно значение того, насколько важен перевод китайских записей. Теперь мы попробуем, опираясь на все имеющиеся сведения, сделать обзор того, как китайские иероглифы первоначально были переведены на другие, исключая казахский, языки. В этом плане по данному вопросу, взяв за основу слова Г. Айдарова, что «китайские записи были вначале преведены на русский, французский, после этого на немецкий, английский и позднее тюркские языки» [1, 9], по этим следам рассмотрим историю переводов.

Используя открытый Вильгельмом Томсеном алфавит, академик В.В. Радлов в 1894 году впервые осуществил перевод на русский язык, дал вариант текста латинским алфавитом. А что касается Томсена, свой перевод он объявит только в 1895 году. Недавно перевод этого памятника опубликовал академик С.Е. Малов. Несмотря на то, что эти переводы в основном имеют отношение к древнетюркской письменности, когда переводили основной текст время от времени в связи с необходимостью, проводили и в отношении отдельных частей китайского текста. Например, В. Томсен между тем установил, открывая тайну древнетюркских записей, в каком тексте чаще встречаются имена людей и учитывая соответствие фрагмента в начале, в исследовании дошел до переводческой деятельности [2, 31].

Очень важным событием стал перевод записей на китайском языке на английский язык – один из мировых языков, получивший самое широкое распространение и считающийся языком науки, принятым во всем мире. Такая работа выпала на долю специалиста восточных языков М.Е. Паркера. В последнем десятилетии прошлого века, переведя Орхонские записи на турецкий язык, выпустивотдельным сборником, специалист английского языка Хадис Ертуркан сделал литературным наследием турецкого языка переведенные именно М.Е.Х. Паркером китайские записи в памятнике Кюль-тегина. Особенности перевода М.Е.Х. Паркера – перевод с сохранением свободного смысла, а не дословная транскрипция китайских записей [3, 218].

Если пристально посмотреть на имеющиеся копии текстов китайских записей в памятнике Кюль-тегина, можно ясно заметить, что туда не попали некоторые китайские знаки. По этому факту, если к переводам китайских иероглифов в памятнике Кюль-тегина относиться осторожно, не причиняя замешательств, а в памятнике Бильге-кагана ощущается, как наносят огромный ущерб китайским записям, их пониманию (об этом более подробно будет сказано в ходе анализа этих записей). Еще дополнительные данные, материалы собраны.

В качестве *четвертого этапа* рассмотрения китайских записей в Орхонском памятнике мы берем перевод текста на казахский язык.

Как выше отмечено Г. Айдаровым, китайские записи в памятнике Кюль-тегина, – один из загадочных письменных памятников, до сегодняшнего дня не переведенный на казахский язык и не получивший оценки в отдельном исследовании. Все ученые-тюркологи, исследовавшие Орхонские записи, поднимают вопрос о древней тюркской рунической письменности на этих каменных стенах, но не дают справок о попавших полностью на вторую плоскую поверхность памятника Кюль-тегина китайских записях. Почти все ученые-востоковеды не стали высказывать основательно мнения об Орхонских памятниках Кюль-тегина, Бильге-кагана, осуществив перевод китайских записей и расскрывая их смысл [1, 9].

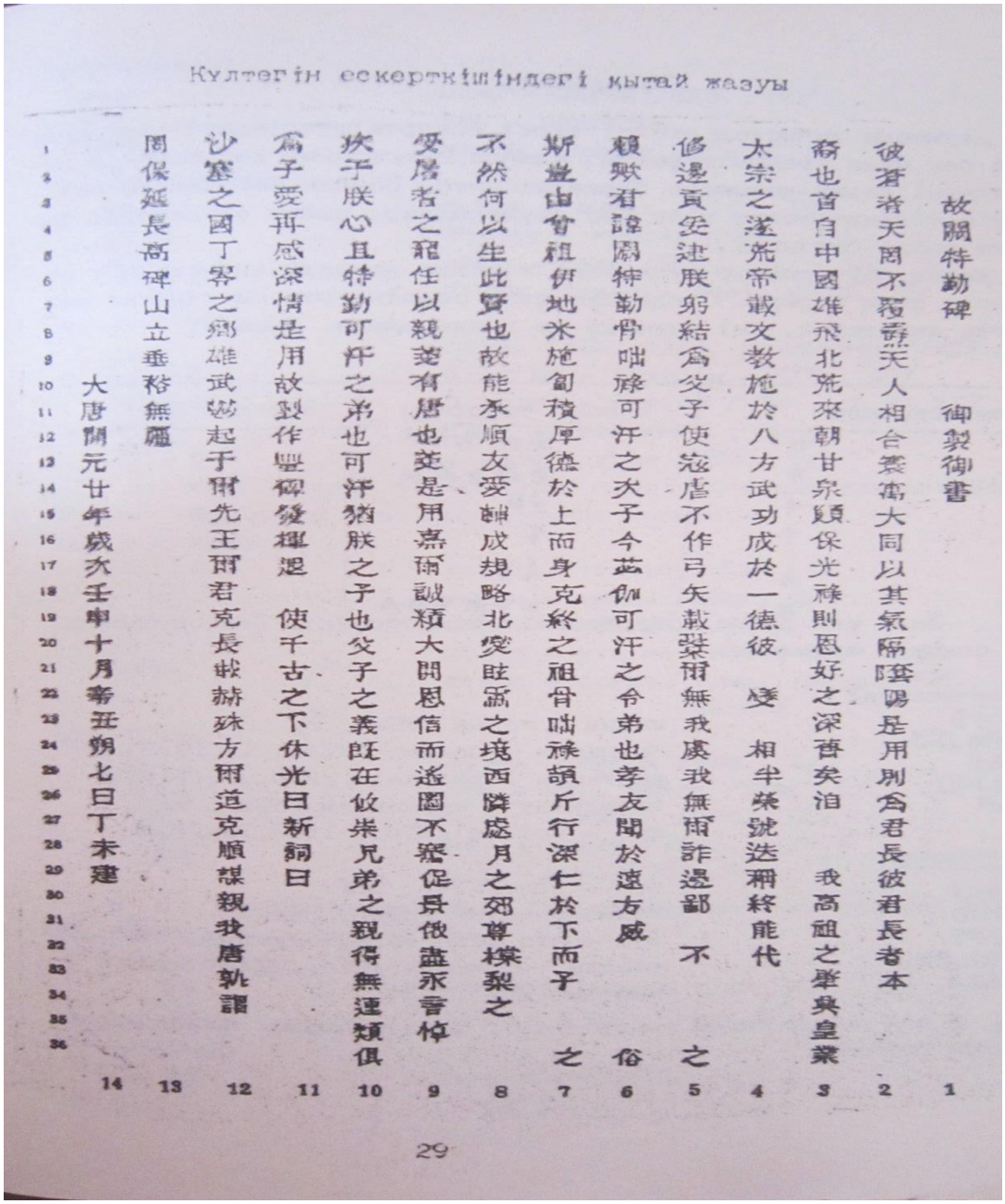
В этом вопросе одним из первых расколол лед Каржаубай Сарткожаулы, который ещё в Монголии занимался в течение многих лет исследованием тюркских памятников, в том числе рассматривал и китайские записи, впоследствии переехал в Казахстан и продолжил это дело.

В главе, посвященной китайскому тексту памятника Кюль-тегина, он предупреждает о том, что написаны они на древнекитайском языке и написаны сверху вниз вертикально справа налево. К. Сарткожаулы напоминает, что данные справа налево цифры в нижней части текста указывают порядок каждой строки, а цифры, данные слева, сверху вниз отражают порядковый номер иероглифов каждой строки [4, 200]. Таким методом впервые воспользовался Гарифолла Айдаров.

К сожалению, эту работу начала не Республика Казахстан, имеющая огромный научно-исследовательский потенциал, а имеющие ограниченные возможности наши соотечественники – ученые из Монголии и Китая. А для приближения такой их престижной реализации должна быть безграничная любовь к тюркско-казахской культуре.

Попробуем привести отдельные строки китайских записей в переводе текста К. Сарткожаулы и дать им объяснение. Например, 9-16 иероглифы II строки переводятся так: «Если только Господь и человек найдут общий язык, на большой земле будет Великое единство». В этом тюркском объяснении китайцам не чуждо понятие Неба, близко смыслу Господь (вспомните фразу «Поднебесная» по отношению к китайской земле), следовательно, смысл

предложения имеет в виду, что во время соединения чувств религиозных и веры человека на земле будет единство и спокойствие.



В эти годы 17-22 китайские знаки переведены таким образом: «Инь и ян делятся через их чи (сила, дыхание, явления)». По издавна сложившейся традиции Табгашей, по законам природы, и ход жизнисостоит из противоречий, противостояния. Например, в написанной в древнюю эпоху порелигиозным верованиямкитайцев первой работе, книге мудростей под названием «Ицзин» добро приравнивается свету, зло – тьме, показаны в виде символов солнца – «Ян», луны – «Инь», то есть приносящий добро назван «Ян», противостоящий ему – «Инь». Однако прозрачность этого заключения Ф.С. Быкова становится устойчивой: «Согласно древнейшему словарю «Шовэнь», найболее раннее

значение иероглифов «ин» и «ян» – темный и светлый склон горы, мрак и свет. Дуализм связей «ян» и «ин» выражает взаимодействия неба и земли, солнца и луны, жары и холода, света и тьма, мужского и женского начал и т.д.» [5, 102].

В китайских записях памятника Күлтегина, являющихся сердцевиной их древних убеждений, некоторые указанные в этих записях мысли по сложившейся традициитабгашей даны по правилам. В соответствии с этим некоторые слова даны не в прямом смысле, а через символические указания. Конечно, это философия, созданная древними китайскими мыслителями, сложилась с опорой на мудрые выводы гениев этой страны о природных явлениях, жизненных потребностях. Древнетюркская философия также родственна философии этого народа. Можно сказать, что речь идет не о подражательном копировании, гениевкаждого народа, понимая законы природы, опираясь на сложившуюся практику жизнедеятельности, рождает философские мысли и выводы.

Следует учитывать, что в этом отношении бывают сходными правила жизни соседних народов, занимающихся аналогичным родом деятельности. Например, безусловно, народы, занимающиеся непосредственно животноводством, вынуждены наблюдая за погодой, открывать необходимые для жизни новости. В частности, кочевники, в том числе казахский народ, в связи с тем, что издревле занимался выращиванием скота, тщательно распознавал тайны природы, формировал свои мудрые мысли, свободно пользовался ими в ходе жизнедеятельности. Не устаревшие казахские традиционные обычаи также возникли в результате таких ценных достижений.

Переводы 1-29 иероглифов IV строки китайских записей в Кюль-тегине действия китайских правителей тех времен предаются следующими словами: «Только во времена царя Тайзона стало возможным успокоить степи. При Его величестве царе в обществе обычаи и традиции разделялись на восемь сторон. Победа превращалась в нравственность. А при рождении внешних условий в их государстве, лишались прежних званий» [4, 200].

Отвечая на вопрос, кем же является царь Тайзон, упомянутый в приведенном отрывке китайской письменности, полностью приведем существенный ответвышеупомянутых специалистов-историков кзылординских ученых (Т. Енсегенулы, С. Токболат): «Это один из царей, правивших в свое время в китайской империи. Говоря подробнее, Тайзон считается дедом китайскогоцаря тех времен ТанШуан-зона, написавшего текст приветственного слова, то есть у них общие корни. Точность этих приведенных данных подтверждает историк Т. Абенайулы, указав, дело в том, что «предок «Тай-зон» – царь Тан, вышедший из своего рода, то есть рода Тан. Время установления его власти – примерно 626-649 годы. Судя по данным, в 626 году Тан Тай-зон, в решающий период борьбы за властьего сильные партнеры тюрки нападают на правительство Чина. При этом, Тан Тай-зон объединившись

с тюрками, истребив заодно врагов, начинает царствовать. «Данные сведения могут служить основанием для таких утверждений» [6, 3-4].

В связи с этим возникает такой вопрос. Если в период 626-649 годов являлся царем китайской империи и царствовал Тан Тай-зон, то согласно точным историческим данным, именно в этот период, пал тюркский каганат, опять подчинившись табгашам, вернувшись в их подданство – веская правда». Тогда как понимать в приведенном в IV-V строках написанном отрывке, что «Тай-зон успокоил край... послужил толчком к благополучию, примирению отцов и детей?» [4, 200]. Поистине, падению тюркского каганата и превращению этих приведенных данных в исторические сведения, во-первых, послужил прямой причиной приход к власти и правление китайской империей Тан Тай-зона. В плане толкования, раскрытия характера этого вопроса родилась возможность уточнения некоторых неопределенных данных. Говоря подробнее, согласно общей формулировке исследователей эпохи древнего тюркского каганата, в период 630-680 годов нашей эры древние тюрки изъявили желание стать подданными китайской империи, точнее говоря гораздо раньше, чем в 630 году, начинается это со времени царствования Тан Тай-зона. В начале седьмого века внутренние дела китайской империи и управление странами, ей подчиняющимися, было нелегким, а именно: в конце 624 года табгаши овладели всем Китаем. А также тюркский хан Кат Елхан, объединившись со своим племянником Шибоби, атаковали и сломили сопротивление табгашей, заставили их уклониться от битвы. Командующий китайской империи Ли Юань не был политиком, предвидящим бурно ликовавшим по поводу ситуации в стране, в связи с чем его стремление к власти снизилось. Доказана формулировка Льва Гумилева о том, что «4 сентября 626 года Ли Юань отказывается от короны в пользу своего сына, Ли Ши Минь-Тайцзун принимает должность. То, что именно так сложатся обстоятельства, явилось самым большим несчастьем, свалившимся на голову Восточного тюрка Кат Елхана» [7, 178]. Взяв правление империей в свои руки, Тай-зон, вышедший из рода Тан, в связи с положением того времени составит свои планы, внесет новые реформы в управление государством. Самое главное, он установил спокойствие в области внешней и внутренней политики государства, пополнил людьми армию, взял в свои руки оказание помощи аристократам, которые будут опорой ему, несколько облегчилусловия жизни простого народа, для поддержания мира дал возможности самоуправления зависимым народам, простил пытавшихся поднять мятеж и восстание. Данные, сказанные об этом китайском царе, можно дополнить такими сведениями историка китайской страны, казаха по национальности Т. Абенайулы. Короче говоря, этот император в основном шел на управление с манипулированием, чем правление, в частности, с целью сохранения спокойствия, в поисках подходов для поднятия настроения тюрков, испытывающих страх от бесчисленных походов и

набегов, сам стал инициатором того, чтобы считаться с их требованиями и пожеланиями.

Учитывая как знак гибкой политики китайского правителя 23 сентября 626 года Кат Елхан со ста тысячамивойском в направился к Чань-ану император, возглавив огромную армию, приблизился к реке Вэй, пригласил на поединок хана-противника и сказав о нарушении обещания в прошлом о ненападении, в конце концов договорятся о прекращении войны, хитростью захватил «В этом бою тебе сложно будет до победы» [3, 5-6]. Прозрачность этого случая становится определенной в фактах, отмеченных в XIV главе под названием «Восточный каганат» работы Льва Гумилева «Древние тюрки»: «Именно в этот день они составят мировое соглашение о взаимодействии, в честь этого на мосту принесут в жертву бело-сивую лошадь. Затем тюрки вернутся в свои поселения и по просьбе императора отправят всех попавших в плен» [7, 5-6].

В VI – VIII строках страниц памятника, заполенных китайскими записями, поощряется семейные святыни сыновей Кутлыг кагана – покойногоКюль-тегина и кагана Билге – благотворительность родителям, друзьям. В остальных IX-XIV строках, отмечая дружбу Кюль-тегина с царством Тан, сожалея о том, что не успел за короткую жизнь осуществить далекие мечты и благородные цели, изготовив как знак отцовской любви покойному это колонну, установив, выскажет пожелание, чтобы эта колонна была знаком будущего родства с Тан [4, 200].

После китайских записей Кюль-тегина Каржаубай Сарткожаулы рассматривал записи Билге кагана, свидетельствующие о получении в который является третьим по объему и содержанию в составе Орхонских памятников.

Билге каган – часто упоминаемый в древней тюркской письменности старший сын Кутлыг/ Елтерис кагана, брат прославленного на весь мир известного тюркского командующего армией. По некоторым историческим данным его называют Могилян. Билге каган появился на свет в конце 683 года и умер в конце 734 или в начале 735 гола.

Памятник Билге-кагану расположен приблизительно в 60 км от храма будды Эрдени – ЦЗУ вдоль озера Орхон в Монголии. Его высота – 3м 45см, ширина – 1м 74см, толщина – 72см.

Впервые открыл памятник в 1889 году, представил его общественности самый близкий друг казахского ученого Чокана Валиханова, известный русский поэт Н.М. Ядринцев.

Г. Айдаров так сказал о некоторых особенностях памятника Билге кагана: «Изложенные в памятнике события, их значение, художественная сторона близки событиям, рассказанным в Кюль-тегине, однако, несмотря на это, оба памятника нельзя ни в коем случае рассматривать как один, это два разных раритета.

Разные стороны памятника почти полностью украшены древнетюркскими записями. С одного боку его записи с течением времени, состарились из-за воздействия за многие годы природных явлений внутри, деградировали и очень плохо сохранились. Эти записи в тюркологической литературе называются ХС. Здесь записей не много, всего лишь 20 слов составлены из 78 знаков. Возле этих записей есть записи табгашей. В записях табгашей указаны кратко историческое значение памятника Билге кагана и в какое время был установлен памятник.

На второй стороне памятника расположено большинство древних тюркских записей. Эти записи состоят из 41 строки. Эти записи в тюркологической литературе называются записи ХА. Именно над этими записями построен знак Хана. В продолжении этого знака есть еще записи из 15 строк, эти записи называются ХБ. Итак, четыре стороны памятника оформлены помимо состоящих из 26 граф китайских иероглифов и древней тюркской письменностью. Кроме вышеупомянутых записей есть еще две записи, называющиеся XI и ХП. В первой записи 23 слова, состоящие из 86 знаков, во второй записи есть 16 слов, составленные из 68 знаков» [4, 72].

Китайские письменные иероглифы, состоящие из 26 граф, в памятнике Билге кагана расположены на 39 строках. В них должно было быть около тысячи слов (иеороглифов), из них три четвертых части, или 75 процентов поломались, исчезли, до сегодняшнего дня дощли только 281, то есть сохранилось 25 процентов. Поэтому очень сложно прочитать весь текст полностью сохраняя некоторый смысл. Только в графах, сохранивших 5-10 слов, можно более-менее найти смысл. Некоторые из этих граф: *2-графа* – 15-20 иероглифов Санлан вышел в приемную; 17-24 предложил в качестве моления с просьбой о дожде во время засухи путем жертвоприношения и далее историк орды записал с изменениями; 3-*графа* – 13-19 со всего мира, три поколения пути как царь..., 31-38 является квалифицированным; блистал и вас как величие царской власти. Рынок лошадей... *5-графа* – 9-11 Возьми (Взял?) в руки каган 13-19 Когда (страна) становится сильной, объединив силы, выгнал первых, открыл *16-графа* – 10-17 двадцать второй год летописи каюань Великого царства Тан , 31-38 испугался и скорбил (скорее всего услышав весть о кончине хана), *18-графа* – 1-8 полезный ум и свойства таланта, расспросив об общей ситуации, через это...желать... 10-30 земля, внутри страны – распространился за пределы, причем с самого начала и до конца были одинаковы, у смерти ижизни есть свои правила. Я глубоко проникся в Чжун (Конфуция). Он..., *22-графа* – 1-8 поэтому предоставление летописцам (дополнительно записать на надгробный камень) досталось этот некролог. *23-графа* – 17-23 успокоил далекие глуши побуждением, защитой граждан... *24-графа* – 1-8 торжество и подвиги, для сохранения памяти хранилища идолов.., *25-графа* – 31-33 23 год летописи юань (Кай), *26-графа* – 1 установлен [4, 268].

Поскольку многие знаки разбились, записи стерлись, изменились до неузнаваемости, попробуем составить содержательные схемы прерывистых вышеприведенной цепи слов. Это заключается в следующем: В связи со смертью Билге кагана власти царства Тан выразят глубокие соболезнования. Называя особые свойства ума и таланта Билге кагана, достижение спокойствия всего народа и богатства во времена его правления, оценив взаимоуважение с Китаем, «поручает этот некролог» [4, 268] летописцам (для дополнительных записей в памятник).

Почему в письменный памятник Кюль-тегина вошла китайская письменность? Кто поручил их записать, кто записал? Для появления любого предмета и его реализация есть одна или несколько причин. Значит, с какой целью в памятнике Кюль-тегина написаны китайские записи, что в них говорится, какие поднимаются вопросы? Когда эти записи появились на камне, каков их жанр? В 2003-2004 годах на неделе «Казақстан-Заман» на эти вопросы попытался ответить в двух статьях живущий в Китае казахский ученый Тлеуберды Абенайулы, сделавший перевод письменности табгашей (древнекитайской) на камне, поставленном Кюль-тегину. Рассуждая о том, что послужило толчком для рождения таких запросов (о целях текстов, написанных по-китайски), кызылординские ученые (Т. Енсегенулы, С. Токболат) сгруппировали их в четыре ситуации. Мы приводим их полностью:

«Во-первых, не делается просто так дреняя письменность, привлекающая особое внимание, а специально делается на большом настенном камне. На то, чтобы это сделать, толкает превосходство власти.

Во-вторых, безусловно, будет критикой достоинства тюрков, и слава полководца, впервые в мире построившего тюркскую империю, на одной стороне памятника батыру Кюль-тегину осуществившие записи на китайском силен дух тюрков,ради свободы боровшихся с этим народом и добившихся победы.

В-третьих, Кюль-тегин, освободил тюрков от подчинения китайской империи, в котором они находились пятьдесят лет, вновь возвратил их на потерянную ими землю, совершая походы против доминирующей страны, добился существенных побед. Все это высечено на первой плоской поверхности камня, посвященного батыру. По повествованию Билге кагана, если бы не было Кюль-тегина, тюркский народ мог остаться в эксплуатации и исчезнуть. Во второй части письменного памятника, в 31-ой и 32-ой частях есть подтверждение об этом грандиозном подвиге Кюль-тегина. Его подвиг с большим воодушевлением изложен в следующих письменных строках:

«Прибыли пятьдесят тысяч воинов
Десять войск Табгашей, мы воевали.
Кюль-тегин с пешим войском атаковал.
Вооруженных десяти войск
Вместе с вождями их подчинил».

Ясно, что заставляет задуматься читателя расположение китайской письменности на обратной стороне мраморного камня этого жыра-дастана.

В-четвертых, китайская письменность, попавшая на одну сторону памятника, посвященного Кюль-тегину, – официальное слово, сказанное от имени этого государства, считается письменностью, обладающей историческим значением. Следовательно, будет считаться непоправимым недостатком, если не уделять внимания этому тексту, не выяснять, с каким желанием, интересом он писался, игнорорование его, не понимать, какое значение имеет в жизни двух стран и не оценивать того, что этот текст является свидетелем древней письменной культуры соседнего государства. При достижении данной цели, прочитав китайскую письменность в памятнике Кюль-тегина, поняв, мысленно взвесив, необходимо было сделать выводы [8, 118].

В 2003 году живущий в Китае наш соотечественник историк Тлеуберды Абенайулы, впервые сделав перевод древнекитайской письменности в памятнике Кюль-тегина на казахский язык, опубликовал в газете «Казақстан-zaman». Он вновь пересмотрел этот нуждающийся в изучении труд, дополнил, дал дополнительные пояснения. В следующем году вновь опубликовал в том же издании. Это был существенный труд, открывший дорогу для прочтения этой загадочной письменности. Если привести этому доказательства, Эти записи в памятнике Кюль-тегина сделаны на языке табгаш. Этот текст на камне не может понять любой человек, читающий на китайском. Построение древнего китайского текста на камне в кратком виде следующее: эти записи читаются справа, начиная сверху и вниз, тогда эти записи заканчиваются слева вниз. Вся эта письменность состоит из 14 граф. В ходе публикации этого перевода в газете редакция заменила авторское слово «вода» на слово «графа» [8, 14].

Действительно, эта древнекитайская письменность сделана на камне по каждой графе. Для того, чтобы смысл и значение текста, а также его прочтение были для общественности понятными, Т. Абенайулы запись в каждой графе пронумеровал цифрами. Конечно, о том, что такую работу еще до него так пронумеровал Г. Айдаров, мы писали выше. Посчитав, обнаружили, что каждая графа в тексте состоит из 36 письменных строк. Это был оптимальный метод, в свое время найденный Г. Айдаровым, чтобы это все систематизировать и не путать друг с другом.

Итак, автор около каждой графы дал пояснения на современном китайском языке, в продолжение расположил чтение по-казахски и перевод. Таким образом автор сделал на второй странице памятника Кюль-тегина китайско-казахский словарь текста. Это – результат длительного изучения, важная работа, рожденная в кропотливом труде. Не поварачивается язык сказать о том, что эти древние записи китайцев впервые высечены на камне... мысли полностью сохранены и безупречно переведены. Доказательством тому есть несколько факторов.

Во-первых, некоторые буквы письменности табгаш на этом камне утеряны были вследствие переполоха и воздействия времени и стихийных воздействий природы. В этом мы смогли убедиться из перевода, сделанного К. Сарткожаулы. Об этом вполне основательны формулировки Т. Абенайулы: «Вокруг 437 буквенных записей 34 буквы полностью исчезли. Так как 18 букв испорчены в разной степени, представляется сложным их узнавание. Еще несколько букв в формате современных размеров количество линий, со стороны образцов линий не полностью соответствуют. То, чтобыло особенно сложно при переводе: исчезнувшие 34 буквы пришлось восстанавливать мысленно. Здесь сделали анализ особенностям изложения текста, системе мыслей. После этого провели исследование манеры держать слово, соединения китайских букв, акцента, ритма. Однако, будет излишним утверждать, что привели данный варинат в безошибочный вид. Это и невозможно сделать» [9, 5].

Во-вторых, при переводе таких дошедших из древних веков памятников письменности необходимо знать о сложившихся с давних времен традициях этого народа, верованиях, культуре, религии, социальном положении и древней истории. Очевидно, что если не начинать с такими всесторонними познаниями, достаточной подготовкой, исследование, переводческая работа не будет удовлетворительной. Особенно религиозная культура прошлых веков, мировоззрение, считаясь на самой высшей ступени, все выполняемые дела, будущие цели реализовались благодаря только древней религии и собственным убеждениям народа, философской системе. В связи с этим мы отмечали, что К. Сарткожаулы говорил о философских трудах всемирно известных китайских мыслителей Лао-Цзы Дао и Конфуции,рассматривая их переводы. В переводах и Т. Абенайулы ясно заметна опора его на труды этих философов.

Т. Абенайулы в статье «Новый взгляд на памятник письменности Кюль-тегина», поднимая вопрос о том, что нелегко при переводе китайской письменности понять смысл знаков, слов, пишет, обозначая сложность определения смысла таких слов: «Частично, есть случаи, когда смысл одних букв изображает добро, второй смысл, напротив, – зло, либо – невежливость» [8, 4]. Для решения таких загадочных слов в китайской письменности на помощь опять приходят древние убеждения и правила этого народа.

В ходе превода китайской письменности в памятнике Кюль-тегина Т. Абенайулы, высказывая мысль о том, что встречаются слова, которые еще сложнее понять, не относящиеся к шуточным словам, ироничные, близкие к шуточному смыслу, с непонятными значениями, пишет: «Однако, будучи дипломатией, в некоторых словах найдутся и крючки. Например, к «это мы вдвоем» добавили слова «просто жын». Здесь «жын» обозначает слово «я», которое использовалось только царями. Например, в букве «дәй» вначале. Это обозначает «барымта», «заключенные». Кроме того, можно рассмотреть две возможности: первое – табгашы тогда хоть и считались с Каганатом, знали, что

его господство постепенно уменьшается. А следующие стараясь «песней доставить приятное владельцу хаткера» – увлекся употреблением такого слова.

Значение этих указанных слов, взятых в кавычки, переосмысленных и выражающих предположение, несколько привлекает внимание переводчика Т. Абенайулы. Видно, что в свое время господствовашая древняя китайская империя, оказав помощь в установлении комплекса Кюль-тегину, не уменьшила свое господство, и на одной стороне памятного камня оставила свою письменность. Впрочем, так и есть, основная разгадка этих игривых слов следующая: в древние века китайцы, несколько раз подвергшись разрушительной атаке со стороны древних тюрков, пострадали, кстати, это известно из исторических данных. Пережив такое состояние поражения, табгаши называли древних тюрков «Варвары», «Дикие». Скорее из-за того, что их язык привык к таким унизительным словам, табгаши по-своему издревле древним тюркам навесили ярлык «дикари».

В связи с этим среди табгашей название «дикари» по отношению к тюркам стало сложившейся привычкой. Доказательством тому является написанное Л. Гумилевым, излагавшим ситуацию между китайцами и древними тюрками: «618 год не только для китайцев, но и для всей Азии был поворотной датой. Великий правитель Ли Ши-минь поменял древнее понятие противостояния «цивилизованных» китайцев и диких кочевников на понятие тесного объединения и сотрудничества, хотел породнить эти культуры. Смотревший положительно на имперскую политику Бо Цзюй-и твердо верил в то, что все встанет на свои места, восстановится мирная жизнь с соседями-дикарями». Заметно, что табгаши, привыкшие к слову осмеяния, и в китайской письменности памятника Кюль-тегина их добавили.

Автор статьи эти китайские записи перевел, разделив их на три части. Слова, переведенные примерно, даны в скобках. Первая часть, то есть начальное название письменности состоит из 9 знаков, а перевод первых 5 знаков наволит на мысль – «Вечный камень покойного торе». Или можно предположить перевод этой записи как «Вечный камень покойного гражданина». Здесь очевидно использование слова «торе» ради почтения. Переводы следующих 4 знаков дают узнаваемое понятие «посвящение царя». Тогда китайская письменность указана на камне с названием «вечный камень покойного торе», затем эта письменность дается как приветственное слово царя и достопримечательность.

Покойный Торе, второй сын Кутлыг кагана, был любимым братом сегодняшнего Билге кагана. Их братская любовь быстро распространилась и их отважноть превзошла людей. Кто бы мог подумать, что на сегодняшний день так будет! Его предок – Естеми, был человеком, преклоняющимся перед братьями, вежливым по отношению ко взрослым. Покойный отец Кутлыг, наоборот, уделял внимание младшим, был милосердным человеком. Их потомки в какое бы ни было время, были благородными. Поэтому он и

укреплял дружбу, и знал законы. В соседнем городе на западной границе Суяба хотел передать самые теплые слова благодарности как сыну милости Всевышнего. Потому что предупредив его честность, хотел ускорить их движение. Теперь есть ли другое чувство, кроме выражения состояния скорби по погибшим! Покойный торе, будучи сыном кагана, каган мне тоже как сын. Поэтому между нами доброта крестного отца и сына должны продолжаться долго, не прерываясь. Потому что родственные отношения между братьями не может разрушить даже гибель. Чтобы показать свою любовь к сыну и печаль, установил основательный памятник на могиле. Пусть покойный в объятиях вечного сна, день за днем, год за годом, слушая песню, лежит спокойно!

В третьей части китайской письменности, то есть, в 14-м куплете в записях, посвященных выражению скорби Кюль-тегина, сроки указаны как «20 год летописи Кай Юан великого царства Тан, конец года барана, начало года обезьяны, 10-месяц. Разбогател в новом месяце Жедды в полдень». Преводчики (К. Сарткожаулы, Т. Абенайулы) значение указанного здесь времени поясняют, что «Это по современному летоисчислению начинается с 732 года». Это указанное время соответствует истине, историческим сведениям. Кюль-тегин появился на свет в 685 году, умер в 731 году. Есть сведения о том, что ему посвященный памятный комплекс был закончен в следующем году. Китайская письменность в памятнике Кюль-тегина в 732 году уже была пренесена на камень. Потому в посвящении молодым китайского правителя страны сказано так: «Вот остается в объятиях вечного времени». Следовательно, человек, перенесший на камень записи на китайском, увидел окончание строительства памятника Кюль-тегину и перенес этот текст на камень.

Два автора (К.Сарткожаулы, Т.Абенайулы) обнаружили соответствие записям о семье правителей Тюркского каганата в китайской письменности памятника Кюль-тегина: «Покойный Торе, второй сын Кутлыг кагана, был любимым братом сегодняшнего Билге кагана. Их братская любовь быстро распространившись на окуржность, угрозы превзошли людей. Кто бы мог подумать, что на сегодняшний день так будет!».

Встречающиеся в древнекитайской письменности названия земель, адресов заметны в сделанных для этого переводах. Например, в сделанном Т. Абенайулы литературном наследии есть такие письменные строки: «Соседний город на западной границе удивительными парламентскими выборами – возле Суяба хотел передать самы теплые слова благодарности как сына милости Всевышнего». О прведенных здесь названиях Т. Абенайулы писал, что «в китайской письменности встречаются еще три названия. Одно из них – название города «Чу-ие». В переводе мы обозначили как «Суяб». А сделавшие перевод китайской письменности М.Е.Х. Паркер и Х. Ертуркан местность на этой границе отнесли к Тарбагатайскому региону. Эта проблема найдет свое основательное решение в будущих исследованиях специалистов.

Сами эти названия показывают, что в эпоху каганата между заключившими перемирие китайцами и Кок тюрками земля – регион обитания казахского народа с древности. В связи с этим можно сказать: при сравнительном прочтении трех переводов, касающихся китайской письменности, заметно, что М.Е.Х. Паркер [10] и Х. Ертуркан [11], стараясь сохранить смысл каждого слова в древней китайской письменности, уделяя сильное внимание точности, сделали перевод, сделав дополнительные пояснения.

Каков жанр древней китайской письменности в орхонском памятнике?

При чтении переводов памятников Кюль-тегина и Билге кагана, сделанных К. Сарткожаулы, и текстов Т. Абенайулы, сделав анализ, после понимания их характера, задумываешься над вопросом, к какому жанру их можно отнести. Здесь вспоминаешь сразу запись гимна-обращения, сказанного на первой странице этого памятника Кюль-тегина на древнем тюркском руническом алфавите от имени Билге Кагана, специально высеченного для тюркского народа на поверхности каменных стен. В частности, китайская письменность не только для выражения соболезнования, разделения скорби по умершему, царское обращение к молодым – дипломатия. Многие исследователи дают определение «выражение соболезнования». Так, если К. Сарткожаулы пишет: «От имени императора передал Билге кагану письмо с выражением соболезнования», то Напил Базылхан сообщает, что «На второй странице на китайском написан текст с выражением соболезнования». Конечно, это не по незнанию, эта ситуация связана с тем, что эта китайская письменность до сегодняшнего дня не переводилась, из-за нехватки сведений об этой письменности, поскольку нет специальных исследований, дающих научные выводы.

И древняя китайская письменность в памятнике Кюль-тегина, как и написанный на древнем тюркском тюркским алфавитом гимн-обращение, является аза-обращением, на языке того народа, написанный на камне древнекитайской символьной письменностью специально для тюркского народа. Правильность сделанной таким образом связи выполняет название «Посвящение царя молодым» на верхней части китайской письменности наглядно выгравированы. Китайский император, пользуясь формальностями выражения соболезнования, говорит: «Мы предварительно договорились быть родными отцом и сыном». О том, что с самим Билге каганом заключили мировое соглашение, о выполнении этого обязательства, подчеркнув эффективность результатов, поддержав мысль о необходимости продолжения без изменений этих целей и согласованных требований, на плоской поверхности памятника Кюль-тегина он специально заставил написать это. Китайская империя таким образом не скрывала умысла господства. В письменности царь империи с удовольствием называет имена потомков, создающих власть Билге кагана. А вот имя Тоныкока не произносит, это тоже политика. Правильно будет сказать, что в древнекитайской письменности

уместили в малое количество слов много смысла, сказали красивые слова с определенной целью, подали, завернув в худодественную мысль, некоторые сложные вопросы связали символами, смягчив для восприятия – все это с ссылками на выражение соболезнования, красиво подали, поэтому это гимн – оплакивание, с политическим подтекстом.

В связи с этим естьвопрос, требующий специального разговора. Какому царю этой империи принадлежит свое обращение в китайской письменности памятника Кюль-тегина? Дать точный ответ на этот вопрос пока представляется сложным. Когда умер Кюль-тегин, кто в это время был правителем китайской империи? Указание в памятнике Кюль-тегина китайских записей напрямую связано с именем этого царя. Сведения исследователей в этом отношении иногда противоречат друг другу. Например, Г.Айдаров написал, что «Китайская запись на поверхности памятника выгравирована со стороны императора Хиуен-Цунг в 732 году» [12]. Известный тюрколог К. Сарткожаулы, исследуя эту отрасль, дает следующие сведения: «Император империи Тан Сюань Цзун в соответствии с должностью тюркского каганата отправил письмо от имени императора с выражением соболезнования Билге кагану через одного из командующих армией империи Тан Люсяня, добавив к нему мастеров Орды из шести человек». И здесь имя императора другое. Много исследовавший китайскую письменность Т. Абенайулы доказывает, что «Текст посвящения в памятнике написал царь, правивший в то время в Китае Тан Шуан зон». Если так перечислять, будут продолжаться разные мнения. Если сравнить, данные, приведенные Львом Гумилевым, находят соответствие со сведениями Т. Абенайулы. В ходе исследования этого вопроса мы пользовалисьпоследними сведениями, посчитав их более точными. Очевидно, что в разъяснении этих исторических данных специалисты определят свою концепцию.

При исследовании китайской письменности в памятнике Кюль-тегина и в ходе анализа возникли следующие основные научные выводы: предприняты попытки научного обоснования через сравнительный анализ переводов таких вопросов, как перевод на разные языки китайской письменности в памятнике Кюль-тегина, качество этих переводов, значение этого перевода для казахского народа, то есть влияние на взаимоотношения с соседями, приемы перевода, достижения и недостатки в этом направлении. Также сделан вывод с указанием конкретных доказательств, что при переводе древнего письменного наследия, не зная культурных достижений этого народа, его истории, род деятельности, уровень взаимоотношений с другими странами, невозможно сделать вывод о полноценном литературном наследии. Вместе с тем определено, какие предусмотрены цели и задачи для расположения письменности табгашей в памятник Кюль-тегина, какое историческое и политическое положение послужило причиной для такого решения.

В древней китайской письменности в построении своего государства тюрков не героическим походам их, напротив, была открыта дорога тому, чтобы во время падении тюркского каганата в обеих сторонах царил покой, мирное сосуществование.

Под предлогом выражения соболезнования царь табгашей в посвящении молодым говорит о желании тюрков подчиниться империи, тогдаесть возможность построения спокойной, в единении жизни. В исследовании смысла этих вопросов показаны через научные выводы. В древней китайской письменности время повторного подчинения тюрков китайцам объясняется в качестве образца мирной жизни. В исследовании доказательно сформулированы прямые причины падения тюркского каганата вследствии политики правителя империи того времени находить общий язык: заинтересованность тюрков шелковыми тканями, красивыми изделиями и вражда между тюркскими беками, ханами, народом. Таким образом, если на первой странице памятника Кюль-тегина написан гимн-обращение тюркского каганата своему народу, на следующей странице этого памятника написано посвященное тюркскому народу обращение царя китайской империи, воспользовавшись выражением соболезнования.

В заключение можно сказать: в настоящее время, по словам Елбасы, неоднократно подчеркивающего нахождение нашей страны в Евразийском союзе, это не политический союз, а в основном экономический союз. Следовательно, и с Западом, и с Востоком отношения основаны на многовекторной политике. Если так, то наш анализ Орхонского памятника К. Сарткожаулы и Т. Абенайулы свидетельствует, что в переводах китайской письменности со стороны китайских правителей на тюрков взгляды были положительные, его можно оценить как документ, дающий огромную возможность сблизить страну Великой степи и Поднебесную.

Список литературы

1 Айдаров Ғ. Күлтегін ескерткіші. – Алматы: «Ана тілі», 1995. – 232 бет.

2 Жолдасбеков М. Асыл арналар. – Алматы: «Жазушы», 1990. – 352 бет.

3 Еңсегенұлы Т., Тоқболат С. Күлтегін ескерткішіндегі қытай жазбасының маңызы // Қазақ тілі мен әдебиеті. – 2012. – №5, № 6.

4 Жолдасбеков М., Сартқожаұлы Қ. Орхон ескерткіштерінің толық Атласы. – Астана, 2005. – 360 бет.

5 Быков Ф.С. Зарождение общественно-политической и философской мысли в Китае. – Москва: Наука, 1960. – 240 с.

6 Әбенайұлы Т. Күлтегін жазба ескерткішіне жаңаша көзқарас // Қазақстан-Заман. – 2004. – №9. – 27 ақпан.

7 Гумилев Л.Н. Көне түріктер. – Алматы: «Білім», 1994. – 502 бет.

8 Әбенайұлы Т. Күлтегін ескерткішіндегі қытай жазуы // Қазақстан-Заман. – 2003. – №29. – 18 шілде.

9 Сартқожаұлы Қ. Орхон мұралары. I кітап. – Астана, «Күлтегін», 2003. – 392 бет.

10 Parker M.E.X. Linscription chinoise du monument // MSF Ouvol. V.1896. – P. 212-216.

11 Orkun H.N. Eski turk vazitlari. – Ankara, 1994. – 571 бет.

12 Айдаров Ғ. Орхон ескерткіштерінің тексі. – Алматы: «Ғылым», 1990. – 220 бет.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С РАССКАЗОМ И.А. БУНИНА «ЛЁГКОЕ ДЫХАНИЕ» ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Борисова И.М., кандидат филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Общепризнано, что при обучении русскому как иностранному (РКИ) важным видом учебной деятельности является работа с художественным текстом. В целях усвоения русского языка часто используются тексты русской литературы, потому что в них заложен культурный, коммуникативный, литературоведческий, лингвистический и образовательный потенциал. Подобные произведения служат предметом изучения для иностранных учащихся: на их основе они могут упражняться в чтении, письме, говорении, аудировании, а также пробовать формулировать свои мысли. В методике преподавания РКИ работа с произведениями русской художественной литературы происходит в несколько этапов. Сначала выбирается текст в соответствии с рядом критериев, затем обучающихся нужно подготовить к восприятию этого текста с помощью разных комментариев. Далее собственно чтение и восприятие произведения, которые должны привести к пониманию прочитанного, к выявлению темы, идеи и образов текста. После этого необходимо провести анализ и интерпретацию материала с помощью комплекса предтекстовых, притекстовых, послетекстовых вопросов и заданий в рамках литературоведческого, лингвистического подхода. Подобная организация процесса обучения является традиционной во многих отечественных учебных пособиях [1, 2, 3, 4 и др.].

В настоящей статье представляем методику работы с рассказом И. Бунина «Лёгкое дыхание». Преподавателю предстоит научить студентов читать текст, охватывая всё содержание, упражнять навыки языковой сообразительности и прогнозирования текста, вырабатывать умение выделять основную тему и

идею произведения, изменять текст, обнаруживать и понимать главную / дополнительную информацию, развивать навыки устной речи у обучающихся.

Занятие построим следующим образом: I организационный момент: вводное слово преподавателя, психологическая подготовка учащихся; II предтекстовые задания, которые призваны снять лексико-грамматические и страноведческие сложности; III чтение произведения и выполнение притекстовых упражнений; IV послетекстовые задания на понимание текста.

I Орг. момент. Вводное слово преподавателя:

В конце Первой мировой войны в русской литературе активно обсуждался вопрос о смысле жизни. Новые теории сменяли старые. Одной из популярных в те времена была теория «живой жизни», которая заключала в себе умение жить, следуя за природой, проникаясь чувствами жизненной самоценности. Другими словами смысл жизни – это и есть сама жизнь. Она ценна независимо от содержания. Эта теория проявляется в некоторых произведениях И. Бунина того времени.

И. Бунин рассказывал, что решение написать рассказ «Легкое дыхание» возникло мгновенно. Однажды, гуляя по Капри, он оказался на небольшом кладбище, где увидел могильный крест с фотографией жизнерадостной девушки со смеющимися глазами. Эти глаза и «заставили» его написать рассказ, с которым мы сегодня познакомимся.

После вводного слова преподавателя и перед непосредственным знакомством с текстом студентам необходимо выполнить предтекстовые упражнения, цель которых снять лексические, языковые и смысловые трудности и развить навык прогнозирования текста и языковой догадки; познакомиться с необходимыми грамматическими конструкциями, способствующими пониманию смысла текста.

II Выполнение предтекстовых упражнений. Преподаватель может предложить упражнения, направленные на снятие лексико-грамматических трудностей и развитие языковой догадки. Например:

1. Прочитайте слова, найдите корень слова, определите грамматическую форму выделенных слов. С помощью словаря, определите значение выделенных слов. (Данное упражнение помогает развить и проверить способность узнавать слова по их формальному признаку, что развивает языковую догадку).

Цветок, цвести, зацвести, расцвести, расцветать; рисунок, рисовать, дорисовывать, обрисовывать; стрела, стрелок, стрелять, застрелить; прочно, прочный, упрочить, упрочились;

2. Прочитайте словосочетания. Запомните глагольное управление.

Упрочилась (что?) её гимназическая слава; сошла с ума (от чего?) от веселья; Оля казалась (кем?) самой беззаботной; застрелил (кого?) её; держал себя (кем?) кавалером; белеет (что?) облачный склон.

3. Определите значение следующих словосочетаний. (Данное упражнение ориентировано на формирование умения, опираясь на имеющиеся знания определить значение новых слов в сочетании с известными).

Голые деревья, живые глаза, фарфоровый медальон, царский портрет, мокрый сад, маленькая женщина, играющий румянец.

4. Прочитайте предложения и объяснение выделенных слов.

Холодный ветер звенит фарфоровым венком у подножия креста. (Подножие – место, которое находится «около ног», внизу чего-то). *Она не боялась заголившегося при падении на бегу колена*. (Заголившегося – открытого, без одежды). *Женщина эта – классная дама Оли Мещерской, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь*. (Выдумка – нереальная история, фантазия).

5. Попробуйте по контексту понять значение выделенных слов.

– Ах, вы не виноваты в причёске, не виноваты в этих дорогих украшениях для волос, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в 20 рублей. Я заснула у папы в кабинете, а в 4 часа меня разбудила Катя. Когда мы гуляли вечером после дождя, солнце блестело через мокрый сад. Каждое воскресенье на кладбище направляется женщина в трауре, в чёрных перчатках, с зонтиком из чайного дерева.

6. Соедините антонимичные пары. С какими существительными они могут сочетаться. (Данное упражнение направлено на узнавание слова по семантическому признаку).

Тяжёлый, сложный, старший, чистый, больной, младший, веселый, старый, маленький, низкий, лёгкий, здоровый, грязный, грустный, простой, высокий. Существительные: характер, дыхание, красота, классы, человек, юноша, ум, история.

7. Трансформируйте прилагательные в:

а) краткие прилагательные: хороший – хорош, хороша, хороши; крепкий – …; тяжёлый – …; чистый – …; плохой –… .

б) наречия на -о: свежий – свежо; мокрый – …; узкий – …; сухой – …; мокрый – …; узкий – … ; ужасный – …; легкий – … .

8. В группе слов, найдите слово не подходящее по тематике.

а) Глаза, ресницы, руки, дыхание, ноги, колено, плечи, грудь.

б) Кладбище, крест, жизнь, траур, смерть, могила.

9. Прочитайте слова. Как вы думаете, какое значение словам придают суффиксы: ноги – нож-ки, глаза – глаз-ки, туфли – туфель-ки, рука – руч-ка, зонт – зон-тик.

10. Прочитайте словосочетания. Определите, от каких глаголов образованы причастия. Определите вид глаголы, тип, время и функцию причастия.

Раскрасневшееся лицо, визжавшие первоклассницы, написанный портрет, ошеломившее признание, заголившееся колено.

Пример упражнений, формирующих навыки техники чтения.

1. Прочитайте предложения с правильной интонацией. (Данное упражнение направлено на различение смыслов).

а) Вы меня плохо слушаете! Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, в этом убедилась.

б) Ты еще маленькая девочка! Вы уже не девочка!

в) Вы не виноваты! Ах, вот как, вы не виноваты!

г) В этом виноват – знаете кто? Вы знаете, кто в этом виноват!

д) Так всё верно! Так всё верно?

2. Читайте предложение, постепенно увеличивая количество слов. Проговаривайте то, что прочитали, не смотря в текст. (Данное упражнение развивает кратковременную память).

а) Я прочитала в книге. б) Я прочитала в книге, какой должна быть красота женщины. в) Я прочитала в книге, какой должна быть красота женщины: черные, кипящие смолой, глаза. г) Я прочитала в книге, какой должна быть красота женщины: черные, кипящие смолой, глаза, черные, как ночь, ресницы. д) Я прочитала в книге, какой должна быть красота женщины: черные, кипящие смолой, глаза, черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец. е) Я прочитала в книге, какой должна быть красота женщины: черные, кипящие смолой, глаза, черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец и лёгкое дыхание.

Пример упражнений, направленных на создание фоновых знаний необходимых для понимания текста. (В данных упражнениях необходимо познакомить иностранных студентов с реалиями того времени, о котором идет речь в художественном произведении; дать краткую справку об авторе произведения, которая сможет помочь осмыслить текст произведения).

1. Прочитайте информацию об авторе. Расскажите, что вы узнали.

Бунин Иван Алексеевич (1870-1953) – автор многочисленных философских произведений о любви. Многие критики считают, что до И.А. Бунина так о любви не писали, потому что он был очень смел и честен в изображении чувств персонажей. Нередко в его произведениях прослеживается мысль, что настоящая любовь всегда несчастна, и она постоянно идет рядом со смертью.

2. Прочитайте тексты-комментарии, которые помогут вам понять некоторые детали текста.

Гимназия – учебное заведение, в котором кроме основных наук обучали иностранным языкам, танцам, музыке и этикету.

Кладбище – территория, на которой хоронят тела или прах умерших людей.

Могила – место, где похоронен один (в некоторых случаях несколько) человек.

Крест – христианский символ, представляющий собой две перекрещенные линии. Обычно крест ставят на могиле умершего человека. На него вешают табличку с фотографией и датой жизни.

Передник – белый фартук, элемент школьной формы, который надевается спереди.

Фауст и Маргарита – герои трагедии И. Гёте «Фауст», в которой в поисках развлечений, искушённый Мефистофелем, профессор Фауст сближается с невинной девушкой Маргаритой.

Пример упражнений, развивающих навыки прогнозирования текста.

1. Прочитайте название рассказа. Как вы думаете, о чём будет рассказ «Лёгкое дыхание»?

2. Прочитайте заголовок и напишите вопросы, на которые, вы думаете, найдёте ответы в тексте.

3. Прочитайте первый абзац и предположите, о чём может идти речь дальше: *На кладбище на свежей могиле стоит крепкий, тяжёлый, гладкий дубовый крест. Стоят серые апрельские дни. Сквозь голые деревья еще далеко видны памятники. Холодный ветер звенит фарфоровым венком у подножия креста. На этом кресте висит довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон с фотографическим портретом гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская.*

4. Прочитайте последний абзац и предположите, о чём шла речь в тексте.

Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.

5. Закончите предложения, предлагая возможные варианты.

а) *Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от … .*

б) *И вот однажды, на большой перемене, когда Оля бегала по залу от гонявшихся за ней первоклассниц, её вдруг позвали к … .*

в) *А через месяц после этого разговора на платформе вокзала казачий офицер, некрасивый, плебейского вида, не имеющий ничего общего с кругом Оли Мещерской…*

г) *Я в одной папиной книге прочитала, какая красота должна быть у женщины, там столько сказано … .*

6. Разделитесь на 2 команды и примите участие в игре. Одна команда получает отрывки из текста, другая команда заглавия отрывков. Следует найти соответствие между отрывками и заглавиями, задавая друг другу вопросы типа: «О чём ваш текст? У вас есть заголовок на тему?» и т.д.

Заголовок 1 «Детство»

Текст 1. *Девочкой она ничем не выделялась среди множества других девочек в коричневых гимназических платьях. Что можно сказать о ней, кроме того что она хорошенькая, счастливая девочка из богатой семьи. Она умна и способна, но шаловлива и беспечна к наставлениям учительницы.*

Заголовок 2 «Юность»

Текст 2. *Затем она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам. В 14 лет у нее уже была тонкая талия, стройные ножки, красивая грудь и все те прелестные женские формы, которые не описать словами. В 15 она*

уже была известна как первая красавица. Без всяких её забот и стараний както незаметно пришло к ней всё то, что так отличало её в последние два года из всей гимназии – изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз.

Заголовок 3 «Убийство»

Текст 3. *А через месяц после этого разговора на платформе вокзала, среди большой толпы народа, казачий офицер, некрасивый, плебейского вида, не имеющий ничего общего с кругом Оли Мещерской, застрелил её. И невероятное признание, ошеломившее директора гимназии признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер рассказал судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась стать его женой, а в тот день на вокзале, провожая его, вдруг сказала, что она никогда его не любила, и что все эти разговоры о свадьбе – только ее издевательство над ним, и дала ему прочитать ту страничку дневника, где говорилось о Малютине (её первом мужчине)*.

III Предъявление текста и выполнение притекстовых упражнений.

1. Прочитайте текст, подчеркивая карандашом незнакомые слова, которые планируете посмотреть в словаре, отвечая на вопросы преподавателя.

«Лёгкое дыхание»

На кладбище на свежей могиле стоит крепкий, тяжёлый, гладкий дубовый крест. Стоят серые апрельские дни. Сквозь голые деревья еще далеко видны памятники. Холодный ветер звенит фарфоровым венком у подножия креста. На этом кресте висит довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон с фотографическим портретом гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская.

Ответьте на вопросы:

– Какое время года описывается в первом абзаце?

– Чья могила описывается в первом абзаце?

– Какие слова автор использует для усиления трагизма ситуации?

– Какие слова используются для противопоставления жизни и смерти?

Девочкой она ничем не выделялась среди множества других девочек в коричневых гимназических платьях. Что можно сказать о ней, кроме того что она хорошенькая, счастливая девочка из богатой семьи. Она умна и способна, но шаловлива и беспечна к наставлениям учительницы. Затем она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам. В 14 лет у нее уже была тонкая талия, стройные ножки, красивая грудь и все те прелестные женские формы, которые не описать словами. В 15 она уже была известна как первая красавица. Её подруги тщательно причёсывались, были чистоплотны и сдержанны в движениях. Оля Мещерская же не боялась ничего – ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрёпанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена. Без всяких её забот и стараний как-то незаметно пришло к ней всё то, что так отличало её в последние два года из всей гимназии – изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз. Никто не танцевал

так на балах, как Оля Мещерская, никто не катался так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и никого так не любили младшие классы, как её. Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась её гимназическая слава, и уже начались разговоры, что она ветрена, не может жить без поклонников, что в неё безумно влюблён гимназист Шеншин, что как будто и она его любит, но настолько изменчива с ним, что он покушался на самоубийство.

– Какие периоды жизни описаны в данном абзаце?

– Какой девочкой была Оля Мещерская?

– Какой девушкой стала Оля Мещерская?

– Что отличало её от других девочек в гимназии?

– Почему Шеншин покушался на самоубийство?

Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокие деревья заснеженного гимназического сада, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянья на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту скользящую на катке толпу гимназистов, среди которой Оля казалась самой беззаботной, самой счастливой. И вот однажды, на большой перемене, когда Оля бегала по залу от гонявшихся за ней первоклассниц, её вдруг позвали к директору гимназии. Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох, быстро, уже привычным женским движением поправила волосы, дёрнула уголки передника к плечам и, сияя глазами, побежала наверх. Директриса, моложавая, но седая, спокойно сидела с вязаньем в руках за письменным столом, под царским портретом.

– Здравствуйте, mademoiselle Мещерская, – сказала она по-французски, не поднимая глаз от вязанья. – Я, к сожалению, уже не первый раз вынуждена вызывать вас сюда, чтобы говорить с вами о вашем поведении.

– Я слушаю вас, madame, – ответила Мещерская, подходя к столу, глядя на неё ясно и живо, но без всякого особого выражения на лице, и присела так легко и грациозно, как умела только она.

– Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом, – сказала директриса. – Я не буду повторяться, и не буду говорить пространно. Вы уже не девочка, – многозначительно сказала она, начиная раздражаться.

– Да, madame, – просто, почти весело ответила Мещерская.

– Но и не женщина, – ещё многозначительнее сказала директриса, и её матовое лицо слегка заалело. – Вот, например, что это за причёска? Это женская причёска!

– Я не виновата, madame, что у меня хорошие волосы, – ответила Мещерская и слегка тронула обеими руками свою красивую причёску.

– Ах, вот как, вы не виноваты! – сказала директриса. – Вы не виноваты в причёске, не виноваты в этих дорогих украшениях для волос, не виноваты, что

разоряете своих родителей на туфельки в 20 рублей. Но, повторяю вам, вы совершенно забываете, что вы пока только гимназистка…

И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила её:

– Простите, madame, но вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом – знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом в деревне …

– Какой была Оля в свою последнюю зиму?

– Какой была последняя зима Оли Мещерской?

– Когда Олю вызвали к директору?

– Какой была реакция Оли на приглашение к директору?

– Что висело над письменным столом директрисы?

– Как вы думаете, символом чего является портрет царя в кабинете директора гимназии?

– На каком языке обратилась директриса к Оле? Почему?

– Что не нравилось директрисе?

– Какие слова передают настроение директрисы и Оли?

– Какое признание ошеломило директрису?

А через месяц после этого разговора на платформе вокзала, среди большой толпы народа, казачий офицер, некрасивый, плебейского вида, не имеющий ничего общего с кругом Оли Мещерской, застрелил её. И невероятное признание, ошеломившее директора гимназии признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер рассказал судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась стать его женой, а в тот день на вокзале, провожая его, вдруг сказала, что она никогда его не любила, и что все эти разговоры о свадьбе – только ее издевательство над ним, и дала ему прочитать ту страничку дневника, где говорилось о Малютине.

– Я быстро прочитал эти строки и тут же, на платформе, где она гуляла, поджидая, пока я закончу читать, выстрелил в неё, – сказал офицер. – Дневник этот, вот он, посмотрите, что было записано в нём 10 июля прошлого года.

– Что произошло через месяц после разговора Оли Мещерской с директрисой?

– Кто убил Олю Мещерскую? Почему?

– Опишите внешность офицера. Как вы думаете, почему автор акцентирует внимание на его внешности?

– Для чего Оля дала прочитать дневник офицеру?

– Когда была сделана запись в дневнике?

В дневнике было написано следующее: «Сейчас второй час ночи. Я крепко заснула, но быстро проснулась. Сегодня я стала женщиной! Папа, мама и Толя, все уехали в город, я осталась одна! Я утром гуляла в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всём мире, и я думала, так хорошо, как нико-

гда в жизни. Я и обедала одна, потом целый час играла на фортепиано, под музыку у меня было такое чувство, что я буду так счастлива, как никто. Потом заснула в кабинете у папы, а в 4 часа меня разбудила Катя, сказала, что приехал Алексей Михайлович. Я ему очень обрадовалась, мне было так приятно принять его и занимать. Он приехал на паре своих лошадей, очень красивых, и они всё время стояли около крыльца. Он остался, потому что был дождь, и ему хотелось, чтобы к вечеру просохло. Он жалел, что не застал папу, был очень оживлён и держал себя со мной кавалером, много шутил, что он давно влюблён в меня. Когда мы гуляли перед чаем по саду, была опять прелестная погода, солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно, он вёл меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой. Ему пятьдесят шесть лет, но он ещё очень красив и всегда хорошо одет, пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, чёрные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная. За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту, а он курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шёлковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок… Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход … Теперь неважно кто …. Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить это!».

– В какое время сделана запись в дневник?
– Почему она была одна дома?
– Оле нравилось быть одной? Почему?
– Чем занималась Оля, когда была одна дома?
– О чём она думала?
– Когда приехал Алексей Михайлович Малютин?
– Какова была цель его приезда?
– Почему он остался? Основная ли это причина?
– Как он вёл себя с Олей?
– Знаете ли вы героев трагедии Гёте Фауста и Маргариту?
– Почему Малютин сравнивает себя и Олю с этими персонажами?
– Сколько лет Малютину?
– Нравится ли он Оле? Какие слова это подтвержают / отрицают?
– Как вы думаете, делала Оля что-нибудь для привлечения Малютина?
– Что изменилось в Оле Мещерской после этого дня?

Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко и приятно идти. Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице, направляется маленькая женщина в трауре, в чёрных лайковых перчатках, с зонтиком из чёрного дерева. Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит на ветру и на весеннем холоде час, два, пока совсем не зазябнут её ноги в лёгких ботинках и рука в узкой лайке. Слушая песни весенних птиц, сладко по-

ющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, она думает иногда, что отдала бы полжизни, чтобы не было перед её глазами этого мёртвого венка. Этот венок, этот могильный холм, дубовый крест! Может ли быть такое, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской? Но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди.

Женщина эта – классная дама Оли Мещерской, немолодая девушка, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей реальную жизнь. Сначала такой выдумкой был её брат, бедный и ничем не примечательный прапорщик. Она соединила с ним всю свою жизнь, с его будущим, которое почему-то представлялось ей блестящим. Смерть Оли Мещерской пленила её новой мечтой. Теперь Оля Мещерская предмет её постоянных дум и чувств.

– Какое время года описано в прочитанном отрывке?

– Кто ходит на могилу к Оле Мещерской?

– Как часто она приходит?

– Сколько времени она сидит перед крестом?

– О чём думает классная дама?

– Почему она иногда не может поверить, что в могиле находится Оля Мещерская?

– Какие слова автора передают трагизм ситуации?

– Почему классная дама счастлива в глубине души?

– Чем стала смерть Оли Мещерской для классной дамы?

– Как вы думаете, почему классная дама всегда живёт какой-нибудь выдумкой?

Она ходит на её могилу каждый праздник, часами не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов и то, что однажды подслушала на большой перемене, когда Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной:

- Я в одной папиной книге, - у него много старинных смешных книг, - прочитала, какая красота должна быть у женщины. Там, понимаешь, столько сказано, что всего и не вспомнишь: ну, конечно, чёрные, кипящие смолой глаза, - ей-богу, так и написано: кипящие смолой! – чёрные, как ночь ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки, - понимаешь, длиннее обыкновенного! – маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округлённая икра, колена цвета раковины, покатые плечи, - я многое почти наизусть выучила, так всё это верно! – но главное, знаешь ли что? – Лёгкое дыхание! А ведь оно у меня есть, - ты послушай, как я вздыхаю, ведь правда, есть?

Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.

– Что подслушала классная дама на большой перемене?

– О чём прочитала Оля в папиной книге?

– Какие должны быть глаза, ресницы, румянец, стан (талия), руки, ноги, грудь, плечи у женщины?

– Что главное в красоте женщины?

– Почему Оля выучила этот отрывок наизусть?

– Почему автор не называет имени подруги Оли? Почему он акцентирует внимание на том, что она высокая и полная?

– Как вы поняли последнее предложение рассказа?

IV Послетекстовые упражнения. Пример упражнений, проверяющих понимание фактической информации. (Данные упражнения проверяют точность понимания иностранцами прочитанного текста.)

1. Ответьте на вопросы:

– С чего автор начинает рассказ?

– Как автор описывает Олю Мещерскую?

– Кем Оля была в 15 лет?

– Что говорили об Оле в гимназии?

– Что не нравилось директору гимназии во внешности Оли Мещерской?

– Какие чувства испытывает героиня к Малютину?

– Кто навещает могилу Оли в конце рассказа?

– Зачем в рассказе нужен образ классной дамы?

– Какова, по вашему мнению, основная идея рассказа?

– Какие проблемы затронул И. Бунин в этом произведении?

– В чём трагизм Оли Мещерской?

– Какие два противоположных чувства сменяют друг друга на протяжении всего текста? В чём это выражается? Что помогает автору это описать?

– Почему рассказ называется «Лёгкое дыхание»?

– Как создаётся композиция рассказа?

– Почему нарушена хронология рассказа?

– Обратите внимание на начало и конец рассказа. Как они связаны между собой?

2. Разделите текст на смысловые части. Озаглавьте каждую часть.

3. Восстановите хронологию событий.

4. Выберите конец предложения, соответствующий тексту.

1) *И уже пошли разговоры, что в Олю Мещерскую безумно влюблён гимназист Шеншин, что, будто бы, и она его любит, но очень переменчива по отношению к нему, и поэтому он …*

а) застрелил её на платформе вокзала

б) покушался на самоубийство

2) *Офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась быть женой, а на вокзале …*

а) сказала, что все эти разговоры о браке были лишь её издевательствами над ним, и что она никогда его не любила

б) сказала, что они не могут быть вместе, потому что она любит Алексея Михайловича Малютина

3) *За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто плохо и прилегла на тахту, он курил, потом …*

а) стал говорить мне любезности, рассматривать мою руку и целовать её, я раскраснелась и убежала из комнаты

б) стал говорить мне любезности, рассматривать мою руку и целовать её, я накрыла своё лицо платком, и он поцеловал меня в губы через платок

4) *Каждое воскресенье классная дама Оли Мещерской ходит к ней на могилу, потому что …*

а) смерть Оли Мещерской пленила её новой страстной мечтой

б) рядом находится могила её брата – ничем не примечательного прапорщика, с которым она соединила всю свою душу

5) *Я в одной папиной книжке прочитала, какой должна быть красота у женщины …*

а) чёрные, кипящие смолой глаза, черные, как ночь ресницы, тонкий стан и лёгкое дыхание, какого у меня, к сожалению, никогда не будет

б) чёрные, кипящие смолой глаза, черные, как ночь ресницы, тонкий стан и лёгкое дыхание, а ведь оно у меня есть!

5. Прочитайте (прослушайте) предложения и скажите, какие из них соответствуют тексту.

а) Оля Мещерская всегда была аккуратной девочкой: хорошо причесанной, чистоплотной и сдержанной

б) Оля Мещерская лучше всех танцевала на балах и каталась на коньках

в) Олю Мещерскую застрелил гимназист Шеншин

г) Олю Мещерскую вызвали к директору гимназии, потому что она много и шумно бегала с первоклассницами

д) Директриса поругала Олю за взрослую причёску и дорогие туфельки

е) Оля Мещерская была влюблена в Алексея Михайловича Малютина

ж) Директриса каждое воскресенье приходит на могилу к Оле Мещерской

з) Самое главное в женской красоте – это лёгкое дыхание

6. Расположите данные предложения из текста в последовательности, соответствующей тексту.

а) *Она умна и способна, но шаловлива и беспечна к наставлениям учительницы.*

б) офицер рассказал судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась стать его женой, а в тот день на вокзале, провожая его, вдруг сказала, что она никогда его не любила.

в) Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась её гимназическая слава, и уже начались разговоры, что она ветрена, не может жить без поклонников.

г) Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице, направляется маленькая женщина в трауре, в чёрных лайковых перчатках, с зонтиком из чёрного дерева.

д) Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая!

е) Стоят серые апрельские дни.

ж) Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.

з) И вот однажды, на большой перемене, когда Оля бегала по залу от гонявшихся за ней первоклассниц, её вдруг позвали к директору гимназии.

и) Простите, madame, но вы ошибаетесь: я женщина.

к) Там, понимаешь, столько сказано, что всего и не вспомнишь: ну, конечно, чёрные, кипящие смолой глаза, - ей-богу, так и написано: кипящие смолой!

7. Составьте план пересказа текста. Напишите вопросы к каждому пункту плана.

Пример упражнений, связанных с лексико-грамматическим значением слов в тексте.

1. Найдите в тексте глаголы движения. Прочитайте эти глаголы, вместе со словами, которые к ним относятся.

2. Прочитайте данные ниже предложения. Определите, в каком значении употреблены глаголы: в прямом или переносном:

а) *После большой перемены все гимназисты пошли на урок. И уже пошли разговоры, что она ветрена и не может жить без поклонников*.

б) *Она всегда одевалась со вкусом: туфельки подходили к платью, а камни на украшениях подходили к глазам. Оля подошла к столу директрисы и вежливо поздоровалась*.

в) *Алексей Михайлович вёл Олю под руку и говорил, что они Фауст с Маргаритой. Он вёл себя, как кавалер*.

г) *Идти с ним вместе было легко и приятно. Гулять по парку сейчас нельзя, потому что там идёт дождь*.

д) *Время бежало быстро, и никто не заметил, как Оля превратилась в прекрасную девушку. Первоклассницы бегали за Олей по сборному залу*.

3. Найдите в тексте глаголы речи. Выпишите их в тетрадь вместе с зависимыми от них словами.

4. Вставьте пропущенные глаголы, данные ниже. Поставьте глаголы в нужную форму.

Последнюю свою зиму Оля совсем сошла с ума от веселья, как … в гимназии. – Здравствуйте, mademoiselle Мещерская, – … она по-французски, не

поднимая глаз от вязанья. Но, … вам, вы совершенно упускаете из виду, что пока вы только гимназистка. Не теряя своей простоты и спокойствия, Оля вежливо … её и открыла правду. Оля завлекла его, … быть его женой, но обманула. Офицер … судебному следователю, что Оля жестоко обманула его. Потом Малютин пересел к Ольге и начал … какие-то любезности. Когда её брата убили, она … себя, что она – идейная труженица.

Глаголы: сказать, говорить, ответить, повторять, перебить, убеждать.

Пример заданий, направленных на реконструкцию, перефразирование и трансформацию текста.

1. Прослушайте отрывок из текста и восстановите недостающие слова.

(Читать может как преподаватель, так и один из студентов).

– Я в одной ... книге, – у него много старинных ... книг, – прочитала, какая красота должна быть у .... Там, понимаешь, столько сказано, что всего и не вспомнишь: ну, конечно, ..., кипящие смолой глаза, – ей-богу, так и написано: кипящие смолой! – чёрные, как ... ресницы, нежно играющий румянец, ... стан, длиннее обыкновенного ..., – понимаешь, длиннее обыкновенного! – ... ножка, в меру большая грудь, ... округлённая икра, колена цвета раковины, покатые ..., – я многое почти наизусть выучила, так всё это верно! – но главное, знаешь ли что? – ... дыхание! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, ведь ..., есть?

2. Образуйте от именных словосочетаний глагольные.

Сияние глаз – глаза сияют; лёгкое дыхание – …; пение птиц – …; разорение родителей – ...; непонимание поведения – ... .

3. Из двух простых предложений составьте сложносочинённые и сложноподчинённые предложения.

а) В крест вделан довольно большой, выпуклый, фарфоровый медальон. В этом медальоне был фотографический портрет гимназистки с радостными, живыми глазами.

б) Женщина эта – классная дама Оли Мещерской. Она давно живёт какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь.

в) За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту. Алексей Михайлович курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности и целовать мою руку.

г) Каждый раз она слушает весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушает звон ветра в фарфоровом венке. И в этот момент она думает, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед её глазами этого мёртвого венка.

4. Впишите определения, которые соответствуют данным причастиям и причастным оборотам.

Раскрасневшееся лицо – лицо, которое раскраснелось; солнце, обещающее мороз – …; визжавшие первоклассницы – …; сладко поющие птицы – …; кипящие смолой глаза – …; играющий румянец –… .

5. Замените причастный/деепричастный оборот придаточным предложением.

Она посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы. Офицер застрелил Олю Мещерскую, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом. Она поклялась быть его женой, а в день убийства, провожая его в Новочеркесск, вдруг сказала ему, что никогда и не думала его любить. Слушая звон ветра в фарфоровом венке, она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед её глазами этого мёртвого венка.

Пример упражнений, направленных на выявление темы, идеи, авторского отношения и оценки. (Данные задания направлены на выход в свободное говорение, на выражение собственной точки зрения и запроса чужого мнения).

1. Как вы думаете, почему

– хронология событий нарушена?
– рассказ называется «Лёгкое дыхание»?
– автор подчёркивает отношение первоклассниц к Оле Мещерской?
– описания внешности и характера Оли чередуются с описаниями природы?
– на могилу Оли ходит классная дама?
– в некоторых случаях автор не называет Олю Мещерскую по имени, а говорит только фамилию?

2. Найдите в тексте фрагменты, в которых раскрывается основная мысль рассказа.

3. Как, по вашему мнению, автор относится к своей главной героине? Считает ли он её легкомысленной?

4. Найдите в тексте описания природы и погоды. Какую роль они играют в тексте? Докажите свою точку зрения.

5. Подумайте, какое ещё название можно дать данному произведению?

6. Напишите анализ данного произведения, используя следующие конструкции:

Автор рассказа – (кто?);

Рассказ называется – (как?), посвящён – (чему?), написан на тему – (чего? какую?);

В рассказе говорится – (о чём?), описывается – (что?);

Действие рассказа происходит (где?);

Сюжет рассказа следующий – …; Хронология следующая – …;

Рассказ мне (не) произвёл на меня впечатления, потому что … .

Пример упражнений на развитие речи на основе текста.

1. Восстановите текст по ключевым предложениям:

– Серые дни.
– Она способна, но шаловлива и беспечна.
– Незаметно стала она девушкой.
– Вы ошибаетесь: я женщина!

– Я выстрелил в неё.
– Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу этого пережить!
– Маленькая женщина мелко креститься и привычно идёт по главной аллее.
– Но главное, знаешь ли что?
– Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире.

2. Посмотрите фильм «Посвящение в любовь», снятый на основе рассказа Ивана Бунина «Лёгкое дыхание» и нескольких других его лирических произведений. Так ли вы себе представляли героев произведения? Согласны ли вы с создателями фильма? Чем (не) понравился вам фильм?

Таким образом, на материале рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» мы показали один из возможных вариантов работы с художественным текстом в иноязычной аудитории, разработали комплекс вопросов и заданий по нему. В ходе данного занятия мы затронули разные уровни текста: формальные и содержательные, которые способствуют усвоению русского языка как иностранного.

Список литературы

1 Березовская Я.Л., Шарафутдинова О.И. Русский язык как иностранный: Чтение: учебное пособие. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2015. – 135 с.

2 Большакова Н.Г., Усачева Г.А. Учимся читать по-русски самостоятельно: в классе и дома: элементарный и базовый уровень: учебное пособие. – М.: РУДН, 2006. – 101 с.

3 Волкова Л.Б., Лужковская М.Ф. Российско-китайский перекресток: учебное пособие по русскому языку. – СПб.: Златоуст, 2014. – 138 с.

4 Чеснокова М.П. Методика преподавания русского языка как иностранного: учебное пособие. – М.: МАДИ, 2015. – 132 с.

СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

Брякова И.Е., доктор педагогических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный педагогический университет»

Современный образовательный контекст ставит участников педагогического процесса в ситуацию выхода в *диалоговую позицию,* в которой каждый может слышать, видеть, понимать другого, влиять на ценностные установки, определяющие жизненные и нравственные ориентиры, создавать условия для становления мыслящего человека, самостоятельного, способного к самоопределению.

Новое качество образования, новые подходы в образовании нацелены на творческое саморазвитие личности. Если *творчество* понимается в целом как деятельность, направленная на создание нового, то *креативность* понимается большинством исследователей и нами как способность к такой деятельности, нестандартному мышлению, генерированию большого числа оригинальных и полезных идей.

Творчество можно рассматривать как явление, недоступное анализу, как духовный акт самоосуществления человека. Творчество можно рассматривать и как способ познания мира и человека, как самореализацию личности.

С этой точки зрения интересна позиция психолога Л.С. Выготского, который считает, что «обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению. Через сознание мы проникаем в бессознательное. Мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные» [6, 327].

Развивая позицию Л.С. Выготского, В.С. Юркевич пишет, что «…в психогенетике накопились убедительные свидетельства весьма значительных средовых влияний на креативность. В определённом отношении генетически задан только интеллект, креативность является результатом главным образом воспитания» [10, 139]. Э. де Боно, изучая феномен «латерального мышления», приходит к выводу, что «творчество – это не только сущность таланта, божественное вдохновение или блуждание вокруг в надежде, что вас озарят идеи. Существуют специфические средства и приёмы, которые можно выучить, оттренировать и применять правильно и обдуманно на практике» [4, 92].

Разделяем позицию большинства исследователей (Э. де Боно, Э. Торранса, Дж. Рензулли, Р. Стенберга, К. Роджерса, Д.Б. Богоявленской, М.А. Холодной, В.Н. Дружинина и др.) в том, что креативные способности человека с помощью специально организованных занятий и создания креативной среды могут быть «стимулированы и улучшены».

Учёными отмечено, что креативность как способность к творчеству непосредственно связана с таким понятием, как терминальная ценность творчества. Автор модели ценностных ориентаций Милтон Рокич определил ценность как наиболее предпочитаемое личностью и обществом прочное убеждение (верование), проявляющееся в соответствующем ему типе поведения [9]. Рокич провел исследование ценностей, которые впоследствии разделил на инструментальные (способствующие) и терминальные (конечные). Терминальные ценности являются основной целью, которую человек хочет достичь в своей жизни, они могут выступать смыслом жизни, тем, ради чего живет человек: жизнь, свобода, семья, любовь, творчество, нравственность, благополучие. Понимание творчества не как инструментальной ценности (для чего я это делаю?), а как терминальной ценности (во имя чего я это делаю? – во имя роста личности, самосовершенствования) будет способствовать позитивной реализа-

ции личности, самодостаточной, самоактуализированной, как в профессиональной деятельности, так и в личностном плане.

Под самоактуализацией будем понимать процесс личностного роста, выявления и реализации собственных возможностей, актуальных и потенциальных. Самоактуализации соответствует динамичность, открытость изменениям, развитие, наличие творческого подхода к жизни. Это непрерывный процесс осознания личных жизненных ценностей и их реализации, это особый стиль жизни, в основе которого приверженность бытийным ценностям творчества, активности, самопознания, понимание экзистенциальной ценности актуального момента жизни «здесь и сейчас».

Креативность как творческое отношение к жизни – непременный атрибут самоактуализации. По А. Маслоу, самоактуализация – это работа над тем, к чему стремится человек. В. Франкл, видя в самоактуализации потенцию к личностному росту, обусловленному осмыслением жизни, считал, что она состоит из непрерывного процесса осознания собственных ценностей и их реализации.

Креативность предполагает совпадение мотива и цели, поглощённость деятельностью.

Креативные, ориентированные на творческое саморазвитие люди психологически готовы к инновациям, в будущем менее подвержены профессиональному «выгоранию», столь часто встречающемуся в наше время. Как стрессовые, так и однообразные, монотонные условия деятельности не приводят у них к возникновению ощущения бессилия и подавленности.

Креативная личность стремится проявить свои способности в любимом деле, возможность творчества и самореализации доставляет удовольствие, воспринимается как источник радости и смысл жизни.

Как любое личностное новообразование, креативность формируется гетерохронно и неравномерно, проходит в своём развитии определённые сензитивные периоды. На основании экспериментальных данных Д.Б. Богоявленская [2, 3] установила, что креативность проявляется неравномерно с интервалом в четыре года: 5, 9, 13, 17 лет. Наблюдается два пика в развитии креативности: первый приходится на возраст 10 лет, второй на подростковый и юношеский возраст 13-20 лет. Все исследователи единодушно отмечают спад креативности у испытуемых и связывают её с социальными и биологическими факторами.

Снижение креативности носит временный характер. Торренс, Стернберг, Рензулли, Богоявленская, Дружинин, Юркевич и др. указывают на нелинейный тип развития креативности. Единства среди исследователей относительно возрастного диапазона двух пиков не существует.

Поскольку креативность является одним из способов самовыражения личности, она может проявляться в умении школьников создавать свой текст. Причём понимание экзистенциальной ценности момента творчества повышает для них не только ценность результата, но и сам процесс деятельности. Происходит открытие себя в процессе самостоятельного создания текста.

Опытным путём было установлено, какие технологии способствуют развитию креативности [5]. Их мы условно назвали креативными технологиями: дебаты, образовательные путешествия, квесты, педагогические мастерские, полилог и др.

Кроме того, развитию креативности будут способствовать диагностические и обучающие методики: «Создание текста», «Постановка проблемы», «Завершение фабулы»; методики развития литературно-творческих способностей; методики написания сочинения-ассоциации, сочинения-этюда, которые можно рассматривать и как креативные технологии [5] .

Креативные технологии формируют умение пользоваться приёмами построения нового знания, самостоятельно ставить и решать творческие задачи, позволяют успешно осваивать опыт творческой деятельности, формируют критичность мышления, создают условия для творческого саморазвития личности, самореализации, способствуют формированию креативности личности.

Условно разделим тексты, создаваемые школьниками, на критические (анализ и интерпретация), художественные (сказка, юмористические, фантастические, приключенческие и др. рассказы), публицистические (сочинение-ассоциация, эссе, этюд и др.)

Обратимся к созданию текста-ассоциации с помощью методики «Создание текста»

Ассоциация – связь идей, представлений, при которых одно вызывает создание другого благодаря их сходству; это свободное высказывание. Ассоциации могут быть вызваны фактом, отражённым в произведении, необыкновенным, ярким или близким художественным образом, эмоциональным зарядом произведения. Для сочинения-ассоциации характерны эмоциональность текста (эмоционально окрашенная лексика, эмоционально окрашенный факт), чувственное восприятие факта, явления, фрагментарность, небольшой объём, образность, как правило, наличие образа-переживания, искренность, «поток сознания», возможен свободный синтаксис.

Перед началом работы создаём атмосферу доверия, сотворчества беседой, прослушиванием музыкальных фрагментов, чтением стихотворений преподавателем и студентами, возможно, по желанию, рассказом о самом запомнившемся радостном случае из жизни. Должна быть довольно сильная мотивация к творческой деятельности, установка на творческую работу студентов. Можно отметить, что каждый из присутствующих способен на очень многое, нужно только высвободить чувства, эмоции, мысли, которые рождаются здесь и сейчас. Надо дать им Имя и разрешить жить самостоятельно. Иногда они неподвластны нам, в этот момент интересно понаблюдать за ними. Вначале идёт словесная импровизация совместно с преподавателем, далее — сочинение – ассоциация «День бесконечного счастья». Время работы не регламентируется, но обычно работа выполняется в течение 20 минут.

Примеры ассоциаций, созданных школьниками:

Екатерина Л. *Конец августа. Знойный день сменился глубокой прохладой вечера. Сидя на берегу озера, приятно вдыхать свежий, мягкий запах воды, смешивающийся с ароматом полевых цветов. Даже трава пахнет по-особому. Вся природа будто вздохнула с облегчением после душного, жаркого дня и теперь придается блаженству. Сидишь и смотришь на небо, а там – ни облачка, только яркие звездочки моргают с высоты.*

Вода заигрывает и манит к себе колдовским отблеском луны. Заходишь в озеро и чувствуешь, как миллион мурашек рассыпается по всему телу, нет, не от холода, а от необычного чувства, которое наполняет тебя. Стихия победила, ты в ее власти! В такие моменты не думаешь ни о чем. Долго-долго сидишь на берегу, на старой коряге, и смотришь, как переливаются капельки под лунным светом…

Далее идёт установка на детективное повествование. Можно мысленно перенестись в кабинет Агаты Кристи или Дарьи Донцовой, что, вероятно, ближе нашему современнику, описать его, дать прочувствовать необычность следующего задания, вчувствоваться в образ писателя-детектива, разбудить воображение школьников, а затем обратиться к ним со словами: «Посмотрите в окно – там произошло что-то необычное…»

В течение 7 минут напишите начало детективного рассказа. 5-10 строк, волнующих и интригующих…

Далее снова установка, но уже на начало рассказа из серии ужасов, почти по Стивену Кингу. Время работы – 10 минут. Главное в этой работе – поддержать интерес, настроение учащихся, творческий азарт, возникший в процессе создания ассоциаций. В конце работы у школьников возникает желание поделиться своими мыслями – многие читают вслух созданные тексты.

Нами были разработаны следующие критерии оценки данных видов работ (от 0 до 5 баллов):

1. Наличие в тексте художественной образности, позволяющей раскрыть жанровую доминанту текста.

2. Определение лейтмотива текста.

3. Своеобразие языка повествования (ассоциативность, наличие художественных средств выразительности; отсутствие их при ясности и точности мысли).

4. Своеобразие интонации, определяющей текст и подтекст работы.

5. Особенности стилистической выразительности (развёрнутость высказывания с большим количеством сложных синтаксических конструкций; точность, краткость речи; поток сознания).

6. Динамика событий.

Максимальное количество баллов за каждое выполненное задание – 30*3=90 баллов.

Далее пишем сочинение-ассоциацию на слово, явление, понятие, на текст. Подобного рода работа развивает эмоции, которые, по Р.Г. Натадзе, являются

«материалом творчества»; воссоздающее, творческое воображение, ассоциативное мышление, фантазию. Рождается диалог, обогащающий читателя и предоставляющий ему возможность почувствовать что-то, возможно, очень важное.

Школьникам было предложено назвать слова-концепты, ключевые в произведениях И. Бунина о любви: «Митина любовь», «Солнечный удар». Были названы такие концепты, как *боль, любовь, страсть, наваждение, мечта, предательство, счастье, самопожертвование.* Затем предлагалось выделить слово, наиболее созвучное эмоциональному состоянию студентов. Далее – написать свою ассоциацию на слово – 5-6 предложений. Затем работы читались и коллективно обсуждались. Учитель выполнял то же задание, затем в конце обсуждения читал свое сочинение-ассоциацию, которое, предполагается, отвечает требованиям такого рода сочинений.

Школьники выбрали концепт *счастье*: «Счастье как мечта. О нем нельзя говорить громко. Скажешь громко – и его уже нет. Храни его бережно в своем сердце, делись с ближним своим…», «Счастье – это духовность», «Счастье – это солнце. Солнце в жизни у каждого свое, оно всегда рядом. Просто не всегда его замечают», «Счастье – это умение понять жизнь, ценить то, что у тебя есть. Это любовь, когда душу переполняет благодарность, это надежда… Счастье внутри, оно у каждого свое..», «Счастье – это состояние души. Счастье – это отсутствие одиночества. Счастье – это тепло неожесточенной души. Наши личные, собственные, «маленькие» счастья помогают нам жить».

Подобные откровения пишутся, а тем более читаются, когда происходит диалог-встреча не только с автором, но и с другом – взрослым, учителем, мудрым и понимающим человеком. Это те чувства, которые возникли у читателя независимо от воли автора и обозначены в созданном тексте. Можно считать, что ассоциация – шаг навстречу творчеству, потому что личность начинает творить, исходя из своего духовного опыта.

«Быть – значит общаться», – писал М.М. Бахтин [1, 312]. Общаться через диалог с «другими», с текстами культуры, самим собой.

По мысли Я. Мукаржовского, вокруг произведения группируются «ассоциативные представления и чувства», возникающие у читателя независимо от воли автора [8, 219]. Человек, понимая, присваивает понимаемое, в результате появляется свой, читательский текст, иногда только эмоционально связанный с авторским. Таким текстом может стать читательская ассоциация на стихотворное или прозаическое произведение.

Подобная актуализация жизненных впечатлений, пробуждение воображения и фантазии, создание индивидуального творческого опыта дает основания говорить о неисчерпанности смысла произведения автора. И чем охотнее школьник будет расширять свое творчество, тем квалифицированнее он будет становиться как читатель.

Создание сочинения-ассоциации возможно и непосредственно на текст художественного произведения. Вместе с тем при написании данного вида работы существуют определённые риски: риск «отлёта» от авторской позиции, подмена её собственными эмоциями, далёкими от авторских; риск поливерсионности интерпретации, обеднения, по сравнению с авторским замыслом, смысла произведения.

В этом случае следует определиться, какую задачу ставим перед собой. Например, в настоящий момент важен не анализ стихотворения, не его интерпретация, а те чувства, эмоции, настроения, мысли, которые рождаются у читателя под влиянием этого произведения. Их можно углублять, возвращать в текст, приближать к авторской позиции, авторскому голосу, но это будет позже. В данный момент речь идет не столько о первоначальном восприятии авторского текста, сколько о личностных ощущениях читателя, вызванных данным текстом, о готовности читателя идти на добровольный диалог с автором. Ассоциация даёт право стать соавтором текста, сопереживать, рождает интерес к тексту, его автору, даёт толчок развитию собственной мысли, рождает потребность с удовольствием работать со словом, открывает многозначность смыслов, широту ассоциаций. Подобная работа ценна предоставленной читателю возможностью заглянуть в свой собственный внутренний мир, свои ощущения.

Обратимся к миниатюре Б.Л. Пастернака «Весна», написанной в 1918 г.

Весна

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.
Где вечер пуст, как прерванный рассказ,
Оставленный звездой без продолженья
К недоуменью тысяч шумных глаз,
Бездонных и лишенных выраженья.

Лирика поэта музыкальна, метафорична, способна создать огромное количество ассоциаций. Слово поэта, погруженное в эмоции и чувства читателя, в созданный читателем текст, обретает новые смыслы. Диалог-встреча происходит на другом, более интимном уровне.

Учениками были созданы такие ассоциации на миниатюру Б.Л. Пастернака «Весна»:

Михаил К.: *«Адище города. Цивилизация подавила натуру, но даже в каменных джунглях Urbi есть место Весне. Весне своей, болезненной, где небо цвета узелка «выписавшегося из больницы», где тысячи глаз толпы чувствуют эту Весну и недоумевают, потому что пытаются осознать ее, где мегаполитическое творение рук человеческих – дом, тоже опьяненный Весной, «упасть боится». И все это потому, что Весна – это не то, что можно уложить в*

три календарных месяца, это то, что органично живет во все эпохи, в любых условиях. Это жизнь… Молодость… Возрождение».

В этом тексте удачно сочетаются личные ассоциации читателя с авторскими ощущениями.

Сочинения-ассоциации на литературное произведение можно проводить в начале изучения творчества поэта, писателя для привлечения интереса читателя к личности и творчеству автора, для начала диалога с ним, работа возможна также и на заключительном этапе изучения творчества, когда многое уже будет осмысленно учащимися. После ассоциации на литературный текст всё-таки надо вернуться к авторскому замыслу произведения, авторской концепции и сопоставить собственный текст с авторским видением.

Технологию написания сочинения-ассоциации представим следующим образом:

Цель – развитие эмоций, воссоздающего, творческого воображения, ассоциативного мышления, фантазии учеников. Эта последовательность является своеобразным «механизмом» творческого процесса, в котором формируются творческие способности личности и в котором происходит саморазвитие личности в результате ее выхода в диалоговую позицию.

Этапы:

1. Определение ассоциации, пример создания ассоциативного ряда.
2. Установка на восприятие текста. Создание эмоционального контекста, способствующего более чувственному восприятию текста. Используются письма, фотографии, дневниковые записи, воспоминания современников, музыка, живопись, диалог исторических лиц.
3. Чтение произведения учителем. Желательно, чтобы оно не было большим, так как текст в данном случае лучше воспринимается на слух, чем визуально.
4. Запись слов - ассоциаций, возникших при чтении (диалог с автором и текстом).
5. Выбор одного, самого важного, с точки зрения учащегося.
6. Повторное чтение учителем произведения.
7. Написание сочинения-ассоциации.
8. Чтение и обсуждение (диалог со слушателями).
9. Чтение ассоциации, созданной учителем (диалог с учителем).

Результат:

Ввиду сложности оценки творческой работы остановимся на следующих критериях (критерии частично взяты из учебного пособия «Интерпретация художественного произведения». СПб., 2007):

1. Умение определить лейтмотив темы.
2. Умение найти интонацию и стиль, соответствующий теме и жанру.
3. Оригинальность созданного образа-переживания.
4. Языковые средства создания образа.

5. Индивидуальность стиля и богатство речи.

6. Изменение в мотивационных установках личности.

В результате использования данной педагогической технологии происходит самораскрытие личности ученика, эмоциональное обогащение за счет сотворчества с автором текста, развитие литературно-творческих способностей учащихся, становление духовного опыт читателя. Несмотря на вышеобозначенные риски, данный вид работы – написание сочинения-ассоциации, на наш взгляд, одна из возможностей уйти от бесконечного переписывания учениками сочинений, взятых из Интернета или других источников.

Ещё одна возможность создать текст – использовать методику «Завершение фабулы».

Школьникам предлагается начало повествования и далее продолжить его в романтическом, детективном, приключенческом, фантастическом ключе (выбрать что-то одно) и дать название истории.

Нами были определены следующие критерии оценки работы (от 0 до 5 баллов). Максимальное количество баллов 25:

1. Выбор способа окончания (оригинальность).

2. Наличие в тексте художественной образности, позволяющей раскрыть жанровую специфику текста (образная обобщённость).

3. Своеобразие языка повествования (ассоциативность, наличие художественных средств выразительности; отсутствие их при ясности и точности мысли).

4. Глубина мысли (тема, идея), основная тональность (чувствительность к проблеме).

5. Динамика событий (беглость).

Беглость, гибкость, оригинальность – показатели креативности по Гилфорду.

Методика «Постановка проблемы».

Авель и Каин встретились после смерти Авеля. Они шли по пустыне и ещё издали узнали друг друга, потому что оба были очень высокого роста. Братья сели наземь, развели огонь и принялись за еду. Ели молча, как люди, ставшие на исходе дня. На небе зажглась какая-то звезда, в ту пору ещё не получившая имени. При свете костра Каин заметил на лбу Авеля шрам и стал просить прощения за своё преступление. Авель отвечал:

– Ты меня убил или я тебя? Уже не припоминаю. Мы сейчас снова вместе, как раньше.

– Теперь вижу, что ты и вправду меня простил, – сказал Каин, – ибо забыть – значит простить. Я тоже постараюсь забыть.

Авель тихо сказал:

– Да будет так. Пока живы угрызения совести, жива и вина.

Время на выполнение задания – 20 минут.

Критерии оценки от 0 до 5 баллов:

1. Количество проблем (беглость).

2. Разнообразие задач (гибкость).

3. Оригинальность задач (оригинальность).

Вопросы, предложенные школьниками:

1. Помнил ли Каин о преступлении, пока не заметил шрам у Авеля?

2. Как его забывчивость связана со словами Авеля в финале?

3. Какое место в идейном содержании легенды занимает безымянная звезда? Зачем она здесь?

4. Почему вместо уместного при встрече разговора братья молча принимаются за еду? Едят и молчат…

5. Как понять вопрос Авеля: «Ты меня убил или я тебя?»

6. Как этот вопрос перекликается с легендой о Вечном Жиде?

7. А живы ли они оба?

8. Почему умер Каин?

9. Почему Авель забыл «легко», а Каин «постарается» забыть?

10. Авель против угрызений совести, порождающих ощущение вины. Почему?

11. Можно ли простить не забывая?

12. В пустыне мало людей. Почему братья, идя по ней, узнают друг друга по очень высокому росту?

13. Отчего устали братья?

Креативность личности проявляется в условиях недостаточности знаний, но при явном намерении решить возникшую творческую задачу. Несоответствие настоящего опыта и требований текущего момента, модели поведения «включают» интуицию и полученный ранее опыт творческой деятельности, личностные качества, которые служат импульсом к решению творческой задачи в ситуации неопределённости.

Творчество предполагает совпадение *мотива и цели,* то есть увлеченность самим предметом, поглощённость деятельностью. Без мотивационной стороны творчества человек превращается в орудие, в средство решения тех или иных задач. Поскольку креативность выступает «как системное свойство, как объединяющее – создающее гештальт-качество целой личности» (А. Маслоу) [7], воздействуя на неё, можно её стимулировать и изменять.

Список литературы

1 Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. / М.М. Бахтин – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.

2 Богоявленская, Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Д.Б. Богоявленская – Ростов-на-Дону: изд-во Рост. ун-та, 1983. – 173 с.

3 Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. – Москва: Академия, 2002. – 320с.

4 Боно, Э. Искусство думать: Латеральное мышление как способ решения сложных задач / Э. Боно. Пер. с англ. – Москва: Альпина Паблишер, 2015. – 172 с.

5 Брякова, И.Е. Формирование креативной компетентности студентов-филологов педагогического вуза: монография / И.Е.Брякова – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2010. – 380 с.

6 Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 578 с.

7 Маслоу, Абрахам Г. Мотивация и личность / Абрахам. Г. Маслоу. – Санкт-Петербург: Евразия, 1999. – 479 с.

8 Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – Москва: Искусство, 1994. – 605 с.

9 Рокич, М. Природа человеческих ценностей / М. Рокич – N.Y., Свободная пресса, 1973. – 153 с.

10 Юркевич, В.С. О «наивной» и «культурной» креативности / В.С. Юркевич // Основные современные концепции творчества и одаренности. – Москва, 1997. – 416 с.

ЖАНР ОНЛАЙН-ПЕТИЦИИ КАК СПОСОБ ЯЗЫКОВОГО ОТРАЖЕНИЯ ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВОК СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Егорова Н.В., кандидат филологических наук
Щипанова Ю.В., кандидат филологических наук
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Развитие сети Интернет способствовало формированию интернет-среды, изменившей язык жанра петиции. Сегодня наблюдается повсеместное массовое включение членов социума в систему интернет-коммуникации, которая объединяет людей, различных по своим религиозным и культурным воззрениям [7].

Одним из популярных жанров, заслуживающих особого внимания, является онлайн-петиция, в которой выражаются мнения и взгляды людей, их социальный статус, прослеживается уровень культуры и образования общества [8].

В силу своих особенностей виртуальная среда неопределенна и поэтому нуждается в номинации. Виртуальный полилог выступает в качестве способа раскрытия речевой маски участника [1]. В работе язык рассматривается «не как способ кодирования мысли, а как способ существования мысли как таковой» [1]. В связи с этим электронные петиции как результат работы сознания по отражению действительности и внутреннего мировосприятия бывают двух разновидностей: диалогические высказывания, направленные на конкретного или транспонированного собеседника и значимые в определенный момент времени, и монологические высказывания, отображающие рефлектирующее сознание как способ самораскрытия.

Проанализированные онлайн-петиции позволили нам сделать вывод о том, что виртуальный полилог представляет собой совокупность монологических и диалогических текстов, объединенных общей темой. В качестве основного признака разграничения монологического и диалогического сообщения выделяется оппозиция «текстовые / нетекстовые структуры». Принцип диалогичности является доминирующим в построении диалогического и монологического текста виртуального сообщения. Этот принцип реализуется при помощи синтаксических средств: вопросительных предложений, утвердительно-вопросительных конструкций, риторических вопросов, парцеллированных структур, конструкций с местоимениями 2-го лица, конструкций с глаголами в форме 2-го лица в позиции сказуемого, а также обращений и авторских комментариев [1].

Другую особенность языковой личности автора онлайн-петиции обусловливают новые условия общения в сочетании с техническими возможностями компьютерных технологий. Появление гипертекста как «некоторого нелинейно

организованного объема политематической информации» обусловило дискретность текста, его деление на отдельные фрагменты, отсутствие заданного, предопределенного первоначальным замыслом автора порядка следования композиционных элементов, возможность совмещать текстовые знаки с мультимедийными средствами. В условиях виртуальной коммуникации информация циркулирует не только в виде текстов, но и в виде различных образов [5].

Рассмотрим некоторые особенности петиций, создаваемых на сайте change.org. Данный сайт позволяет любому пользователю создать петицию по волнующей его проблеме, собрать подписи в поддержку этой петиции, привлечь к ней внимание и т. п. Со структурно-лингвистической точки зрения можно выделить такие компоненты петиций как: указание на адресата, заголовок, текст, комментарии пользователей.

Адресатами петиций чаще всего являются представители власти, при этом почти в 25 % – Президент РФ; обычно петиции адресованы чиновникам федерального уровня (главы профильных министерств), реже – представителям региональной власти.

Кроме того адресатами петиций могут выступать различные коммерческие организации (чаще всего это компании, чья деятельность связана с современными коммуникационными технологиями – мобильные операторы, интернет-компании и т. п.). Примечательно, что при обращении к властям адресат в подавляющем большинстве случаев персонифицирован, а при обращении к коммерческим организациям адресатом является вся компания.

Можно сделать предварительный вывод о том, что авторы петиций полагают, что решение проблемы зависит в большей степени от личного участия руководителя, а не от работы государственного института в целом. Следует также отметить, что Президент РФ может фигурировать как основной адресат даже в петициях, связанных с региональными проблемами (например, петиция о закрытии городской свалки в Пскове, созданная Масальским Антоном, адресована Президенту Российской Федерации Владимиру Владимировичу Путину).

По-видимому, это отражает неверие граждан в способность местных властей разобраться с ситуацией, необходимость личного вмешательства главы государства; а также желание автора петиции придать ей больший «вес». В то же время в самом тексте петиции адресатом нередко является интернет-сообщество, к которому автор обращается за поддержкой:

- Призываю Вас к созданию единого педагогического собрания для рассмотрения в перспективе вопросов воспитания подрастающего поколения! (Председатель педагогического совета образовательной организации. Петиция «Будущее нашего поколения»).

- Прошу Вас распространить тему данной петиции для внедрения опыта рассматриваемого вопроса! (Панкратов Тимофей. Петиция «Вопрос по существу»).

- Давайте обратимся к нашим ученым для распространения лекарственных средств в лечении действительно глобальной болезни! (Сообщество друзей. Петиция «Борьба с ВИЧ-инфекцией»).

- Призываю все интернет-сообщество для объединения в вопросе использования русскоязычных слов в процессе коммуникации! (Бестемьянова Марина. Петиция «Давайте быть русскими!»).

- Просим внедрить в школьную программу изучение второго иностранного языка! (Куваева Светлана. Петиция «Мы – за изучение второго иностранного языка в школе»).

Языковое оформление заголовков петиций соотносится с их основной интенцией и чаще всего носит лозунговый характер. Автор здесь выступает в некоторой степени с позиции силы, что проявляется в частотности директив, оформленных инфинитивными конструкциями:

- Закрыть телепередачу «Давай поженимся!»

- Не допустить к власти чиновника г. Нижний Тагил Смородина И.!

- Не дадим построить завод на территории Нижегородской области!

- Запретить организацию пивных клубов в жилых домах!

Примечательно, что хотя с технической точки зрения петиция имеет индивидуальное авторство, уже на уровне заголовка адресант зачастую является коллективным («мы»), т. е. автор петиции заранее рассчитывает на поддержку некоторой части интернет-сообщества и выступает не только от своего имени, но и от имени потенциальных сторонников.

Так же часто, как и инфинитивы, в заголовках используются глаголы в повелительном наклонении:

- Не дайте мусорной свалке заполонить город!

- Отмените плату за капитальный ремонт для людей пожилого возраста!

- Используйте символы города Оренбурга на всех значимых городских мероприятиях!

В то же время в этой группе автор нередко выступает с позиции слабости, что проявляется, например, в частотности глагола «помогите»:

- Помогите не пропасть животным холодной зимой!

- Помогите новорожденному Ванечке справиться с тяжелым недугом!

- Помогите восстановить справедливость в деле многодетного отца, защищавшего честь своей дочери!

По предварительным наблюдениям можно заключить, что позиция силы выбирается автором, когда проблема, которой посвящена петиция, является значимой для широкого круга людей. В этом случае автор заранее предполагает, что получит сильную поддержку. Если же проблема касается частной ситуации, автор чаще не требует, а просит, обращаясь в заголовке не столько к Адр1, сколько к Адр2. Другие способы оформления заголовков встречаются значительно реже: петиция за/против (Петиция за расформирование сборной России по футболу), номинализованные конструкции (Отмена регистрации не запре-

щенных изменений в конструкции автомобилей), императив 1 лица (Спасем жизнь московскому художнику Лахтунову Павлу Павловичу) и пр.

Текст петиции. В данном параграфе мы затронем только некоторые особенности текстов онлайн-петиций; более детальное их изучение относится к перспективам нашего исследования. Во-первых, можно отметить, что в текстах петиций также проявляется сложный образ автора (индивидуальный – коллективный).

Наряду с петициями, где автор эксплицитно не выражен, а также петициями, написанными от коллективного адресанта (мы считаем, мы требуем, мы просим), примерно в трети собранного материала автор выступает от своего лица (Мне стыдно наблюдать, какие спортсмены представляют нашу сборную по футболу; Считаю, что надо отменить плату за неиспользование услуг связи; Поэтому я обращаюсь в Госдуму с требованием вплотную заняться этим вопросом).

Во-вторых, несмотря на то, что петиции в основном адресованы высокопоставленным лицам, сам текст зачастую демонстрирует недостаточный уровень редактирования. Так, частотны орфографические и пунктуационные ошибки, нарушение логики изложения. Петиции могут представлять собой, скорее, набор тезисов, а не развернутое обращение к официальному лицу: - Расформировать сборную России по футболу, в нынешнем составе, как не оправдавшую надежд. Набрать новый состав. На «сэкономленные» построить футбольные поля и заниматься подрастающим поколением.

Кроме того, в тексте нередко присутствуют разговорные, просторечные, жаргонные конструкции, что придает петиции больший эмоциональный заряд, но вряд ли соответствует высокому статусу формального адресата (Адресат1): После такого позорного выступления на ЧЕ 2016, такая «зажравшаяся» сборная должна быть распущена, как и высшие чины кто отвечает за неё. Потому что это не команда, это не сборная страны, это так, ребята вышли вечером мячик покатать, а после пивом запить; «Авито» порой банит без объяснения причин посты, по которым оплачены услуги, а попутно «оказывает бонусную услугу» (пользователи сайта поймут, о чем речь), сливая телефоны подателей объявлений сомнительным личностям, назойливо предлагающим «бесплатные спа-процедуры».

Все это позволяет предположить, что для автора важно не столько донести свою позицию до формального, эксплицитно заявленного адресата (Адресат1), сколько привлечь внимание к проблеме и заручиться поддержкой интернет-сообщества (Адресат 2).

Онлайн-петиции позволяют гражданам выразить свою гражданскую позицию без существенных временных и финансовых затрат, а также с минимальным риском для себя. Это согласуется с выводами С. В. Докуки о формировании пользователями многочисленных слабых онлайн связей при небольшом количестве сильных связей вне сети. Хотя некоторые петиции становятся

импульсом для проведения различных мероприятий оффлайн (митинги, волонтерские акции и т. п.).

Коммуникативные и когнитивные функции, которые выполняют онлайн-петиции, делают их одним из основных объектов лингвокультурологии. Лингвокультурологические параметры онлайн-петиции – это наименее изученный её аспект, поскольку онлайн-петиция не только отражает общественные культурные ценности, но и является важным средством их формирования.

Изучение лингвокультурологической специфики онлайн-петиций невозможно без анализа языковой картины мира воспринимающей их аудитории, так как совокупность представлений о мире, заключённых в значении разных слов и выражений того или иного языка, складывается в единую систему взглядов, обязательных для всех носителей языка.

Среди ценностных установок, отраженных в русской языковой картине мира и в текстах онлайн-петиций, нами выявлены следующие.

1. Сочетание двух концепций прошлого: глубокая связь с прошлым при установившейся в обществе ориентации на разрыв с ним, с одной стороны, и ориентация на прошлое путем обращения к реалиям или квазиреалиям прошлого, с другой стороны.

Примером может послужить цитата из петиции Юрия Добрынина, адресованной Президенту РФ Владимиру Путину: «Наших родителей, а также бабушек и дедушек уже достаточно «распределяли» при СССР, отправляя в «командировки длиною в жизнь», осваивать и развивать «нужные регионы» великой страны, благодаря чему мы все и оказались за пределами исторической Родины».

2. Разграничение во взглядах на общество, окружающую действительность собственного и постороннего, «своего» и «чужого» (положительная оценка собственного, «своего», негативная – постороннего, чужого). Так, в онлайн-петиции, призывающей ввести уроки толерантности в учебные заведения, встречается сравнение характеристик отдельных черт личности «своего» и «чужого», мыслящего иначе: «Кроме того, толерантность как качество личности помогает человеку адаптироваться в другой среде, к неожиданно новым для него условиям жизни. Люди, не обладающие этим качеством, проявляют категоричность, оказываются неспособными к изменениям, которых требует от нас жизнь».

3. Ориентация на содружество (реализуется через демонстрацию гостеприимства, взаимовыручки, великодушия). Показательна в этом отношении онлайн-петиция Алексея Разуваева, адресованная ВРИО Губернатора Санкт-Петербурга А.Д. Беглову «За улучшение СКК «Петербургский» и комплексное благоустройство территории вокруг него», в которой просьба передается через призму гостеприимства, как одной из основных черт русской ментальност («Это станет новой страницей в спортивной истории города, уже доказавшего своё гостеприимство на ЧМ по хоккею 2016 и ЧМ по футболу»).

4. Ориентация на духовные ценности (проявляется в призывах к честности, ответственности, поддержке таланта). Интересна в этом отношении онлайн-петиция за закрытие передачи «Давай поженимся», автор которой через обращение к идее важности сохранения духовных ценностей нации обосновывает своё требование («оказывает негативное влияние на нравственное развитие населения страны, ведет к моральному разложению, вызывает агрессию по отношению к детям и женщинам, признает насилие в семье нормой, обесценивает духовные ценности, противоречит политике страны в вопросах поддержки людей с ОВЗ и их близких, отвергает идею равноправия в развитии карьеры и получения образования»).

5. Особое отношение к власти (безусловное чинопочитание, сотворение кумиров). Так, например, многие петиции, созданные жителями Чеченской республики, имеют двух адресатов: президента РФ и главу региона, что связано с безусловной верой во всемогущество человека у власти и чинопочитанием, свойственным русскому менталитету.

6. Надежда на лучшее будущее (попытка борьбы с верой в «авось», с халатностью, беспечностью; одновременно демонстрация неприспособленности, неуверенности в себе). Весьма показательна в этом отношении онлайн-петиция «Байкальск – территория доживания!», в которой каждый абзац является своеобразным воплощением надежды на лучшее будущее («Просим обратить внимание на наш город – создать обещанные рабочие места, с целью обеспечения лучшего будущего горожанам!»).

7. Вера в легкое и быстрое решение жизненных проблем (проявление удальства, трудоспособности, желание поощрить героизм). Эта типичная для русской культуры ценностная установка прослеживается в целом ряде онлайн-петиций, призывающих поддержать, поощрить чей-либо героический поступок. Например, автор петиции за присуждение звания Герой РФ Наталье Шагулиной призывает: «За мужество и героизм прошу наградить почетным званием Герой РФ учительницу Наталию Шагулину, которая спасла жизни нескольких учеников во время резни в Пермской школе №127. <…> показала себя как настоящий герой, проявив настоящее мужество, когда на детей ее класса напали неуравновешенные субъекты».

В текстах онлайн-петиций нами отмечена тенденция к популяризации наднациональных ценностей, реализующаяся путем вербализации определенных концептов, отображающих особенности ментальных речеповеденческих действий участников коммуникации в любой лингвокультуре, что объясняется близостью географического положения, едиными христианскими ценностями, процессами интеграции государств на мировом финансовом рынке, возрастающим влиянием виртуального пространства, активизацией процессов реформирования ряда отраслей по аналогии с зарубежным опытом.

В частности, отдельные тексты демонстрируют такие ценности современной русской картины мира, как:

- здоровье (личное, в национальном масштабе, в мировом масштабе) (Петиция за ежегодное бесплатное медицинское обследование: «Сохраним здоровье нашему поколению!»);

- семья (частные случаи, как общественное национальное явление, как общехристианская ценность) (Детское питание до года в регионах: «Поддержка семьи, материнства и детства являлась для государства приоритетной задачей на протяжении многих лет…»);

- друзья (дружба как межличностные отношения, дружба в государственном и мировом масштабах);

- порядочность (часто фигурирует как требуемая неотъемлемая характеристика представителей органов власти, реже – как констатируемая черта личности, упоминаемой в документе) (Петиция за добавление к названию города Воронеж приставки «Великий»: «Прошу Вас всех поддержать меня, это будет порядочно по отношению к городу, справедливость во всём нужна!»);

- язык (как ценность, находящаяся под угрозой, требующая особого отношения, мер защиты) (Петиция о защите русского языка и кириллицы «В связи с этим прошу на законодательном уровне обязать компании, работающие на территории Российской Федерации использовать русский язык и кириллицу в своей работе»);

- взгляды на жизнь (попытка их популяризации путем участия в решении социальных, политических вопросов в масштабах региона, страны, иногда мира) (Освободить от взносов на капремонт!: «Главные аргументы истцов и всех, кто против, были следующие: сбор средств с населения является дополнительным налогом, что нарушает конституцию»);

- круг интересов (воспроизведение интересующих личность вопросов в тексте онлайн-петиции, реже – попытка их пропагандирования) (Введите цензуру в СМИ и ограничьте рекламу!: «Что касается рекламы, то надо запретить рекламу: лекарств и БАДОВ, микрокредитных организаций, энергетических напитков, чипсов, пепси и кока-колы, видеоигр, консолей и операторов связи, ведь круг интересов разный!»);

- профессия (фигурирует как нивелирующаяся в обществе (посредством непопулярной государственной политики) ценность, выполняющая созидающую социальную роль) (День вожатого: «Принимая во внимание миссию и роль вожатого в системе школьного и внешкольного образования, многолетнюю богатую историю вожатского движения, распространение духа вожатства среди молодёжи, а также значимое влияние детского лагеря на формирование личности ребёнка, его социализацию, развитие духовного и физического потенциала, воспитание гражданской позиции, мы хотим, чтобы свой профессиональный праздник был и у вожатых!»);

- национальность (как нивелированная ценность на фоне пропагандируемой толерантности) (Петиция за возврат графы «Национальность» в Паспорт РФ: «Мы живём на огромной территории от Камчатки до Калининграда, и каж-

дый гражданин РФ в праве гордится своей страной и своей национальностью. Без национальности нет народа»).

Вышеуказанные ценностные установки прослеживаются в текстах онлайн-петиций через существование ряда ключевых концептов: благополучие, душа, горе, судьба, разлука, справедливость.

Реализованный лингвокультурологический подход позволил выделить ряд наиболее часто проявляющихся характеристик русских людей (характеристика автора через содержание текста или оценку, данную в тексте третьему лицу):

- любовь к Родине (Петиция за отмену призыва в армию в Российской Федерации: «Мы, верные граждане Российской Федерации, любим свою Родину и поэтому просим отменить призыв в вооруженные силы в мирное время с сохранением обязанности граждан постановки на воинский учёт);

- добросердечность (Запретить тестирование косметики, шампуней, табака на животных!: «Будьте добросердечны! Пожалуйста, помогите животным. Они такие же, как и мы. Они тоже имеют право на жизнь»);

- гостеприимство («Призываю всех поддержать вынужденных переселенцев из Донбасса! Нужно показать гостеприимство нашим братьям!»);

- открытость («Уверен, что настало время реформ нашего завода. Каждому работнику и неравнодушному жителю нашего города необходимо продемонстрировать открытость к переменам и новым направлениям!»);

- стремление к развлечениям (Спасем Театр «ФЭСТ» от чиновников!!!: «… ведь театр – единственное развлечение в городе»),

- духовность (Бога ради восстановим Троицкий храм в Липецке: «Возобновим духовность, а вместе с ней и Богоявленный храм!»),

- откровенность («Будьте откровенны с вашими детьми, постоянно разговаривайте с ними, интересуйтесь их жизнью. Только так мы сможем противостоять распространению наркотиков в нашем регионе!»);

- простота («Верните старые расшифровки счетов за коммунальные услуги! Ведь прозрачность и простота оплаты счетов должны быть первой ступенью в доброжелательных отношениях с собственниками!»).

Русская лингвокультура характеризуется противоречивыми установками и стереотипами поведения, которые также нашли отражение в текстах онлайн-петиций, например, установка «быть со всеми вместе», «быть как все» (Исполните волю С.Н. Рериха – сохраните общественный Музей имени Н.К. Рериха!: «Дорогие друзья, только если мы будем все вместе, то не допустим разрушения культуры в нашей собственной стране!») характеризует представителей русской культуры. Она ценна тем, что сохраняет культурные традиции и взаимопонимание между людьми. Эта установка проявляется в традиционных социумах, когда социальное поведение зависит в большей степени от традиций, стереотипов поведения, религиозных воззрений или идеологии, чем от личности.

Тексты онлайн-петиций демонстрируют, что русские больше ориентируются на общественное мнение (государство, родственники, соседи, сотрудники), для них более приоритетными являются эмоциональные ценности, нежели материальные. Им свойственны взаимопомощь, жажда справедливости, поддержка в трудную минуту и т.д.

Онлайн-петиции отражают особенности людей (авторы, подписанты, подписанты-комментаторы), которым свойственны способности к предчувствию, особое чувственное восприятие жизни, сосредоточенность на внутреннем мире человека, сильно развитая интуиция, чуткое восприятие чужих душевных переживаний, в связи с чем в текстах этого жанра фигурируют такие базовые понятия русской лингвокультуры, как «справедливость», «тоска», «правда», «душа», «любовь» и т.п.

Одновременно проявляются и качества русского человека, которые не могут считаться положительными: некоторое легкомыслие в решении серьезных вопросов (часто продиктованное излишней эмоциональностью), непрактичность, порой граничащая с расточительностью, неритмичность в труде и т.п.

Жанр показывает идеологизированность русского сознания, что проявляется в использовании понятий «мироощущение», «межличностные взаимоотношения», «мировоззрение», «мировосприятие» и др.

Для российского мировоззрения характерна гуманистическая направленность, в которой преобладает интерес к проблемам личности и её внутреннему миру, интерес к государственной политике и взаимоотношениям людей в обществе.

Особый интерес с точки зрения лингвокультурологического аспекта представляет этнокультурный стереотип, понимаемый как «обобщённое представление о типичных чертах, характеризующих какой-либо народ» [3]. Этнокультурный стереотип и социальная норма представляют собой понятия национального характера. Современными исследователями национальный характер понимается как совокупность важнейших способов регулирования деятельности и общения, сложившаяся на основании ценностей общества, в котором длительное время живет народ, как «совокупность привычных норм поведения и деятельности, типичных для представителей той или иной нации». В лингвистических исследованиях национальный характер понимается как «фрагмент языковой картины мира, реконструируемый на основе лингвистических данных и отраженных в культуре стереотипов».

Этнокультурный стереотип речевого поведения коммуникантов в онлайн-петициях зависит от уровня активности участников коммуникации, стремления к экспрессивности, употребления традиционных или оригинальных речевых форм и выражений, акцентирования своей принадлежности к определённой культуре, определённой социальной страте. Межкультурный диалог в онлайн-петициях поддерживается широким обсуждением проблем этнической и наци-

ональной идентичности, проблем культурной идентичности и культурных оснований конфликтов.

Участники онлайн-петиций – это интернет-сообщество, локализующее огромное количество людей с похожими интересами. Это повышает возможность налаживания новых контактов. Важно также, что данная коммуникация является офлайновой (асинхронной), т.е. происходит посредством отсроченных во времени сообщений, что, конечно, расширяет круг потенциальных собеседников.

Понятие времени в интернет-коммуникации является относительным, так как участники коммуникации могут находиться в разных часовых поясах и общаться в режиме реального времени, имеют общее «здесь и сейчас», что ведёт к потере ощущения расстояния и физической отдалённости друг от друга [6]. Онлайн-петиция также является средой для межкультурной коммуникации, так как пользователь из любого уголка Земли может присоединиться к группе людей, огласивших в сети определенную новость, и написать мировой аудитории своё мнение по этому поводу, а также поделиться каким-либо событием, случившемся в месте проживания участника онлайн-петиции.

В онлайн-петиции проявляется ценность свободы самовыражения и самоидентификации. Участников онлайн-петициях отличает высокая степень свободы, открытость к обсуждениям и готовность к критике, отсутствием правовой ответственности. Жанр онлайн-петиции как инструмент современного общества становится полем обсуждения самых общественно острых проблем социума, так как не подвергается контролю и редакторской цензуре, в отличие от СМИ.

Демократичность как ценность представлена в онлайн-петиции в широком смысле понимания. Рассматриваемый жанр представляется одним из институтов формирования гражданского общества, что подтверждает высокая степень свободы участников онлайн-петиций. Кроме этого, массовым распространением информации может заниматься кто угодно, независимо от должностного статуса и положения в обществе.

Проблема обратной связи также решается с помощью онлайн-петиций. Они позволяют размещать посты с комментариями в онлайн режиме. Опосредованная коммуникация, устанавливаемая между участниками общения, позволяет перерасти в объединённое по интересам коммуникативное сообщество [9]. Многочисленные ссылки на первоисточники и альтернативные источники информации создают многогранность информации, которая поддерживается мультимедийными файлами, прикрепленными к постам в онлайн-петиций с помощью гиперссылок.

Выявление конечного списка ценностей онлайн-петиций представляется субъективным и неограниченным, так как ценностная картина мира коммуникации является в высокой степени гибкой, изменчивой и многоструктурной в условиях интернет-коммуникации [2].

Список литературы

1 Асмус, Н.Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2005. – 266 с.

2 Бекетова, А.А. Системообразующие признаки интернет-дискурса и ценностная картина мира // Вестник АГУ. – 2017. – Выпуск 2 (197). – С. 32-37.

3 Касьянова, Н.В. Лингвокультурологические особенности корпоративного блога как жанра интернет-коммуникации : на материале английского и русского языков : дис. ... канд. филол. наук. – Ставрополь, 2015. – 209 с.

4 Курьянович, А.В. Полипарадигмальность жанра в зеркале предпочтений современной лингвистики (из опыта анализа online-петиций как особой разновидности эпистолярных текстов) // Вестн. Новосиб. гос. пед. ун-та. – 2016. – № 2(3). – С. 150-159.

5 Новикова, Л.А. О некоторых лингвокультурологических особенностях межкультурной интернет-коммуникации // Вестник Омского юридического института. – 2011. – № 2 (15). – С. 88-90.

6 Симонова, О.Б. Специфика социокультурной коммуникации в киберпространстве // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Приложение. – 2006. – № 10. – С. 52-58.

7 Смирнов, Ф.О. Национально-культурные особенности электронной коммуникации на английском и русском языках: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2004. – 21 с.

8 Степанова, Н.Б. Онлайн-петиция как новый жанр интернет-коммуникации // Язык в различных сферах коммуникации : материалы II Междунар. науч. конф. – Чита : ЗабГУ, 2016. – С. 138-141.

9 Чучкова, Г.С. О проблеме общения в виртуальной коммуникативной среде // Философские науки. Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 90-94.

МОТИВ ЗЕРКАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ МОДЕРНИСТОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Идрисова Э.Т., кандидат филологических наук, доцент
Чапаева В.А., магистр гуманитарных наук
Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова, г. Актобе

В течение всей своей многовековой истории зеркало и его главное качество – способность отражать – заняли особое место в культуре и жизни всего человечества. Этот полифункциональный предмет-символ сыграл важную роль

в науке и искусстве и, наконец, стал неотъемлемой частью нашей истории: значимость зеркала отражена в сказаниях, преданиях и мифах разных народов.

Издавна, в самых разных культурных традициях, зеркало было объектом повышенного интереса: применялось как инструмент предсказаний, участвовало в магических обрядах, становилось объектом различных поверий, чтилось как святыня. На сегодняшний день образ зеркала прочно закрепился в языке фольклорных жанров: сказках, загадках, пословицах, поговорках и т.п.

Необходимо отметить, что под лексемой «зеркало» мы подразумеваем не только конкретный предмет, но и основной признак этого предмета – отражение. Кроме того, все те предметы, которые способны в какой-либо мере его замещать, то есть также характеризующиеся этим умением. Зеркало и его дар отражения с незапамятных времен фигурировали в сознании человека как символ воображения, повторения окружающего мира и орудие самосозерцания.

В повседневном обиходе вряд ли найдется вещь более загадочная и противоречивая. Неспроста поэты и писатели всего мира так часто используют образ зеркала в своем творчестве. Причем, каждый автор изображает зеркало по – своему и наделяет этот предмет самыми различными свойствами. Зеркальный образ предлагает самые различные способы игры со временем и пространством, порождает интерес к самопознанию, самоанализу, подталкивает на мысли о пределах подлинного и мнимого, реального и иллюзорного, действительного и ирреального, о причинах рефлексивных процессов в сознании личности.

За всю свою многовековую историю образ зеркала часто находит применение в литературных образцах, изобразительном искусстве и живописи. Этот образ равно использовался в различных художественных системах. Единственная монография, которая дала представление образа зеркала в произведениях различных видов искусств – «Литературные зеркала» А.З. Вулис [1]. Различные функции и мотивировка использования данного образа в художественных текстах проанализированы в работах таких ученых как: Л.А. Сафронова [2], М.В. Рон [3], О.Б. Вайнштейн [4], Дж. Фрэзер [5]. Исследователь Сабин Мельшиор-Бонне рассматривает историю этого предмета, его влияние на сознание людей разных эпох, на удивительную роль зеркального образа в живописи и в других художественных системах в своем труде «История зеркала» [6]. Монография ученого является подробным изложением зеркала как предмета-символа. Семиотике зеркала и зеркальности посвящены в работы авторитетных исследователей тартуской – московской семиотической школы, которые вошли в сборник «Зеркало. Семиотика зеркальности» [7].

Образ зеркала в искусстве приобретает несколько другую семантику, нежели зеркало – предмет. Существуют «зеркала изображаемые» и «зеркала изображающие». «Зеркало изображаемое» приобретает роль символа или знака. «Изображающее зеркало» употребляется как художественный прием.

В художественной литературе образ зеркала приобретает большое количество значений. Это не только символ удвоения действительности, но и сим-

вол воспоминаний, так как оно способно отражать не только настоящее, но и показывать картины прошлого и будущего. Зеркала и воспроизводят образы, а также в каком-то смысле вбирают их и удерживают в себе. Часто зеркало становится источником видений, исполнителем желаний и выступает в качестве хранителя времени. Часто зеркало является свидетелем душевного кризиса, разлада с собственным «Я» и вследствие чего провоцирует появление двойника. В литературе поверхность зеркала способна играть роль входа в ирреальный мир, как дверь или окно в несуществующую реальность. «Зеркало - это воплощенная амнезия. Это струящийся и утекающий в забвенье миг, картины, уходящие в небытие, как вода в песок...» [1]. Этот образ двойственен, дуалистичен. Зеркальная поверхность воспринимает доступные его взору образы, а затем отражает их, но при этом, тот образ, который создается на поверхности зеркальной глади – неосязаем. Таким образом, реальный мир, повторяясь в зеркале, становится миром нереальным, нематериальным.

Зеркала олицетворяет безграничность, противопоставляются неволе и тесноте, так называемые «зеркальные коридоры» рождают множество других, альтернативных миров. Мистичный по своей природе, мотив зеркала часто сопутствует появлению нечистых сил, а также, посредством этого предмета совершаются путешествия в зазеркалье. Часто зеркало становится олицетворением лжи и коварства (С. Кирсанов «Зеркала»). Зеркала, стоящие друг напротив друга как символ плюрализации взаимных отражений использует Георгий Иванов. Постепенно вовлекая глядящего в зеркало в омут противоречий, оно пробуждает воображение, дает толчок новым перспективам, приводит их в движение и предвосхищает появление некой другой истины. Этот прием приводит к тому, что отражающийся в зеркале теряется и оказывается непонятно, где мир истинный, а где отраженный.

Зеркало владеет некой гипнотической силой и делает возможным видеть сны наяву. Зеркало и сон существуют в неразрывной связи в нашей жизни, так как часто сновидения являются отражением произошедших с нами событий, отражением наших мыслей и чувств, нашего тайного подсознания.

Зеркало как образ порывает с замкнутым кругом ограниченного его истолкования и преодолевает рамки предметности, образуя свой семантический ряд: зеркало – отражение, зеркало – тень, эхо, двойник и т.д. И этот ряд растет и множится за счет обмена схожими характеристиками и выискивания новых значений.

Использование зеркальной символики – частый случай в литературных произведениях. В композиции художественного текста этот образ нередко возникает на кризисной фазе действия, на некотором рубеже, являясь предвестником важных событий или изменений. Бесконечный в формах выражения, мотив зеркальности нашел яркое отражение в творчестве писателей-модернистов.

Временные рамки конца XIX – начала XX века знаменуются возрождением русской культуры. В науке, искусстве, литературе появлялись новые свети-

ла, рождались новые имена, конкурировали различные литературные направления. Поэты и писатели экспериментировали формами и жанрами. Поэзия этой эпохи отличалась, в первую очередь, тяготением к мистицизму и созданию неповторимых символов. Противоречивость политического и общественного положения, острый кризис веры и внутренняя дисгармония не могли не наложить свой отпечаток на литературе той эпохи. Поэтические строки выражали внутреннее смятение и хаос.

Именно в начале XX века интерес к зеркальности в русской литературе достигает наивысшего расцвета. Этот многогранный мотив появляется в творчестве писателей и поэтов в переломный исторический период, ставя перед собой цель, разрешить душевные противоречия, бросить вызов действительности и рациональности.

Рассматриваемый мотив, испытав значительную трансформацию, представляет собой не только важнейший феномен в литературной и культурной жизни XX века и активно используемый огромным количеством поэтов и писателей серебряного века, но и переосмысливается в ряде философских исследований, при изучении вопроса о самосознании, в роли инструмента саморефлексии.

Образ зеркала как элемента фольклорной обрядовости нашел широкое отражение в поэзии серебряного века. Мир по ту сторону зеркала здесь мыслится как сложный комплекс литературных, мифологических и религиозных верований. Не напрасно именно этот предмет был выбран из числа других для проведения всевозможных магических ритуалов. В нем самом уже заложена природная двойственность, противоречие и тайна.

Так как зеркало как символ тесно переплетен с миром сновидений, с пророчеством, с бессмертием человеческого духа, то у символистов зеркало как стена между материальным и ирреальным миром оказывается вполне проницаемой. Этот предмет в лирике «русского ренессанса» утрачивает характеристику плоской, твердой зеркальной поверхности и способно пропускать «сквозь себя» героев и случившиеся с ним события.

В «Поэме без героя» А. Ахматовой, как и в «Светлане» В.А. Жуковского, обнаруживается отмеченный ранее мотив сна, сопровождающий гадание, желанная встреча с суженым и мотив волшебного зеркала. События произведения разыгрываются в ночь на 31 декабря. Этот день – один из подходящих для гадания с зеркалом на суженого одинокими девушками. Картина обряда представлена следующим образом: «Устанавливаются два зеркала, одно против другого, так, чтобы образовался длинный коридор зеркал, и освещают оба эти зеркала парою свеч по сторонам. Затем в глухую полночь глядят в меньшее из зеркал в представляющийся коридор. Иногда перед гаданием на столе ставят два пробора и говорят при этом: «Суженый! Ряженый! Приди ко мне ужинать!» [8, 24-25]. При верно проделанных манипуляциях, а также при полной тишине и достаточном внимании гадающей, согласно народным поверьям, гадающая де-

вица может рассмотреть в таком «коридоре» желанный ею образ. В поэме знаменитой поэтессы встречается образ бесконечного зеркального коридора, который можно получить с помощью двух зеркал, при соответствующем их расположении. Такая зеркальная анфилада способствует непрекращающемуся повтору отражений:

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит [9].

Действия лирической героини в точности повторяют те, что характерны для святочного обряда. Ритуал производится с помощью зеркала. Героиня совершает положенные этому обряду ритуальные действия: готовит ужин, зажигает свечи и ждет:

зажгла заветные свечи
И вдвоем с ко мне не пришедшим
Сорок первый встречаю год... [9].

Гадание, согласно старинному обычаю, происходит в полночь (об этом мы узнаем по бою часов). Чтобы уберечься от дьявола, который приходит в обличии суженого, гадающая девушка должна вовремя зачураться, то есть произнести приговор – оберег. Например: «Чур, меня!». Так, в «Поэме без героя», в момент проведения обряда, героиня восклицает: «Господняя сила с нами!», что представляет собой некий вариант молитвы против нечистой силы, своеобразный оберег.

Святочное гадание и «зеркальное письмо» автора – тайный код к пониманию смысла поэмы. В произведении также прослеживаются интертекстуальные связи с балладой «Светлана» В. Жуковского. И у Ахматовой, и у знаменитого поэта-романтика описывается действие одного и того же святочного обряда.

Учитывая все обстоятельства ритуала, мы приходим к выводу, что лирическая героиня ждет вовсе не реальное лицо, так как совершается гадание. И все ее приготовления (ужин, свечи) приобретают ритуальный характер. Но вместо «суженого» к ней приходят «тени тринадцатого года под видом ряженых». Слово «ряженый» также имеет двоякое значение. В словаре В. Даля: «назначенный судьбою, суженый» и «святочник» [10, 125].

Гадание с зеркалом – тема стихотворения «Заклинание» А.А. Ахматовой. На связь с фольклорной традицией указывает название стихотворения. Заклинание, или же заговор – словесная формула, которой приписывается магическая сила.

Исследователь Н.В. Крушевский говорит о заклинании как «пожелании, которое должно непременно исполниться» [11, 147].

Так, в стихотворении А. Ахматовой лирическая героиня заклинает суженого явиться к ней:

Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незваный,

Несуженый, –
Приди ко мне ужинать [12].

Фоника произведения напоминает заклинание или заговор. Из текста произведения заметно, что Ахматова также подражает ритму заговоров, произносимых во время святочных гаданий. В момент ночного обряда со свечами и зеркалом, гадающая девушка должна была приговаривать следующие строки: «Суженый! Ряженый! Приходи ко мне ужинать» [8, 26]. А. Ахматова же изменяет подлинную заклинательную формулу и вместо «суженого» призывает «незваного, несуженого». Такая подмена лексемы в ритуальном заговоре приводит к тотальному изменению его значения, таким образом, вызывая не того, кого ожидали увидеть.

Гадание – одна из тем творчества М. Цветаевой. Мотивы, традиционные для народного фольклора отражены в стихотворении «Хочу у зеркала, где муть...», из сборника «Подруга». Здесь рассматриваемый нами символ также привносит элемент обрядовости, так как лирическая героиня, по древнему обычаю пытается узнать будущее с помощью зеркала:

Хочу у зеркала, где муть
И сон туманящий,
Я выпытать, куда вам путь
И где пристанище [13].

Так что же можно выведать зеркала? Дальнейшую судьбу, недалекое будущее, долгожданную любовь или же скорую разлуку. Зеркало решает загадки и помогает в самоопределении. Стихотворение М. Цветаевой пронизано дикой грустью разлуки и неизбежного прощания. Жизнь разделяет двух людей, которые были предназначены друг другу.

В строчках стихотворения мы видим все тот же, повторяющийся мотив сна, который делает черту между миром действительным и ирреальным еще прозрачнее, так как при «удвоении» мира «сон» и сам становится иной реальностью. И зеркало, и сон амбивалентны. А во сне люди издревле видели хранилище тайн [14, 95-96]. Так, лирическая героиня М. Цветаевой намерена выпытать у зеркала терзающую ее душу загадку.

Мотив тумана – еще один спутник зеркальных образов. Он препятствует правильному, ясному видению предметов, мешает разобраться в том, что происходит вокруг. Мотив сна и мотив тумана порождают иллюзорный мир, границы которого довольно зыбкие и нечеткие (муть, сон туманящий, в дыме). Таким образом, зеркало, сон и туман моделируют новое ирреальное пространство, мир забвения. Синкретизм этих мотивов формирует атмосферу загадочности, призрачности происходящего. Пространство стихотворения четко разделено. «Я» и «Вы» по разные стороны зеркала. В первых строчках лирическая героиня находится перед зеркалом, затем она переступает невидимую границу и погружается в таинственный туман, – который служит переходной точкой в пространство «Вы». Не случаен и образ ворона в стихотворении. Этот символ ча-

сто сопровождает различного рода гадания. В народных представлениях ворон, наряду с зеркалом – посредник между миром умерших и нашим миром.

Таким образом, лирическая героиня М. Цветаевой с помощью зеркала и магического обряда переносится в иное пространство, где хранятся искомые ею тайны.

Фольклорная тема гадания на суженого присутствует в стихотворении Н.Д. Львовой «Я оденусь невестой – в атласное белое платье...». Из названия стихотворения нам становится ясно, что лирическая героиня, как невеста, ждет своего жениха. Ночью, при свете луны, одетая в подвенечное платье, она ждет и зовет своего суженого:

Прислоняясь к окну, залитая сиянием лунным,
Буду ждать, буду звать в безысходной ночной тишине [15, 8].

Все стихотворение пронизано томительной грустью, неосуществимостью долгожданной встречи с любимым. Надежды лирической героини несбыточны. Роль зеркала в обряде берет на себя оконное стекло, в котором отражается свет луны. Образ зеркала присутствует в стихотворении скрыто. Сколько бы лирическая героиня в него не вглядывалась, образ любимого в нем не появляется. Ожидание напрасно и она одна в «многогранном кольце перемен». Но героиня все же не намерена прекращать это заведомо безнадежное ожидание. На это указывают многократные повторы глагола «быть» в будущем времени («буду ждать, буду звать»).

В стихотворении традиционно развивается тема амбивалентности мира. Существует мир реальный, в котором героиня каждый вечер надевает подвенечный наряд и мир «стремительных грез». В произведении этот мир также назван сказочным пленом, в котором лирической героине суждено пребывать вечно. Но девушка не оставляет попыток встретиться со своим будущим и в который раз будет искать встречи с суженым:

Ночью снова надену атласное белое платье
И кого-то во мгле буду ждать, буду ждать, буду ждать... [15, 8].

Таким образом, зеркало остается ключевым символом в народных поверьях и гаданиях. В народных представлениях разных народов зеркало – отражение души, воспоминаний, судьбы человека, будущих и прошедших событий его жизни. Зеркальная поверхность «запоминает» и удерживает в себе все образы, которые оно когда-либо отражало, а также душу, или так называемую «ауру» отражающихся в нем людей. Этот образ как элемент фольклорной обрядовости нашел отражение и в поэзии серебряного века. Поэты этого времени часто использовали образ зеркала и различные народные обряды с его использованием в своих произведениях с целью приобретения ими элемента мистицизма и тайны.

Образ зеркала – один из самых загадочных в литературе. Этот ирреальный предмет пугает и завораживает, манит и вместе с тем отталкивает. Этот образ привносит в художественное произведение элемент мистицизма и тайны.

Использование зеркальной символики приковывает взгляд читателя к иллюзорности реального мира. Семантический круг мотивов, связанных с многогранным образом зеркала, невероятно широк. Одним из мотивов, находящихся в неразрывной связи с этим образом, является мотив смерти.

Слепые предощущения приближающейся катастрофы, непреодолимость общего состояния разлада, трагичность пути, по которому двигалась Россия, – все это было следствием тревожных мыслей русского символиста Андрея Белого. Чувства, переживаемые поэтом и писателем эпохи «русского культурного ренессанса» обусловили неминуемость раздвоения лирического «я» в его творчестве.

Автор вывел на свет подлинную природу человеческого подсознания. Он показал подсознание как обитель роковых страстей, которые особенно губительны в кризисный момент исторической эпохи.

Так, для творчества Андрея Белого характерно изображение мотива двойничества во взаимосвязи с темой зеркальности. Смерть в творчестве А. Белого – иллюзия, к созданию которой зеркало имеет непосредственное отношение. Зачастую лирический персонаж А. Белого не боится смерти, он заостряет внимание на красоте окружающего мира, используя яркие метафоры.

Так, в стихотворении «Осень» (Огромное стекло в оправе...) тема смерти тесно переплетена с темой зеркальности. В самом начале стихотворения возникает образ разбитого зеркала, который всегда считался плохим предзнаменованием: предвестником несчастий и даже смерти:

Огромное стекло
в оправе изумрудной
разбито вдребезги под силой ветра чудной [16, 102].

Ощущение катастрофы и разрушения все более нарастает с каждой последующей строкой. Перед нашими глазами возникает «страшный мир» А. Белого: разбитые стекла окон, осколки зеркал, неистовство бури. Символ разбитого зеркала усиливается изображением «красного диска луны», «луны, одетой в багряницу». Луна красного оттенка – очень редкое природное явление. Этот цвет вносит в стихотворение чувство тревоги, беспокойства, загадочности и непредсказуемости. Луна в стихотворении А. Белого также символизирует близость несчастья:

Полынь метлой испуганно нам машет.
И красный лунный диск
в разбитом зеркале, чертя рубины, пляшет [16, 102].

Скорую смерть лирического героя в стихотворении также символизируют грачи, отождествляемые с предметом дамского гардероба – траурной вуалью:

Фатою траурной грачи
несутся – затенили наши лица [16, 102].

Динамика стихотворения также подсказывает нам близость трагической развязки. Все образы и предметы, возникающие в стихотворении, имеют про-

тивоположный статике характер. Природа вокруг находится в обеспокоенном состоянии, будто бы предвещая страшную бурю: бушует ветер, пляшет луна, несутся грачи, испуганно машет полынь и т.п.

Интересны чувства лирического героя, возникающие после того, как зеркало уже разбито и «стеклянный мир» утрачен. Смерть понимается героем всего лишь как развлечение, мираж, заблуждение. Он до конца не понимает, что же на самом деле произошло. В стихотворении А. Белого зеркало представляет собой некое мнимое, вымышленное пространство, в котором разыгрывается воображаемый сценарий. Завеса окончательно расколота, и лирический герой становится сторонним наблюдателем:

И я стоял,
Как вольный сокол.
Беспечно хохотал
Среди осыпавшихся стекол [16, 102].

Теме смерти в стихотворении сопутствует и тягостная тема умопомешательства. Развязка стихотворения трагична. Разбив зеркало, лирический герой с горечью осознает, что тем самым, он убивает самого себя. Смерть в приведенной строфе подразумевает собой разрыв с самим собой, отказ от предначертанного судьбой:

Раздался вздох ветров среди могил –
«Ведь ты, убийца,
себя убил, –
убийца!»
Себя убил [16, 102].

С раскалыванием зеркала, с уничтожением мира «зазеркалья», воображение заканчивает свою коварную игру с лирическим героем и обнажает жестокую правду. Мир становится для обманутого героя клеткой, «замкнутым кругом», из которого нет выхода. И пути назад тоже нет – разбитое зеркало, которое в данном контексте символизирует расколотую жизнь героя, - не собрать, не склеить. Таким образом, единственное, что остается герою – это покорно принять судьбу.

Так, мы видим, что зеркало в творчестве А.Белого выступает в качестве символа глубоких душевных переживаний.

В стихотворении «Я» Андрея Белого лирический герой принимает смерть как естественное явление, как данность. Смерть героем Белого ощущается как «уход», а образ зеркала проявляется в большом количестве повторяющихся отражений. И эти самые отражения для него – это продолжение жизни. Земное существование лирического героя на этом не заканчивается. Его образ, запомнившийся тысячам зеркал, будет жить во множестве повторенных отражений:

Уйдешь – уснешь. Не здесь, а – там
Забудешь мир. Но будет он.
И там, как здесь, отдайся снам:

Ты в повтореньях отражен [17].

Также интересна сопутствующая танатологическому и зеркальному мотиву тема сна. Сон в стихотворении Белого имеет негативную коннотацию. Смерть представлена как «вечный сон», забытье, останется в памяти лишь зеркальная проекция, отражение.

Зеркалом в стихотворении «Безумец» служит водная гладь, «заревое стекло», оконные стекла. В стихотворении А. Белого действие, вероятно, происходит в доме для душевнобольных. Об этом нам говорят больничные халаты и запрет героя выходить за пределы ограды. Лирический герой самовольно покидает пределы территории лечебницы и пробирается к воде.

Лирический герой устал от жизни на земле и сам ищет смерти. Глядя на свое отражение в реке, он решается на самоубийство:

Что, в зеркальность глядясь,
бьешь в усталую грудь ты тюльпаном?
Всплеск, круги... И, смеясь,
утопает, закрытый туманом [16, 108].

Алый тюльпан, оставшись на поверхности воды, напоминает кровь погибшего.

Образ тумана в произведении дополняет атмосферу ирреальности и потусторонности. Туман вносит в стихотворение меру неясности, неопределенности, мешает четко разглядеть детали. Он, как завеса, которая сокрыв лирического героя, закрывает и символический путь в иной мир.

Тема смерти в этом стихотворении, кроме мотива зеркала, тесно связана с мотивом потери рассудка. Лирический герой пробирается к водоему и, счастливый, бьет от радости в ладоши, а затем смеясь погибает. Разлад с самим собой и помешательство передают нам следующие строки:

Усмиренный, хороший,
пробираясь к воде,
бьет в ладоши [16, 108].

Лирический герой, безумец, уходит из жизни под собственный смех («...И, смеясь, утопает, закрытый туманом») [16, 108].

Связь образа зеркала с танатологическими мотивами четко прослеживается в стихотворении «Ночь глубока, далеко до зари...» поэта серебряного века, Ирины Одоевцевой:

Сколько цветов, сколько зеркал,
Словно аквариум светится зал.
Я заглянула во все зеркала.
Я утонула. Я умерла... [18].

Образы сна и смерти, возникающие в произведении, создают другое, не подчиняющееся временным рамкам пространство. Лирический герой, который попадает в этот хаос, как бы раздваивается. Из этого следует мотив свидания героя с «темной» стороной своей души перед смертью или же мотив созерцания

себя самого словно со стороны, что также предвещает скорую гибель лирического персонажа. Таким образом, зеркало в стихотворении автора – не просто плоский предмет, наделенный даром отражения. В стихотворении раскрывается глубина этого предмета, способность «вбирать» в себя и, что еще страшнее – забирать. Посмотрев во все зеркала, лирическая героиня будто оставила в каждом из них небольшую частицу себя, а «раздарив» зеркалам свой внешний облик – она сама лишилась своей индивидуальности, потеряла себя – а это равнозначно смерти для нее самой.

Смерть приходит через зеркала. Взгляд в этот мистический предмет таит в себе опасность для лирической героини. Она не просто умирает, заглянув во все зеркала, а тонет в них. Таким образом, перед нами не просто смерть, а «уход в зеркало». Образ жуткий по своей зримости. Зеркало в стихотворении утрачивает характеристики твердого плоского предмета, обретает глубину и возможность проникновения сквозь его плоскость.

Связь образа зеркала с мотивом смерти показана в стихотворении И. Одоевцевой «Как неподвижна в зеркале луна...». Лирическую героиню одолевает тягостное предчувствие, связанное с собственной свадьбой. Образ зеркала же в стихотворении – знак, предзнаменование, символ близкой смерти. Танатологичекой семантикой обладают и все предметы, и образы, представленные в стихотворении. Смерть как «покой» тождественна неподвижности луны и ее «врастанию» в зеркало:

Как неподвижна в зеркале луна,
Как будто в зеркало вросла она.
В гостиной плачет младшая сестра:
От этой свадьбы ей не ждать добра.
На свадьбе пировали, пили мед,
Он тек и тек, не попадая в рот.
Год жизни Зоиной. Последний год [19].

В стихотворении И. Одоевцевой «Над водой луна уснула» в качестве зеркала используется водная гладь реки, так называемое природное зеркало. Кроме того, в стихотворении присутствуют и другие образы, наделенные способностью отражать («...У Днепра поет русалка, блеск идет от чешуи») [20]. Лирическая героиня погибает, утонув в реке. Эта смерть не лишена драматизма. И связано это с образом венка в стихотворении. Здесь, вероятно, идет речь об обряде гадания на древний славянский праздник Ивана Купалы. Все девушки, участвующие в ритуале, плели венки и пускали их на воду, наблюдая за тем, как они плывут (медленно или быстро, вращаясь или утопая). Таким образом, гадающие предсказывали себе дальнейшую судьбу. Если венок беспрепятственно поплывет – это знак скорого замужества, а если же утонет – это означало неминуемую гибель его хозяйки. В стихотворении лирическая героиня утопает вместе со своим венком, напророчившим ей смерть:

Над водой луна уснула,

Светляки горят в траве,
Здесь когда-то утонула
Я, с венком на голове [20].

В творчестве представителя серебряного века, М. Волошина танатологические мотивы также находят отражение в многогранном зеркальном образе.

Зеркало у М. Волошина – глаз, всевидящее око, порождающее огромное количество отражений. Оно способно не только воспринимать и улавливать представленные его «глазу» образы, но и дробить их на части, доводя их до неисчислимого количества. У зеркала Волошина нет права на выбор отражаемых им картин, «око» автора все время открыто:

Я – глаз, лишенный век. Я брошено на землю,
Чтоб этот мир дробить и отражать... [21, 62].

Поэт подчеркивает неземное происхождение зеркала, так как оно «брошено на землю». Но все же главное назначение зеркала – отражать. Веко у глаза – это граница, защита от того, что мы не желаем видеть. У зеркала такой защиты нет, поэтому оно отражает и вбирает в себя абсолютно все, что представлено его «глазу» – образы, чувства, а порой и мысли.

Зеркало М. Волошина не может быть пустым, оно постоянно наполнено, зеркальную гладь «населяют» тени и образы:

И образы скользят. Я чувствую, я внемлю,
Но не могу в себе их задержать [21, 62].

Мир «по ту сторону зеркала» и мир действительный рядом, они будто соприкасаются и уже неясно, зеркало находится в комнате, или комната в зеркале. Движение теней в зеркальном отражении создают динамическую картину.

Зеркало в стихотворении соотнесено с темой смерти. Оно устало отражать, мечтает о том, когда время, наконец, застынет над ним и «тусклою плевой затянет око», избавив его от обязанности видеть все, что предстает взору.

В стихотворении Г. Иванова «Друг друга отражают зеркала» смерть представлена как неизбежный исход. Выпавшая на долю лирического героя судьба – это участь проигравшего, которая будет запечатлена на «зеркале жизни». Герой намеренно дистанцируется от реального мира и верит лишь в «неизбежность пораженья»:

Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья [22, 321].

Г. Иванов рассуждает о смерти в ее буквальном значении. Лирический герой Иванова допускает мысль о том, что его поэзия бессмертна, но сам он, как человек, бессилен перед смертью, несмотря на то, что бессмертие поэтически – условна, а смерть же вполне реальна. Таким образом, мотив смерти в поэзии Г.Иванова представлен как неминуемый рок, умереть для поэта – значит кануть в небытие.

Г. Иванов в стихотворении строит любопытную ситуацию: смерть пророчится лишь герою-поэту, его же поэтическая слава останется жить в веках. Лирический герой осознает, что дар жизни несомненно драгоценен, нежели искусство. Таким образом, в произведении смерть лирического персонажа выдвигается на первый план, оставляя в тени поэтическое бессмертие. Отсюда следует, что смерть героя – плата за бессмертие творчества («выиграл игру»).

Также, в данном стихотворении тему неотвратимости судьбы развивает мотив игры. Вся жизнь для героя представляется как игра судьбы, игра ума, игра воображенья. Образ «двузеркальности» в стихотворении олицетворяет бесконечность и повторяемость жизни и смерти. Анфилада зеркал, изображенная в произведении, образует безграничный зеркальный коридор, который может искажать действительность. Искажение определяет такие черты зеркального мира, как изменчивость, несхожесть, неясность, расплывчатость, неустойчивость и непостоянность.

Также в творчестве поэта часто встречаются образы зеркальной рамы, оконного стекла, которые, сами по себе, являясь источником бесконечных отражений, служат еще и своеобразной преградой между воображаемыми мирами. И границы эти довольны зыбки и проницаемы. Прохождение такого барьера и нарушение границы может обернуться смертью для лирического персонажа. Лирический герой не переступает через черту, а лишь наблюдает эту картину посредством зеркального коридора или оконного стекла.

Связь зеркального образа с топикой смерти прослеживается и в творчестве знаменитого поэта «русского ренессанса» О.Э.Мандельштама.

Образ зеркала в первой части стихотворения «Соломинка», посвященного любви поэта – Саломее Андрониковой, находится во взаимосвязи с зеркальной композицией лирического произведения. В первой части стихотворения поэт называет зеркало «круглым омутом»:

Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена [23, 110].

Вообще, образ омута в лирике Мандельштама является одним из ключевых. В «Соломинке» зеркало-омут больше не является плоской твердой поверхностью и является предметом, «затягивающим» в себя разные образы, видения, другие предметы. Зеркальный образ здесь участвует в создании образной игры. Границы комнаты становятся зыбкими, практически стираются. Сначала лирический герой в реальности картины, предстающей его взору: «Как будто в комнате тяжелая Нева» [23, 110]. Возможно, в «круглом омуте» отражается вид из окна, который ощущается героем как часть пространства комнаты. Во второй части «Соломинки» у лирического героя уже не возникает никаких сомнений, образ Невы в спальне перестает быть оптическим обманом: «В огромной комнате тяжелая Нева» [23, 111].

Еще в самом начале стихотворения образы окна и зеркала, скрывающие в себе мир забытья и смерти, начинают играть роль «двери» в другой мир. Сама

идея зеркальности окружена ассоциативной образностью, имеющей в своем составе понятие отражения: «Струится в воздухе лед бледно-голубой» [23, 110]. Эти сроки продолжают уже начатую тему стирания границ: все отражается во всем.

Образ смерти в диптихе Мандельштама выражен определенным семантическим кругом слов, таких как: «соломка», «спальня» «смертный час», «покой», «спишь», «бессонница», «омут» и, наконец, «Лигейя» (умершая героиня Эдгара По, которая воскресла в чужом теле). Сам образ героини тоже множится и делится на множество частей: она Саломея, Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита. Саломею мучает смертельная бессонница, Соломинка вынуждена умереть, а Лигейя – воскресает и остается жить.

В стихотворении много раз говорится о «тяжести» и «торжественности» («спокойной тяжестью», белый атлас, «декабрь торжественный», «тяжелая Нева») – это наиболее популярные трагические ноты в творчестве Мандельштама, которые гармонируют мрачную, словно похоронную мелодию произведения.

Еще одним образом, дополняющим тему умирания, является возникающий в последней строфе диптиха «саркофаг» (массивный гроб), в котором спит «блаженная любовь».

«Соломинка» в стихотворении представлена как усохшая, лишенная жизни. Такое изображение лирической героини порождает во первых, созвучность с ее именем, во вторых, связь с семантикой слова «солома» (сухие стебли злаковых культур). Так и героиня этого лирического послания представлена «сухим, безжизненным стебельком» в «огромной спальне». «Солома» Мандельштама восходит к «сухости», бесплодности, отсутствию жизни. При этом элемент иронии и образной игры необыкновенным образом сосуществуют со странным, необъяснимым трепетом к тайнам смерти:

Нет, не соломинка, Лигейя, умиранье [23, 111].

Мотивом смерти пропитана каждая строчка знаменитого стихотворения. Лирическая героиня не просто умирает, она «ломается», как ломается стебель:

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей [23, 110].

Так, из живого образа девушки Саломеи возникает мертвый образ «неживой соломки».

В стихотворении обнаруживаются интертекстуальные связи с произведениями Эдгара По и Оноре де Бальзака повесть «Серафита»). В новелле Эдгара По обладает необыкновенной, даже жуткой по своей сути жаждой к жизни. В концовке произведения американского классика героиня под именем Лигейя воскресает в теле другой девушки – Ровены, забирая у последней, таким образом, ее смерть или даже жизнь. Образ Лигейи Мандельштама тоже наполнен

дьявольским смыслом. Танатологические мотивы в «Соломинке» большей частью обязаны подтекстом, берущем свое начало в произведении Эдгара По.

Таким образом, образ зеркала в литературе эпохи «русского культурного ренессанса» также часто выступает символом гибели лирического героя. Зеркало само может являться источником смерти («Ночь глубока, далеко до зари...» И. Одоевцевой, «Безумец» А. Белого). Может выступать лишь как знак, предзнаменование скорой смерти лирического персонажа («Как неподвижна в зеркале луна» И. Одоевцевой). Особый символ, часто встречающийся в поэзии серебряного века – это разбитое зеркало. Этот образ также знаменует собой грядущие беды, опасность, скорую трагическую развязку жизни лирического героя, так как происходит нарушение границы между «тем» и «этим» миром.

Итак, образ зеркала является одним из самых удивительных в русской литературе. Способность зеркала отражать не только видимый, но и незримый, или даже потусторонний мир, не только настоящее и прошлое, но и будущее делает его предметом особенным, необычайным, наделенным сверхъестественными возможностями. Это символ отражения и удвоения действительности.

Также, в нашем представлении, образ зеркала является сложным, многозначным культурным феноменом, о котором у всех народов существуют самые разные представления. Зеркала и по сегодняшний день восхищают человечество своей таинственностью и непостижимостью дуального мира. Идейная роль, возложенная на зеркало еще в древних ритуалах, поверьях, обрядах, а затем и в фольклоре, почти в том же значении, получила дальнейшее развитие и в художественной литературе.

Список литературы

1 Вулис, А.З. Литературные зеркала. – Москва: Советский писатель, 1991. – 480 с.

2 Сафронова, Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – Москва: Наука, 1982.

3 Рон, М.В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: автореф. … канд. культуролог. наук. – Санкт-Петербург, 2004.

4 Вайнштейн, О.Б. «Волшебные зеркала» Э.Т.А. Гофмана // Литературные произведения XVIII-XX веков в историческом и культурном контексте. – Москва: Изд-во Московского университета, 1985.

5 Фрэзер, Дж. Золотая ветвь. – Москва: Наука, 1980. – 630 с.

6 Мельшиор-Бонне Сабин История зеркала / Предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю.М. Розенберг. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – 456 с.

7 Зеркало: Семиотика зеркальности. Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1988. Вып. 831. – Т. 22.

8 Русский народ. Его обычаи, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылиным. – Москва, 1990.

9 Ахматова, А.А. Поэма без героя // Цитировано по: Ресурсы интернет // http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3681
10 Даль, В. Толковый словарь: в 4 т. Т.4. – Москва. – СПб., 1882.
11 Крушевский, Н.В. Заговоры, как вид русской народной поэзии. – Москва, 1876.
12 Ахматова, А.А. Заклинание // Цитировано по: Ресурсы интернет // http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=2947
13 Цветаева, М. Подруга. «Хочу у зеркала, где муть…» // Цитировано по: Ресурсы интернет // http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/sp/?r=posv&id=14
14 Пигулевский, В.О. Романтический универсум, сюр- и гиперреальность и историко-теоретические проблемы искусства. – Кишинёв, 1987.
15 Львова, Н.Г. Старая сказка. Стихотворения. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 80 с.
16 Белый, А. Собрание стихотворений. – Москва: Наука., 1997.
17 Белый, А. «Я» // Цитировано по: Ресурсы интернет // http://stihi.home-task.com/andrej-belyj-ya/
18 Одоевцева, И. «Ночь глубока. Далеко до зари…» // Цитировано по: Ресурсы интернет // https://slova.org.ru/odoevceva/noch_gluboka/
19 Одоевцева, И. «Как неподвижна в зеркале луна» // Цитировано по: Ресурсы интернет // https://romanticland.com/irina-odoevceva-kak-nepodvizhna-v-zerkale-luna.html
20 Одоевцева, И. «Над водой луна уснула…» // Цитировано по: Ресурсы интернет // https://rupoem.ru/odoevceva/nad-vodoj-luna.aspx
21 Волошин, М.А. Собрание сочинений под общей редакцией В.П. Купченко, А.В. Лаврова, Т.1. Стихотворения и поэмы 1899-1926. – Москва: Эллис-лак 2000, 2003.
22 Иванов, Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т.1: Стихотворения. – Москва, 1993. 656 с.
23 Мандельштам, О.Э. Сочинения в 2 т. Т.1. – Москва: Художественная литература, 1990.

ДИАЛОГ В ПОЭМАХ И.С. ТУРГЕНЕВА: ВОПРОСЫ СТРУКТУРЫ

Матяш С.А., доктор филологических наук, профессор
Вертинскас А.А., магистрант
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Выбор темы нашего исследования был вызван интересом к творчеству И.С. Тургенева, обострившимся в год (2018) большого юбилея – 200-летия со

дня рождения великого русского писателя. Изучение персональных библиографических указателей [5; 8; 14; 15; 16] позволила констатировать, что поэмы в сравнении с прозой менее изучены и совсем не изучены с точки зрения диалога в них. Мы считаем это существенным пробелом в тургеневедении, поскольку многие особенности поэм, отмечаемые исследователями, такие как постановка проблемы пошлости жизни [21] и ее комического и иронического снижения [4; 3], обращение поэта к будничной жизни [1; 9], меткие сатирические зарисовки быта помещиков [9; 11], прозаический строй стихотворной речи, с преобладающими разговорными интонациями [22] и другие, во многом связаны функционированием в поэмах диалогических фрагментов. Для восполнения выявленного пробела в тургеневедении (и в стиховедении – тоже!) авторами статьи был исследован диалог в поэмах Тургенева 40-х годов «Параша» (1843), «Разговор» (1844), «Помещик» (1845), «Андрей» (1845) в нескольких аспектах. В настоящей статье излагаются результаты исследования структуры диалога названных поэм. Структура описывалась по четырем параметрам: 1) доля диалогов в текстах поэм; 2) протяженность (объем) реплик; 3) характер связей реплик и ремарок; 4) стиховые средства маркирования диалога.

Изложение полученных результатов предварим замечаниями методологического и методического характера. Замечание первое. Мы рассматриваем диалог не в бахтинском – широком смысле – как встречу двух сознаний, как постоянно идущий диалог субъекта с Другим [2], а в узком смысле слова – как диалог структурно выраженный в виде реплик и ремарок. Замечание второе. Вслед за Г.О. Винокуром [6], Н.К. Пиксановым [18] и другими исследователями диалогов в драме мы под репликой понимаем речевое высказывание от начала до следующего высказывания. Учитывая эпическую природу поэм, добавляем еще один случай учета реплики: речевое высказывание от его начала до ремарки или авторского повествования. Замечание третье. Мы вслед за В.И. Лагутиным [10] не разграничиваем монолог и реплику, интерпретируем монолог как протяженную монологическую реплику.

К замечаниям методического характера добавим одно наше наблюдение. Во всех поэмах Тургенева (кроме «Разговора») реплики графически обозначены кавычками и знаком тире, за исключением одного случая в поэме «Параша», где в строфе XXVII есть строка

Он обещал прийти – твердит она <…>,

в которой фраза «Он обещал прийти» не выделена кавычками. И последнее замечание. Текст поэм цитируется по изданию [19].

При анализе материала в первом из перечисленных выше параметров структуры – доля диалога в тексте поэм – мы учитывали реплики и ремарки вместе. Данные о частотности диалога приведены в таблице 1.

Таблица 1 – Доля диалога в тексте поэм

Поэма	Количество строк	Количество строк диалога	Доля диалогических текстов в процентах
«Параша»	897	23	2, 5
«Помещик»	672	64	9, 5
«Андрей»	1 245	321	25, 7
Всего	2 814	408	14, 4
«Разговор»	763	637	83, 5
В целом	3 577	1 045	29, 2

Данные показывают, что диалоги во всех поэмах в целом составляют примерно третью часть текста. Такой значительный показатель достигается за счет романтической поэмы «Разговор», построенной почти полностью на разговоре двух персонажей – Старика и Молодого человека. Учитывая это обстоятельство, мы посчитали отдельно диалогические тексты в трех реалистических поэмах, в которых диалог присутствует только в отдельных композиционных звеньях. Получилось, что диалог в них составляет 14,4%. Для того, чтобы оценить этот показатель, сопоставим его с аналогичными данными в исследовании И.И. Даниленко [7]. По данным И.И. Даниленко, в лирических жанрах – элегии, оде и эпиграмме показатель диалога (соответственно) – 0,9%, 1,2%, 10.0%. В лиро-эпических произведениях показатель более высокий: в балладе – 30.0%, в басне – 46,5%. (И.И. Даниленко включала в подсчеты и фрагменты текстов с диалогом, и тексты, представляющие сплошной диалог. В «Домике в Коломне» А. Пушкина, с котором тургеневеды нередко сравнивают поэмы Тургенева, диалог, по нашим данным, составляет 16,2%. На фоне приведенных показателей видно, что в поэмах И.С. Тургенева диалог занимает достаточно большое место.

Приведенная таблица демонстрирует, что доля диалога в разных поэмах различна. Понятно, что максимальный показатель – в «Разговоре». Из трех реалистических поэм минимальная доля диалога в «Параше». Почти в четыре раза больше диалога в «Помещике» и в десять раз больше – в «Андрее».

В каждой поэме есть несколько персонажей – главных, второстепенных и упоминаемых. Большая часть персонажей – говорящая. В «Параше» – это говорящие главные герои: Параша и Виктор, а также второстепенные: безымянные отец и мать Параши. В «Разговоре» говорят два главных героя: Старик и Молодой человек. В «Помещике» много персонажей: сам помещик (в диалоге XXXIX строфы обозначено его имя – Сергей Петрович), жена помещика, соседка-вдова, дети, Адам Адамыч, кучер Васька, Коринна, «родитель» Коринны, «застенчивый учитель», преследующий Коринну стихами, «ребенок робкий и немой», каретник Филатка, лакей Петрушка, Аннушка, сидящая рядом с барыней, «множество гостей»; из них говорят: помещик, жена помещика, кучер

Васька, каретник Филатка; у детей одна реплика, остальные персонажи не говорят. В «Андрее» три главных персонажа: Андрей, Авдотья Павловна (Дуняша), Фаддей, муж Дуняши; второстепенные персонажи: безымянная хозяйка, упоминаемые: гусарчик, Гур Миняич; из них говорят только главные персонажи.

Наше исследование показало, что Тургенев свободно владеет искусством диалога, которое прежде всего проявляется в большом разнообразии реплик по протяженности (объему). Мы обнаружили реплики, состоящие из одного слога (менее стопы):

Где «ларчик?» – «**Здесь**». – «А! Ну, готовы? – …
(«Помещик», XXXI строфа)

«Ваш дядюшка скончался?» – «**Да-с**». – «Я с детства
Его знавал… я знаю целый свет.
Позвольте… Вы теперь насчет наследства?»
«**Да-с**». <…>
(«Андрей», XXI строфа части второй)

или из двух-трех слогов, как в строфе XII «Параши» (и двадцать раз сказавши «виноват!») и в XLIII строфе «Андрея»:

Ваш родственник оставил завещанье?»
«**Оставил**» <…>

Такие реплики, назовем их ультракороткими, составляют в реалистических поэмах пятую часть всех реплик. Столько же реплик, занимающих полстроки (т.е. занимающих в 4-стопноямбическом «Помещике» две стопы, а в 5-стопноямбических «Параше» и «Андрее» - две-три стопы):

«Не может быть!» <…>
(«Помещик», XXXVII строфа)
Все бормотал: «Тем лучше; слава Богу» <…>
(«Андрей», XXIX строфа части второй)

В связи с короткими репликами следует отметить многочисленные случаи наличия в поэмах единичных реплик, не требующих ответа и как бы «тонущих» в структуре авторского повествования. Особенно заметно это явление в «Параше»:

<…> но
Не восклицала: «Ах, как это мило!»
И любовалась молча <…>
(IX строфа)
<…> понемногу
И двадцать раз сказавши «виноват!»
(У нас заборы плохи, слава богу),
Через забор он перебрался в сад.
(XXII строфа)
<…> но он, нимало

Не изменясь, спросил: «Чей это дом?»
Потом весьма любезно извинился…
(XXI строфа)

В поэмах есть реплики, занимающие целую строку:

«Эй – Васька!..Васька! Васька! Васька!»
(«Помещик», XII строфа)

«Сергей Петрович, это вы?»
(«Помещик», XXXIX строфа)

«Куда же вы? Сейчас готов обед.»
(«Андрей», LXVIII строфа части первой)

Но такие реплики в рассматриваемых реалистических поэмах единичны. В большинстве случаев реплики, даже превышающие объем в половину строки, заканчиваются раньше, чем заканчивается строка:

«Да будет верст пяточек.» – «Только?
(«Помещик», XXXVII строфа)

или начинается не с самого начала строки:

<…> – «Он в каком служил полку?»
(«Андрей», XLIII строфа части второй)

В общей сложности реплики, занимающие меньше строки, составляют 53,4% всех реплик.

Далее в порядке убывания частотности идут реплики двухстишные (17,5%), трехстишные (9,6%), четырехстишные (7,8%), пятистишные (5,8%). Максимальный объем реплики в реалистических поэмах – восемь строк. Такого объема реплику мы видим в тираде жены помещика в строфе XXXIX:

<…> «Ах, старый греховодник!
Вот я молилась – вас угодник
И наказал… Ну, как я зла!
А я вам просфиру везла!..
Неблагодарный! Отлучиться
Нельзя мне на денек, ей-ей…
Подвинься, Аннушка…Садиться
Извольте к нам – да поскорей».

Другая восьмистишная реплика принадлежит персонажу поэмы «Андрей» Фаддею. В отличие от приведенной выше реплики жены помещика, умещающейся в одну строфу, реплика Фаддея занимает две строфы – половину XVII и начало XVIII.

При рассмотрении реплик в пределах протяженности 2-8 строк мы отметили, что среди них практически нет случаев «ровных» тирад. Как правило, все протяженные реплики имеют три варианта неполноты: 1) начинаются с полной строки, но заканчиваются неполной строкой:

«Меня погубят дети эти, –
Он запищал, – во цвете лет!

Адам Адамыч! Вам не стыдно?
Как вы балуете детей!
Помилуйте! Да что́ вы?» <…>
(«Помещик», VI строфа)

2) заканчиваются полной строкой, но начинаются с неполной строки:

И думает с отрадой: «Слава богу,
До осени в деревне будет мне
Не скучно жить – а там… но я взволнован.
Я, кажется, влюблен и очарован!»
(«Параша», XLVIII строфа)

3) начинаются неполной строкой и заканчиваются неполной строкой:

И шепчет он: «Я рад соседям… дочь
У них одна; он человек богатый…
Притом она мила…» <…>
(«Параша», LVI строфа)

Эти «растопыренные» реплики зримо представляют свободное течение разговора.

К сказанному о репликах в реалистических поэмах добавим, что в романтическом «Разговоре» реплики во много раз протяженнее. Максимальная по объему реплика Молодого человека – 84 строки, Старика – 149 строк, У обоих персонажей преобладают реплики в 30-40 строк. Однако, при всем отличии диалога «Разговора» от диалога остальных поэм в нем можно заметить два общих признака структуры: в «Разговоре» среди реплик Старика есть одна ультракороткая (<…> «Я / Все помню» <…>) и две трети всех реплик имеют начальное или конечное несовпадение с границами строк.

Переходя к рассмотрению ремарок, отметим, что в поэмах Тургенева есть диалоги, в которых ремарки вообще отсутствуют. Такие случаи встречаются в наиболее насыщенной диалогами поэме «Андрей». Так, в строфе XXI второй части в разговоре заглавного героя с мужем Дуняши Фаддеем по поводу наследства возникает диалог, в котором шесть реплик без единой ремарки:

«Ваш дядюшка скончался?» – «Да-с». – «Я с детства
Его знавал… я знаю целый свет.
Позвольте… Вы теперь насчет наследства?»
«Да-с». – «Ну, ступайте с богом – мой совет.
Жаль, жаль лишиться вашего соседства…
Но делать нечего. Надолго?» – «Нет…
О нет… я ненадолго… нет…» <…>

Но в большинстве случаев ремарки сопровождают реплики. По отношению к реплике они занимают разное положение. Чаще всего ремарка, указывающая на начало разговора, предваряет реплику:

Они вошли; и закричал приятель
Андрея: «Эй! жена! смотри, кто в дом

Ко мне зашел – твой новый обожатель
(Не правда, что ли?)… вот, сударь, она,
Авдотья Павловна, моя жена».
(«Андрей», XX строфа части первой)

Но ремарка может находиться и после реплики:

«Я голоден», – сказал он важно, вдруг
Шагнувши в комнату. <…>
(«Андрей», LXVII строфа части первой)

И наконец, ремарка разрывает реплику:

<…> «Здесь я
Живу, – сказал знакомец, - а судья
Живет вон там, подальше <…>
(«Андрей», XIX строфа части первой)

В XLVII строфе части второй «Андрея» реплика прерывается ремарками дважды (они отмечены жирным шрифтом):

«Что ж? Пой же… Нет? Как хочешь… - **и, вставая**, -
Пора, - **прибавил он,** - меня ко сну
Немного клонит. Поздно. Ну, прощайте,
Андрей Ильич… и нас не забывайте».

В связи с вопросом о положении ремарки интерес представляет XXXVII строфа поэмы «Помещик». В ней одиннадцать реплик диалога между барином и его кучером. В этом диалоге в начале идут две реплики без ремарок:

«Ах, черт возьми! Ну, что там?» – «Ось
Сломалась». <…>

Дальше идет авторский голос: Барин для порядка / Ее потрогал. Затем снова реплика барина: «Да; хоть брось / Ох эта бестия Филатка!». Реплика на этом не заканчивается, но она прерывается авторским пояснением в скобках: (Филаткой звался старый плут / Каретник). После вставной конструкции без дополнительных кавычек продолжается реплика барина: До деревни сколько?», на которую следует ответ кучера: «Да будет верст пяточек», дальше без ремарки опять следует развернутая реплика барина «Только? / Скачи за кузнецом… да кнут / Возьми…». После этого идет авторский текст:

Но взоры в отдаленье
Вперило хитрое творенье,
Лакей… и вдруг он крикнул: «Э!

В строгом смысле здесь ремарка только: «и вдруг он крикнул», после чего идут шесть реплик барина и кучера:

<…> «Э!
К нам едет барыня…» – «Где? где?
Какая барыня?» – «Полями.
Знать, оне взяли… Точно так».
«Не может быть!» – «Смотрите сами:

Оне-с…» – «Ну, ну, молчи, дурак!»

В процитированном тексте помимо ремарки «вдруг он крикнул», есть дополнительное пояснение: «Но взоры в отдаленье / Вперило хитрое творенье, / Лакей <…>», характерное для эпической поэмы.

Выше мы приводили примеры коротких ремарок, представляющих слова с обозначением начала говорения или действия. В этом отношении ремарки поэм вполне напоминают ремарки драматических произведений, но такой вывод следует дополнить нашими наблюдениями о многих развернутых ремарках, которые можно считать, в терминологии В.В. Одинцова, обрамлением [17]. Обрамления, как правило, встречаются в прозаических произведениях. Присутствие их в поэмах говорит о мощной эпической составляющей произведений Тургенева. Подобное обрамление можно увидеть в поэме «Параша», где в XXXVI и XXXVII строфах Тургенев описывает переживания влюбленной Параши, ожидающей прихода Виктора. В XXXVI строфе Тургенев пишет, что она взволнованна и потому в конце строфы звучит реплика матери: «Что, мой друг, ты так грустна?». После ремарки автора «спросила мать» следует развернутое описание поведения Параши. Начало его в XXXVI строфе: «И вздрогнула она» и продолжение – в XXXVII строфе:

И слабо улыбнулась… и идет
К окну; садится медленно за пяльцы;
И, головы не подымая, шьет,
Но что-то часто колет себе пальцы.

Случай, когда обрамление предшествует диалогу, мы видим в поэме «Андрей», где в XXVI строфе части второй описывается общение Андрея и Дуняши после его объявления о необходимости уехать. Названная строфа заканчивается репликой:

<…> «Андрей,
Я понимаю вас… Вы не лукавы…
Я благодарна вам… Вы правы… правы!»

Эта реплика вводится короткой ремаркой: «Она сказала шепотом», но этой ремарке предшествует развернутое описание состояния Дуняши:

Она сидела молча, замирая,
С закрытыми глазами. Перед ней
Вся будущность угрюмая, пустая,
Мгновенно развернулась… и, со всей
Собравшись силой, медленно вставая,
Она сказала шёпотом: «Андрей <…>

В начале статьи мы показали долю диалога в тексте поэм и отметили ощутимые, но достаточно скромные показатели диалога в реалистических поэмах, однако при чтении поэм возникает ощущение большой диалогичности произведений. Это ощущение создается, во-первых, за счет очень частых называний автором процессов говорения. Так, читаем: «<…> Два-три слова / С уси-

льем **произнес** он… на него / Дуняша робко посмотрела <…>» («Андрей», LXIII строфа части первой); «Уж он и рад, что с ней вдвоем. / **Заговорил**… а сердце в ней пылает / Неведомым, томительным огнем…» («Параша», L строфа); «Потом он с бабой **поболтал**…/ (До баб он был немножко падок.)». («Помещик», V строфа). Автор даже комментирует подобного рода заявления, иронически признаваясь, что стыдится пересказывать разговоры героев:

И **говорили** много: я стыжусь
Пересказать их **разговор** невинный
И вовсе не чувствительный – клянусь.
Она **болтала** с ним, как с старым другом
(«Параша», LIV строфа)

Во-вторых, ощущение диалогичности создается за счет частых обращений автора к читателю, на которые в свое время обратил внимание И.Г. Ямпольский, отметивший, что обращением к читателю начинается и заканчивается поэма «Параша», обращением к читателю заканчиваются поэмы «Помещик» и «Андрей» [22]. И.С. Тургенев часто называет читателя разными именами: друзьями («Мы за границу ездим, о друзья! / Как казаки в поход… <…>» – «Параша», XXIX строфа), господами («Об офицерах, господа, / Мы потолкуем осторожно…» – «Помещик», XXVII строфа) или вообще ограничивается только глагольной формой и восклицанием («Хотите знать, что он за человек?» – «Параша», XXVIII строфа). При этом читатель у Тургенева всегда единомышленник и друг («Читатель мой», «Читатель добрый мой»).

В добавление к сказанному И.Г. Ямпольским особо отметим, что, помимо обращения автора к читателю, мы выявили в поэме «Параша» три диалога, в которых вопросы по поводу главных героев поэмы задают сами читатели. Интересно то, что в этом случае высказывание воображаемых читателей графически оформлены так же, как все реплики персонажей, – кавычками и знаком тире:

«Но, – скажут мне, – вне света никогда
Вы не встречали женщины прекрасной?»
(XXXV строфа)
«Помилуйте, давно ль ваш Виктор был
И тронут и встревожен и так дале?»
(XLVII строфа)
«Тем лучше, – скажут мне, – разгар страстей
Опасен»… <…>
(LX строфа)

Здесь Тургенев, очевидно, учитывал опыт Пушкина, который графически (кавычками и тире) оформил диалог с воображаемыми оппонентами в XXXIX-XL строфах «Домика в Коломне». Подобные тексты мы включали в статистику как диалогические.

В заключение анализа структуры диалога поэм Тургенева напомним, что мы анализируем диалог стихотворный. Учет специфики стихотворного диалога до сих пор заключался в том, что все характеристики реплик и ремарок мы давали с учетом их положения на стихотворной строке. Дополнительно покажем, как сама стихотворная строка влияет на диалог.

В стиховедении принято положение Ю.Н. Тынянова [20], что слово на стихотворной строке, благодаря ритму, становится более выпуклым, более выдвинутым. Это положение, безусловно, относится и к слову в диалоге. Дополнительным стиховым средством маркирования диалога, по нашему мнению, является появление в ряде реплик сверхсхемных ударений, что способствует дополнительному выделению слова, повышают общую эмоциональность текста.

Этот специфический стиховой прием чаще всего применяется Тургеневым в поэме «Разговор», в котором страстные реплики главных героев – Старика и Молодого человека – нередко маркируются сверхсхемными ударениями (в приводимых ниже текстах подобные реплики подчеркнуты).

Молодой человек
<……>
Нет! Юношей не видел я …
Нет! нет! Ты знаешь: жизнь моя
Прошла, как безотрадный сон …
Старик
Нет! Оклеветана толпа
Тобой … <…>

При этом сверхсхемные ударения сочетаются с внутристиховыми паузами, анафорами, сильным местом в строке (начало строк). Тургенев-поэт в этой поэме делает ударным и, следовательно, наделяет дополнительной эмфазой даже односложные местоимения, которые, как известно, на слабом месте атонируются. Читаем в речи Молодого человека:

О, предки наши! Что для нас
Вы сделали? Скажите нам <…>

Здесь «Вы» не может атонироваться, потому что идет противопоставление «мы» («для нас», «нам») – «Вы».

Среди реалистичесих поэм маркирование реплик сверхсхемными ударениями выявлено в «Помещике» в строфе XXXIX

«Сергей Петрович, это вы?»
«Я, матушка». <…>,

А в строфе XII этой поэмы ритмические перебои, способствующие появлению дополнительных пауз, созданы сверхсхемными ударениями на первой стопе и сдвигом ударения на третьей стопе:

Как дома скучно. Еду – да!
Да, черт возьми – да!» Но, читатель <…>

В поэме «Андрей» сверхсхемное ударение появляется в короткой реплике заглавного героя в XVII строфе части первой. Отвечая на вопрос соседа (Фаддея), знает ли он городничего, Андрей отвечает «Я? Нет!» В этой реплике ни одно из односложных слов не атонируется, так как слова сопровождаются вопросом и восклицанием. Два ударения рядом выделяют реплику Андрея, противопоставляя ее пространным суждениям соседа.

Помимо сверхсхемных ударений диалоги маркируются стихотворным переносом (enjambement). В специальной работе, посвященной переносам поэм Тургенева [13], одним из авторов статьи отмечено, что средний показатель частотности переносов в поэмах 22,8%. Этот показатель значительно превосходит аналогичные показатели 4-стопноямбических поэм А. Пушкина, К. Рылеева, И. Козлова, Е. Баратынского, М. Лермонтова и других, где переносы не превышали 14%. Даже в пушкинском «Домике в Коломне», с которым исследователи сравнивают реалистические поэмы Тургенева, переносов было 16,9% [12]. Максимальный показатель переносов в «Андрее» – 29,2%. Как мы помним, именно в «Андрее» самая большая доля диалогических текстов. Отвечая на естественно возникающий вопрос о том, увеличивается ли частотность переносов в диалогах, мы, вслед за И.И. Даниленко [7] рассмотрели дифференцированно переносы в текстах без диалога и переносы в тексте с диалогом (подсчеты производились по сумме диалогов, занимающих не менее двух строк). Полученные данные приведены в таблице 2.

Таблица 2 – Доля переносов в поэмах Тургенева (в процентах)

Поэмы	Переносы в поэмах	Переносы в диалогах поэм	Переносы в текстах без диалогов
Параша	20,3	11,1	20,5
Разговор	17,2	18,4	15,0
Помещик	20,1	28,1	19,5
Андрей	29,2	43,5	25,5
Всего	22,8	23,5	21,7

Как видно из таблицы 2, в поэме «Параша», где диалога, как отмечалось ранее, было меньше всего, переносов в диалоге меньше, чем во всей поэме и в ее части без диалога. В трех других поэмах показатель переносов в диалоге красноречиво превосходит аналогичный показатель в текстах без диалога. Особенно впечатляет разница показателей в поэмах «Помещик» и «Андрей». И даже средний показатель, заниженный данными по «Параше», свидетельствует о том, что в диалогах переносов больше.

По нашим наблюдениям, переносы возникают часто в самых коротких репликах «Разговора». Например, в репликах Старика: «<…> Я $_x$ / Все помню <…>»; «Визжали ядра … Полно! Я $_x$ / Старик. <…>» (знаком $_x$ здесь и далее

отмечены места переносов; два таких знака подряд означают строфический перенос; стоящие в переносе слова подчеркнуты). Переносы появляются также в больших фрагментах монологов, как например, в монологе Молодого человека:

И с той поры так много лет x
Прошло; так много, много бед x
Я перенес … <…>

В реалистических поэмах переносы возникают при быстрой смене реплик: «Явился Васька. «Тарантас x / Вели мне заложить.» – «Сейчас» («Помещик», строфа XII). В ремарках также могут быть переносы:

«Что ж? Пой же … Нет? Как хочешь … – и, вставая, x
Пора, – прибавил он <…>
(«Андрей», строфа XLVII части второй).

Наконец, переносы могут быть одновременно и в репликах, и в ремарках:

«Ах, черт возьми! Ну, что там?» – «Ось x
Сломалась». Барин для порядка x
Ее потрогал. <…>
(«Помещик», строфа XXXVII)

Из всех персонажей больше всех говорит Фаддей из поэмы «Андрей». Так вот, в репликах Фаддея не только строчные переносы, но даже два строфических. Первый из них между XVI и XVII строфами, когда Фаддей рассказывает о том, что сделалось с городничим:

«<…> Да с ним-то ничего,
Жену свою прибил он за того x

Гусарчика – вы знаете …»

Второй строфический перенос между XIX и XX строфами при упоминании Фаддеем судьи. Строфические переносы здесь особенно выразительны, так как создают длительную паузу, словно Фаддей, «не служащий дворянин», как аттестует его автор, словно смущается: ведь он разглашает чужую тайну. Герой как будто думает, продолжать говорить или остановиться. Подобного рода подтекст можно воссоздать при интерпретации большинства переносов в диалогах рассматриваемых поэм.

Итогом нашего анализа вопросов структуры диалога поэм Тургенева могут быть следующие положения. Диалогические фрагменты занимают 14,4% теста поэм (при учете диалога в драматической поэме «Разговор» этот показатель поднимается до 29,2%). Контекст других произведений показывает, что это достаточно ощутимый показатель. Эффект диалогичности поэм усиливается за счет частых вербальных обозначений процессов говорения, постоянных обращений к читателю и графически оформленных реплик воображаемых читателей. Мастерство диалога у Тургенева-поэта проявляется в большом разнообразии реплик по объему (величина реплик от одного слога до восьми строк) и по расположению реплик на строке (границы реплик не совпадают с границами

строф), а также в разнообразии соотношений с ремарками. Пространные ремарки перерастают в эпически развернутые обрамления. Многие реплики и ремарки маркируются сверхсхемными ударениями и стихотворными переносами. В диалогических текстах переносов больше, чем в текстах без диалога.

Список литературы

1 Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1972. – С. 433-460.

2 Белоусова, А. Поэма И.С. Тургенева *Андрей* и пушкинская традиция / А. Белоусова // Русская литература: тексты и контексты II (Literatura rosyiska: teksty I konteksty II). Warszava, 2012. – S.31-43.

3 Беляева, И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева / И.А. Беляева. – Москва: МГПУ, 2005. – 250 с.

4 Библиография литературы о И.С. Тургеневе: 1918-1967. – Ленинград: Наука, 1970. – 188 с.

5 Винокур, Г.О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи / Г.О. Винокур // Г.О. Винокур Избранные работы по русскому языку. – Москва, 1959. – С. 257-300.

6 Даниленко, И.И. Диалог в эпиграмме и басне / И.И. Даниленко: автореф. дис. …канд. филол. наук. – Алматы, 1995. – 26 с.

7 Жекулин, Н.Г. Иван Сергеевич Тургенев: международная библиография 1983-2000 / Н.Г. Жекулин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.turgenev.org.ru/e-book/bibliography/1983.htm

8 Зубков, Н.М. Русская поэма середины XIX века / Н.М. Зубков. – Москва, 1967. – 216 с.

9 Лагутин, В.И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы) / В.И. Лагутин. – Кишинев, 1991. – 98 с.

10 Лотман, Л.М. Стихотворения и поэмы / Л.М. Лотман // Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12-ти томах. – Т.11. Стихотворения, поэмы, «Литературные и житейские воспоминания», переводы / примеч. Л.М. Лотман. – Москва: Худож. лит., 1979. – С. 545-573.

12 Матяш, С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: (очерки теории и истории) / С.А. Матяш. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. – 464 с.

13 Матяш, С.А. Стихотворные переносы поэм И.С.Тургенева в контексте проблемы рецепции стиховых форм / С.А. Матяш // И.С. Тургенев: текст и контекст: коллективная монография / под. ред. А.А. Карпова и Н.С. Мовниной. – Санкт-Петербург: Скриптториум, 2018. – С. 173-183.

14 Мостовская, Н.Н. Библиография литературы об И.С. Тургеневе: 1968-1974 / Н.Н. Мостовская // Тургенев и его современники. – Ленинград: Наука, 1977. – С.237-273.

15 Мостовская, Н.Н. Библиография литературы об И.С.Тургеневе: 1975-1979 / Н.Н. Мостовская // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. – Ленинград: Наука, 1982. – С.224-246.

16 Мостовская, Н.Н. Библиография литературы об И.С.Тургеневе: 1980-1986 Н.Н. Мостовская // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / – Ленинград: Наука, 1990. – С. 255-278.

17 Одинцов, В.В. О языке художественной прозы: повествование и диалог / В.В. Одинцов. – Москва: Наука, 1973. – 104 с.

18 Пиксанов, Н.К. Творческая история «Горя от ума» / Н.К.Пиксанов. – Москва: Наука, 1971. – С. 259-266.

19 Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах И.С. Тургенев. Соч. Т. 1. – Москва: Наука, 1978. – 574 с.

20 Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка: статьи / Ю.Н. Тынянов. – Москва: Сов. писатель, 1965. – 304 с.

21 Фридман, Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция / Н.В. Фридман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1969, том 28, вып.3. – С. 232-243.

22 Ямпольский, И.Г. И.С. Тургенев-поэт / И.Г. Ямпольский // И.Г. Ямпольский Середина века: очерки о русской поэзии 1840-1870 гг. – Ленинград: Худож. лит., 1974. – С. 287-349.

ВЛИЯНИЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РАННЮЮ ЛИРИКУ С. ЕСЕНИНА

Межебовская В.В., кандидат филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный педагогический университет»

Сергей Есенин – один из самых известных и читаемых поэтов в России. С его именем неразрывно связаны такие основополагающие для каждого русского человека понятия как Родина, Русь, православие, русский национальный характер, крестьянский быт, литературный язык. Художественное восприятие поэта основывалось на традициях народного творчества, древнерусской литературы и живописи, русской литературы XIX века. В.В. Филиппов писал: «Его поэзия явилась не только выдающимся феноменом поэзии «серебряного века», но и русской культуры XX века» [11, 20].

Сергей Есенин формировался как личность и как поэт в крестьянской семье, патриархальные устои которой начали ломаться под напором новых социальных и бытовых столкновений.

Его детство, отрочество и юность прошли в месте, богатом историческими событиями. Село Константиново находится недалеко от места, где произошла битва на реке Вожже, а еще раньше эти места подвергались нашествию Батыя и Золотой орды. Эти битвы и сражения были зафиксированы в летописях, в устном народном творчестве.

Борьба Руси, русского народа за свою свободу, за освобождение от гнета Орды не могли не отразиться в творчестве будущего знаменитого поэта. На рязанской земле была написана «Повесть о Разорении Рязани Батыем в 1237 году», где подвиг Евпатия Коловрата был поэтизирован. В этом же крае создана и устная народная баллада «Авдотья Рязаночка», героиня которой совершила не менее значимый подвиг, смирив своей мудростью гнев хана. Воинские подвиги, душевная сила, – все это есть в поэзии и прозе С. Есенина. Его творчество порождено народно-крестьянскими представлениями о красоте современной и прошлой жизни. Для мировоззрения поэта характерна устойчивая ясность и преданность многовековым сложившимся традициям, поэтому его творчество отличается особым художественным историзмом, не похожим ни на одного из предшественников или современников С. Есенина [9, 62-63].

Глубина исторического видения С. Есенина уходит еще в славянский мир, в библейскую историю, а затем в Русь XI-XVIII веков. В современном облике деревни он видел исторические следы прошлого, особенно сильно заявляющие о себе в духовной жизни. Современная деревня представлялась поэту древним и таинственным миром:

Мир таинственный, мир мой древний,
Ты, как ветер, затих и присел.
(«Мир таинственный, мир мой древний…», 1921)

Становится неважным то, о чем именно пишет поэт, поскольку древность, прочно вошедшая в духовно-нравственный облик народа, всегда живет в поэтической системе С. Есенина как неотъемлемый художественный элемент.

В его поэзии оживали люди и события прошлого, а кроме них, и библейские персонажи:

Новый пришел Индикоплов.
Все молитвы в твоем часослове
Проклюю моим клювом слов.
(«Инония», 1918)

Помимо этого, с библейскими и историческими лицами и событиями в его стихах взаимодействуют герои фольклора и древней живописи:

Он дал тебе пику,
Грозовый ятаг
И силой Аники
Отметил твой шаг.

Слышен волховской звон
И Буслаев разгул…
(«Отчарь», 1917)

Для того чтобы понять, насколько тесно связана поэзия С. Есенина с древнерусской культурой, литературой и фольклором, необходимо определить круг чтения поэта в области древнерусской литературы.

Он основательно знал церковнославянский и, следовательно, древнерусский язык, изучал в школе сочинения «отцов церкви», церковную гимнографию, знал «Слово о полку Игореве», «Моление Даниила Заточника», «Повесть о Разорении Рязани Батыем», сочинения Космы Индикоплова, Иоанна Дамаскина, апокрифы, летописи, «Киево-Печерский патерик», библейские тексты и другие памятники древнерусской литературы. В письмах, статьях, стихотворениях поэта содержится много откликов на произведения Древней Руси. Он знал и активно использовал в своих произведениях исследования Н. Афанасьева («Поэтические воззрения славян на природу»), В. Стасова (с последним вступал в полемику) и других исследователей древнерусской и славянской культуры, литературы и искусства.

Функциональная роль использования С. Есениным произведений древнерусской литературы различна. В одних случаях ее мотивы выступают в качестве реминисценции:

А впереди их лебедь.
В глазах, как роща, грусть.
Не ты ль так плачешь в небе,
Отчалившая Русь?
(«Иорданская голубица», 1918)

В других – служат сюжетным и идейно-тематическим мотивом:

Ой, не зымь лузга-заманница
Запорошила переточины, –
Подымались злы татаровья
На зарайскую сторонушку.
(«Песнь о Евпатии Коловрате», 1912)

В третьих, – развернутой метафорой и символом:

Ой, не совы плачут полночью, –
За Коломной бабы хныкают,
В хомутах и наколодниках
Повели мужей татаровья.
(«Песнь о Евпатии Коловрате», 1912)

Сам поэт писал о своих увлечениях религиозно-библейскими мотивами в «Предисловии» (1924): «Я просил бы моих читателей относиться ко всем моим Исусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии. Отрицать я в себе этого этапа вычеркиванием не могу так же, как и всё человечество не может смыть периода двух тысяч лет христианской культуры, но все эти соб-

ственные церковные имена нужно также принимать, как имена, которые для нас стали мифами…» [2, 56].

Используемые из Библии и богослужебных книг мотивы перекликаются с эпизодами деревенской жизни. В стихотворении «Октоих» (1917) Есенин своего рыжего деда с кошачьей шапкой сажает под Маврикийский дуб, под которым, по Библейским преданиям, восседал Авраам и принимал трех ангелов. Однако здесь мы наблюдаем, что:

Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед,
И светит его шуба
Горохом частых звезд.
И та кошачья шапка,
Что в праздник он носил,
Глядит, как месяц, зябко
На снег родных могил.

(«Октоих», 1917)

В ранних поэмах «Песнь о Евпатии Коловрате» (1912) и «Марфа Посадница» (1914) слышна стилизация устной народной поэзии. Обе редакции поэмы «Песнь о Евпатии Коловрате» заканчиваются мотивом «чаши», которая была сделана из черепа убитого воина или князя (в этом случае убит Евпатий Коловрат). Мотив черепа-чаши восходит к летописному сказанию о смерти Святослава Игоревича и мировому фольклору.

Возговорит лютый ханище:
«Ой ли, черти, куролесники.
Отешите череп батыря
Что ль на чашу на сивушную».

Уж он пьет не пьет, курвяжится
Оглянется да понюхает –
«А всего ты, сила русская,
На тыновье загодилася».

(«Песнь о Евпатии Коловрате», 1912)

Рассказ о Евпатии Коловрате может служить ярким образцом исторических эпических песен, сложенных в народной или дружинной среде.

Поэма опирается на народные представления о подвиге Евпатия, а за основу взят действительный исторических сюжет. Евпатий Коловрат или Евпатий Неистовый (1200 – 1238 гг.) – легендарный рязанский богатырь, боярин и воевода, один из героических персонажей «Повести о разорении Рязани Батыем», герой рязанского народного сказания XIII века, времён нашествия монгольского Батыя (Бату-хана) на Русь [9].

В «Повести о разорении Рязани Батыем» говорится о некоем вельможе Евпатии Коловрате, который, как узнал о разорении земель русских, сразу от-

правился на поле битвы, а после и в саму Рязань. Летописец повествует: «И воскричал Евпатий в горести души своей, распаляяся в сердце своем. И собрал небольшую дружину – тысячу семьсот человек, которых Бог сохранил вне города. И погнались вослед безбожного цари, и едва нагнали его в земле Суздальской, и внезапно напали на станы Батыевы. И начали сечь без милости, и смешалися все полки татарские. И стали татары точно пьяные или безумные. И бил их Евпатий так нещадно, что и мечи притуплялись, и брал он мечи татарские и сек ими» [8].

Проведя параллель между «Повестью о разорении Рязани Батыем» и «Песнью о Евпатии Коловрате» С. Есенина, мы приходим к выводу, что в «Повести…» все воины представлены как герои. В «Песне…» же герой один, и он тот, кто не мечом одержал главную победу, а верой в Бога.

«Это люди крылатые, не знают они смерти и так крепко и мужественно, на конях разъезжая, бьются — один с тысячею, а два — с десятью тысячами. Ни один из них не съедет живым с побоища», – утверждает летописец [8].

С. Есенин восклицает:

Скачет хан на бела батыря,
С губ бежит слюна капучая.
И не меч Евпатий вытянул,
А свеча в руках затеплилась.

(«Песнь о Евпатии Коловрате»)

Одно остается неизменно: испугался хан Батый Евпатия, подумал, что убитые на поле боя воскресают, раз битва такая продолжительная. Это отмечают и летописец, и Сергей Есенин.

«Почудилось татарам, что мертвые восстали. Евпатий же, насквозь проезжая сильные полки татарские, бил их нещадно. И ездил средь полков татарских так храбро и мужественно, что и сам царь устрашился» [8].

Не заря течет за Коломною,
Не пожар стоит над путиною –
Бьются соколы-дружинники,
Налетая на татаровье.
Всколыхнулось сердце Батыя:
Что случилось там, приключилося?
Не рязанцы ль встали мертвые
На побоище кроволитное?

(«Песнь о Евпатии Коловрате»)

В поэме «Марфа Посадница» С. Есенин не стремится точно воссоздать исторические события, как он это делал в «Песне о Евпатии Коловрате». Поэт ставит перед собой другую задачу: представить свою интерпретацию событий, сделав героиню современницей, бесстрашно борющейся за свободу. В 1919 году В.Л. Львов-Рогачевский дал развернутый отклик на эту поэму: «Сергей Есенин отозвался на революцию в 1918 г. в сборнике «Красный звон» целым рядом

прекрасных стихотворений, проникнутых красотой ярких и необычных образов, согретых огнем неподдельного вдохновения. Лучшим из этих стихотворений была былина о Марфе Посаднице, сильная, величественная и ударяющая по сердцам с неведомою силой…»[6, 53-55]. Для создания особого пафоса в изображении героической личности, поэт искусно вплетает в современную лексику древнерусские слова. Источником для этих слов, вероятно, была древнерусская письменность.

А пойдемте, бойцы, ловить кречетов,
Отошлем дикомытя с потребою царю:
Чтобы дал нам царь ответ в сечи той,
Чтоб не застил он новоградскую зарю.

Ты шуми, певунный Волохов, шуми,
Разбуди Садко с Буслаем на-торгаш!
Выше, выше, вихорь, тучи подыми!
Ой ты, Новгород, родимый наш!

Так, например, слово «дикомыть» было распространено в древнерусской письменности и устной речи, это слово обозначало особый вид ловчих птиц, кречетов, выученных своему ремеслу уже после того, как они сменили оперение.

Несмотря на любовь ко всей древнерусской литературе в целом, больше всего С. Есенина привлекало «Слово о полку Игореве». Поэт находился под поэтическим обаянием и влиянием древней поэмы на протяжении всей своей жизни.

Д.С. Лихачев справедливо утверждал, что «сама художественная система «Слова о полку Игореве», с ее образной ёмкостью, точностью и правдивостью, поэтической экспрессией, красочностью языка и орнаментальной композицией, богатством символики и глубоким лиризмом – всё это было созвучно есенинской поэзии» [5, 163].

По свидетельству современников поэта, С. Есенин знал «Слово…» наизусть. Он не единожды обращался к поэме в своих письмах. Например, в письме к Р.В. Иванову – Разумнику С. Есенин пишет: «Теперь я просто говорю, что эта эпоха двойного зрения оправдана двойным слухом моих отцов, создавших «Слово о полку Игореве» и такие строчки как:

На оболони телегы скрыпать,
Рцы лебеди распужени.

<…> Дело в моем осознании, преображении мира посредством этих образов» [3, 126].

Перекличка со «Словом о полку Игореве» видна во многих стихотворениях С. Есенина:

По-осеннему кычет сова
Над раздольем дорожной рани.

(«По-осеннему кычет сова», 1920)

Эти строки сопоставимы со строками из «Слова…»: «Тогда по русской земле ретко ратаеве кикахуть», «Ярославнын глас слышать, зегзицею незнаемъ рано кычеть» [10].

В стилизованном стихотворении «Лебедушка», в котором поэт в соответствии с фольклорным сюжетом максимально старался приблизиться к народно-песенной поэтике, читаем:

В это утро вместе с солнышком
Уж из тех ли темных зарослей
Выплывала, словно зоренька,
Белоснежная лебедушка.
Как и стала звать лебедушка
Своих малых лебежатушек;
Встрепенулася лебедушка,
Закричала лебежатушкам.

(«Лебедушка», 1915)

В «Слове…» мы видим схожую ситуацию: «И на стадо лебедей чуть свет выпускал он соколов десяток; И Роману Красному хвалу пела лебедь, падая во мглу» [10].

Мотивы уподобления птице человека – давняя традиция устного народного творчества. В стихотворении «Товарищ» мы видим применение названия птицы в переносном значении, как и в «Песне о Евпатии Коловрате»:

Соколы вы мои, соколы,
В плену вы,
В плену.
Голос его все глуше, глуше,
Кто-то давит его, кто-то душит,
Палит огнем.

(«Товарищ»,1917)

Не заря течет за Коломною,
Не пожар стоит над путиною –
Бьются соколы-дружинники,
Налетая на татаровье.

(«Песнь о Евпатии Коловрате»)

Кроме того, точно следуя народным мотивам, в поэзии С. Есенина сокол является символом мужественной красоты, отваги, удальства, а в стихотворении «Ямщик» мы встречаем оборот «соколы родные», стилистически обусловленным содержанием и интонационным рисунком стихотворения.

За ухабины степные
Мчусь я лентой пустырей
Эй вы, соколы родные,
Выносите поскорей!

(«Ямщик», 1924)

Помимо этого, С. Есенин, как и его современники, в своем творчестве нередко обращался и к самой Библии и богослужебным книгам. Известно, что некоторые свои стихотворения он называл, используя церковную терминологию («Октоих», 1917, «Сорокоуст», 1920), насыщал свои стихотворения библейскими мотивами, реминисценциями («Инок», 1914, «Иорданская голубица», 1918, «Шел господь пытать людей в любови», 1914 и др.).

Святись преполовеньем
И рождеством святись,
Чтоб жаждущие бдения
Извечьем напились.

Осанна в вышних!
Холмы поют про рай.
И в том раю я вижу
Тебя, мой отчий край!

(«Октоих», 1917)

Подошел Господь, скрывая скорбь и муку:
Видно, мол, сердца их не разбудишь...
И сказал старик, протягивая руку:
«На, пожуй... маленько, крепче будешь».

(«Шёл Господь пытать людей в любови…», 1914)

В письме своему близкому другу Г.А. Панфилову в начале 1913 года С. Есенин признается: «Гриша, в настоящее время я читаю Евангелие и нахожу очень много для меня нового… Христос для меня совершенство. Но я не так верую в него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одаренного светлым умом и благородною душою, как в образец в последовании любви к ближнему» [3].

Глядя за кольца лычных прясел,
Одной лишь грезой мыслю я:
Счастлив, кто жизнь свою украсил
Трудом земного бытия.
С улыбкой радостного счастья
Иду в другие берега,
Вкусив бесплотного причастья,
Молясь на копны и стога.

(«Инок», 1914)

Однако, несмотря на это, В. Ходасевич, оставивший прекрасный очерк о творчестве поэта, подчеркивал, что «начинающий Есенин – полуязычник». Однако это, добавляет он, «отнюдь не мешает его вере быть одетою в традиционные образы христианского мира» [12, 47].

Поэтический мир С. Есенина настолько сложен и неповторим, что понятие «полуязычник» не может вобрать в себя всю глубину его мироощущения. Он воспринимал в неразрушимом единстве христианское и языческое, фольклорное и церковное. Вот эти образы «двойного зрения», «двойного чувствования», присущие русскому народному сознанию, были не только особенностью стиля поэта, но и частью его быта [3]. По свидетельству современников, С. Есенин всегда помнил о календарном дне, который назывался «Мария, зажги снега, заиграй овражки». Ему было хорошо известно, что «Мария – это церковный день святой Марии, а «зажги снега» и «заиграй овражки» – бытовой день таяния снега, когда журчат ручьи в овраге» [4, 61]. В этот день Русская православная церковь почитает преподобную Марию Египетскую. Марии Египетской молятся об избавлении от блудной страсти, перед иконой Божией Матери «Ключ разумения» совершаются молебны до начала учебных занятий в школах и молятся за неспособных детей. И в то же время считалось, что в этот день просыпается домовой [7, 148].

Таким образом, функциональная роль использования С. Есениным произведений древнерусской литературы различна. В одних случаях, ее мотивы выступают в качестве реминисценций, в других, – служат сюжетным и идейно-тематическим мотивом, в-третьих, – развернутой метафорой и символом. В творчестве С. Есенина нашли отражение такие великие произведения древнерусской литературы как «Слово о полку Игореве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», и другие. Для поэта великая древнерусская литература была источником вдохновения и творческих открытий.

Список литературы

1 Есенин, С.А. Собрание сочинений: в 3 т. – Москва: Правда, 1970.

2 Есенин, С.А. Ключи Марии / С.А. Есенин. Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – Москва: Наука; Голос, 1995–2002. – Т. 7. Кн. 1. – С. 56.

3 Есенин, С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. – Москва: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 6. Письма. – 1999. – С. 24–25; – С. 122-127.

4 Есенин, С. А. в воспоминаниях современников. – Москва, 1986. – Т. 2. – С 61.

5 Лихачев, Д.С. Повесть о разорении Рязани Батыем / Д.С. Лихачев / в кн.: Художественная проза Киевской Руси. – Москва, 1957. – С. 163.

6 Львов-Рогачевский, В. «Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин». – Москва, 1919. – С. 53-55.

7 Некрылова, А.Ф. Русский традиционный календарь: на каждый день и для каждого дома. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – С. 148.

8 Повесть о разорении Рязани Батыем // Изборник: Повести Древней Руси. – Москва, 1987. – С. 150-163.

9 Прокофьев, Н.И. О художественном историзме поэзии Есенина / Н.И. Прокофьев // Сергей Есенин. Проблемы творчества. – Москва, 1985. – Вып.2. – С. 62-72.

10 Слово о полку Игореве / Предисл. Д.С. Лихачева; Стихотв. перевод, комментир. прозаич. перевод и послесл. А.Ю. Чернова; Реконструкция древнерус. текста и примеч. А.В. Дыбо; Ил. С.К. Русакова. – Санкт-Петербург: Вита Нова, 2006. – 360 с.

11 Филлипов, В.В. Сергей Есенин. Новые аспекты изучения / В.В. Филиппов // Русская словесность. – 1996. – №5. – С. 20.

12 Ходасевич, В. Есенин // Русское зарубежье о Есенине: / Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи. В 2 т. / Сост. Н.И. Шубникова-Гусева. – Москва. – 1993. – Т. 1. – С. 47.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КАЗАХСКОЙ И БАШКИРСКОЙ ЛИТЕРАТУР)

Ниязова Г.М., кандидат филологических наук, доцент
Баишев университет

Современнная фольклористика изучает различные стороны фольклора – стадии, генезис, художественные средства, типологию, этнографию, традиционность. Особое значение для разработки теории фольклорных жанров имеет этнография. Этнографические материалы помогают не только выявить происхождение жанров, но и определить, какие именно черты фольклорных жанров ведут свое начало с древних времен. Это связано с тем, что зарождение, формы существования и видоизменения фольклорных жанров, сюжетов и мотивов обязательно находятся в прямой связи с жизнью и бытом. Так что же мы называем сюжетом? Существуют различные определения сюжета в литературоведении и фольклористике. Академик С.А. Каскабасов, обобщая эти мнения, говорит: «Под фольклорным сюжетом мы понимаем его основную событийную основу, стержень фольклорного произведения. Он может возникнуть и существовать вне произведения. В художественном произведении, особенно фольклорном, сюжет обычно берется из жизни, но может быть и вымышленным. Сюжетом можно назвать постоянное, устойчивое событие. Но чтобы стать сюжетом, такие события должны переходить от одного произведения к другому, приобретая фольклорный характер...» [1, 59]. Когда фольклорный сюжет переходит в письменную литературу, он еще более раскрывает свою народность, глубже проявляет реалистичные черты. В таком случае, события реалистического произведения кажутся достоверными в зависимости от того, насколько они исторически обоснованы, связаны с исконными традициями, обычаями и фольклорными основами в целом.

Вообще долгое время при изучении фольклора в недостаточной мере учитывалась его связь с этнографией. Затрагивая данную проблему, профессор Р. Бердибаев пишет: «Этнография может оказать большую помощь в изучении фольклора древних времен. Часто мы пренебрежительно относимся к иному фольклорному тексту, мотивируя это недостаточным художественно-эстетическим воздействием и считая его находящимся на низком уровне художественного мышления. Однако у нас нет ключа, который помог бы выявить, при каких обстоятельствах он зародился и какие функции выполнял. Этим ключом является этнография. Если мы признаем синкретичность архаичной культуры, мы поймем, что древние фольклорные произведения выполняли не только эстетические функции, но и обслуживали бытовые обряды, традиции и обычаи» [2, 127]. Таким образом, ученый выявляет и конкретизирует ключевую связь фольклора и этнографии. Слово «этнография» в древнегреческом языке значило «писать о народе». В таком случае, подобно всем другим народам, выделяющимся среди других своими обычаямии традициями, у казахского народа тоже есть идущие из глубины веков обряды, традиции, нравственные ценности, связанные со всеми сторонами жизни и быта. Обычно мы называем это фольклорно-этнографической картиной жизни народа.

Этнография – историческая наука, изучающая быт и культуру народов земного шара, расселение и культурно-исторические связи. Как всякая историческая наука, этнография не ограничивается фиксацией современных явлений, а рассматривает их в становлении и развитии, пользуясь для этого и письменными источниками. Большое значение в этнографических исследованиях имеет изучение пережитков, то есть тех явлений в современной жизни народов, которые возникнув в предыдущие эпохи, продолжают сохраняться, утратив в значительной степени своё первоначальное содержание и значение. Этнография тесно связана со многими гуманитарными науками, в том числе с фольклористикой и литературой. В качестве письменных источников для изучения этнической истории, динамики традиционного хозяйства и различных сторон материальной, социальной и духовной культуры этнических общностей этнографы используют данные летописей, хроник, исторических повестей и подобных источников. Однако и сами писатели используют накопленный этнографический материал, вводя его в ткань произведения. Например, в казахской литературе XX века образовалась группа известных писателей-этнографов, такие как М. Ауэзов, С. Муканов, Г. Мусрепов, Г. Мустафин. В творчестве представителей региональной литературы Актюбинской области Республики Казахстан Ж. Тлепбергенова, Т. Ахтанова и других также своеобразно представлен этнографический материал.

Этнография, как известно, изучает происхождение, обычаи, традиции, национальные особенности народа. Описанные народные традиции являются

предметом для глубоких исследований. Литература и искусство любой страны основываются на национальной самобытности народа, проживающего на данной территории, на самой его природе, на обычаях и верованиях. Литература есть плод менталитета той или иной нации, более того, его основной качественный показатель.

Как пишет ученый Р. Бердибаев, эта самобытность «...сформировалась с давних времен и продолжается сейчас, воплотившись в жизненном укладе, в радости и горестях, играх и развлечениях, разговорах и беседах, повседневных действиях, в пошиве одежды, в приготовлении пищи, в трапезе, встрече и приеме гостей, во взаимотношениях с сородичами и семьей и т.п.» [2, 95].

На протяжении многих веков морально-этические нормы жизни казахского народа воплощались в его традициях и обычаях. Самой природой кочевой жизни была продиктована традиция изустной передачи произведений народного творчества из поколения в поколения. Вот почему в кочевом обществе так высоко ценилось слово, и порой одно слово могло решить судьбу человека, исполнить желания и цели людей. Благодаря слову смогли сохраниться в людской памяти многие исторические события, запечатлевшись в памятниках устного народного творчества. И одно из таких воплощений фольклора – фольклорно-этнографические сюжеты в литературе. Одним из ярких представителей профессиональной литературы Актюбинской области, который внес выдающийся вклад в развитие национальной литературы и журналистики, в сохранение и обогащение духовного наследия родного народа, является известный писатель Жиенгали Тлепбергенов. Каждое произведение, вышедшее из-под пера выдающегося мастера художественного слова, обладает высокой ценностью, народностью. Каждое его творение имеет высокую идейно-художественную ценность, в них нашли отражение этнографические картины народной жизни, красочно рисуются своеобразные традиции, обычаи, повседневная жизнь казахского народа. В повести «Таңбалылар» («Заклейменные»), изображая народные обычаи, жизнь и традиции, писатель стремится убедить читателей в необходимости сохранения и поддержания традиций наших предков, которые помогают глубже понять историческое прошлое народа, его духовные ценности. В произведениях Ж. Тлепбергенова мы встречаем множество примеров изображения фольклорно-этнографических сюжетов. С давних времен существуют неписанные законы, обычаи и традиции кочевого народа, сумевшего сохранить свою национальную идентичность. Они играли важную роль в жизни народа и, дойдя до наших дней, стали основными отличительными признаками казахской нации, к тому же, как считает ученый, «ни один из классиков мировой литературы не смог бы перешагнуть через фольклор, у него учились, на него опирались и, творчески перерабатывая, вводили в ткань своих произведений» [3, 62].

Народные традиции и обычаи нашли свое гармоничное воплощение и в произведениях писателя: «Весь аул спешно готовился откочевать, громыхая уык и кереге (разборными остовами юрты), одни сложили свой груз и перевя-

зывали его, другие уже привязали верблюдов друг за другом и готовы были отправиться в путь. У кого-то верблюд перевернул груз с шаныраком (верхняя часть юрты), хозяин ругает его последними словами, верблюд орет в ответ, все спешат и суетятся, чтобы не отстать от своего аула» [4, 34]. В этой картине писатель показал хлопотливую деятельность откочевывающего аула, знакомит с предметами повседневного быта, с обычной жизнью своего народа.

Фольклор зародился в далекой древности, передавался от поколения к поколению и являлся духовным наследием, а этнография – это явление, которое согласуется с фольклором, знакомит со всеми сторонами жизни народа. Соотнесенность литературы с этнофольклором находится в тесной связи с историей развития литературы. История развития литературы всегда находилась в зависимости от времени и характерных особенностей эпохи. На протяжении всей своей истории развития литература всегда была в тесной связи с этнографией и фольклором, которые оказывали помощь в построении сюжетов, раскрытии образов героев, использовании художественных средств, развитии событий, то есть пронизывали всё произведение.

Мысль ученого Б. Абдигазиулы о том, что «в произведении уместно использование художественных деталей, связанных с народным бытом, этнографией и особенностями национальной жизни, строгим соблюдением законов и традиций, описанием кочевого быта» [3, 76], подтверждают художественные детали, во множестве встречающиеся в произведениях Ж. Тлепбергенова. В повести «Заклейменные» мастерски изображены сцены свадебного торжества бая Бердибека, самобытные национальные обычаи и традиции, особенности народной жизни. «В окрестности Шалкара жил бай Бердибек. Сын властного отца, высокомерный. Добивался своего силой, делом или хитростью. Имел несметные стада овец, лошадей, верблюдов. Восьмикрылая белая и пятикрылая серая юрты его были богато убраны и полны ковров и одеял. Различные покрытые лаком сундуки, резные сундуки-кебеже, украшенные костью кровати, сосуды для кумыса, двустворчатые двери юрты – всё, вплоть до ручек половников, было украшено резьбой и покрыто лаком. Даже серебряные сбруи, домбру с перьями филина, табакерки с бахромой можно было найти в этом доме [4, 34].

С великой гордостью мы можем сказать о духовном наследии народа – казахском искусстве кюя. О нем повествует эпизод из повести «Заклейменные»: «Жангир совсем неприметный парень. Немного поет. Но когда играет на домбре, звуки ее разливаются рекой. Забываешь обо всем, когда слушаешь такие знаменитые старинные кюи, как «Аксак кулан», «Жошы хан», «Нар идірген», «Акша ханның керілмесі», «Балбырауын», «Акжелен». Кажется, что у домбры есть особая душа, говорящая на своем языке» [4, 39]. Эти строки говорят о том, что писатель был хорошо знаком с искусством казахского кюя, с музыкальными творениями Казангапа, широко известными на земле Шалкара и Актобе.

Девушки, отдаваемые замуж за калым, прощаясь с родственниками, тихо пели, исполняя жалобный плач-причитание (*сыңсу*), овдовевшие женщины, надев на головы черные платки, пели поминальные песни – *жоктау* (оплакивание смертного), молодежь аула качалась на качелях (*алтыбакан*), на свадебном пире (*той*), разделившись на две группы, юноши и девушки исполняли песни «Жар-жар», старики давали благословение (*бата*), муллы нараспев исполняли молитвы из Корана. Писатель широко использует в своих произведениях уходящие вглубь веков фольклорно-этнографические традиции. Одна из них – народная традиция распевно исполняемого благословения (бата). В рассказе писателя «Қайран елім-ай!» («О, родная моя земля!») мать дает благословение дочери Батиме, которая выходит замуж:

– О, мой бог, помоги, пусть святые поддержат, будет счастье тебе, Хыдыр благословит! Двенадцать имамов святых, двадцать восемь святых угодников! В Медине Мухаммед, в Туркестане Ходжа Ахмет! Сорок незримых духов-покровителей (Ғайып ерен, қырық шілтен)! Святой Кожа Бауедден! Благослови и сохрани мою кровиночку! Мои духовные покровители, дайте мне силы! Давно ушедшие, досточтимые предки, окажите поддержку моей доченьке!

Пусть в дороге будет удача, в доме мир! Ездить тебе на иноходце, носить шелковую одежду! Пусть у тебя будет шестикрылая белая юрта! Даст Бог, пусть сбудутся мои слова. Аминь!» [4, 39]. О значимости для народа благопожелания (бата), известного с древности, но не утратившего своей ценности и глубокого смысла пишет ученый С.Негимов: «Если рассматривать происхождение слова «бата», то оно произошло из названия первой суры Корана «Фатиха». В ней восхваляется Создатель и его пророк Мухаммед» [5, 5]. Исследователь М. Жауыс утверждает: «Бата – из арабского «фатаа» – произошло от слова припев или припевать» [6]. В толковом словаре казахского языка слову «бата» дается следующее определение: «Бата. Предмет. Религиозное. 1. Чтение молитвы по покойному до и после еды, название первой суры Корана. 2. Чистосердечные пожелания, благодарность» [7, 19].

Слова благословения встречаются почти у всех тюрко-монгольских народов. Искренние пожелания и благословения встречаются у киргизов, татаров, башкиров, каракалпаков, монголов, бурятов, саха, алтайских народов, а также в устном творчестве других народов, и у большинства тюрко-монгольских народов выступает в значении «благодарность». Этот древнейший жанр отличается от других больших и малых фольклорных жанров свойственными ему жанровыми особенностями, художественно-эстетическим обликом, образной последовательностью, свойственными ему языковыми знаками, содержанием и функциональностью. Исследователь З.Умбеталина пишет: «Бата (благословение) – старейший жанр устного народного творчества, основанный на древних верованиях о том, что с помощью магии слов, традиционных ритмически организованных и рифмованных устойчивых форм пожеланий можно обеспечить

жизнь человека благополучием и успехом, а также заручиться поддержкой в каких-либо делах» [8, 21].

Связь фольклора с прозой проявляется в таких художественных приемах как сопоставление человеческих черт характера с природными явлениями, олицетворение неодушевленных предметов (камня, озера, горы, дерева и др.). Прозаические произведения берут свое начало из сказочных мотивов и широко распространеных в народе легенд, кисса и хикаятов. Великий поэт Абай Кунанбаев и первый казахский просветитель Ибрай Алтынсарин в своих прозаических произведениях и баснях опирались на фольклорные и этнографические образцы. В 20-30 годы XX века эта тенденция нашла продолжение в литературе Алаша. Представители литературы этого периода – М. Дулатов, С. Кобеев, М. Жумабаев, Ж. Аймауытов, Ш. Кудайбердыулы, М. Ауэзов и другие в своей прозе использовали фольклорно-этнографические элементы – одни широко, другие реже. Дело в том, что в то время народ еще не ушел далеко от своих первоистоков и, хотя требования нового времени постепенно внедрялись в сознание людей, это было неопределенное, переходное время. Великий писатель-ученый М. Ауэзов отметил, что «в пьесах, романах, рассказах, поэмах писатели должны создавать типы, отчетливо представляющие основные казахские характеры» [9, 146], ставя требования перед собой и другими авторами. Ученый А. Исмакова в своем труде отмечает: «Архетипы проявляются в сказках, мифах, притчах в форме устойчивых мотивов, выражая собой определеный морально-нравственный код или знаковость. В этой связи казахский фольклор, являясь основной частью свода национального культурного архетипа, представляется активно действующим фактором в жанровой памяти современной казахской прозы» [10, 240].

Кочевничество с давних времен было единственным залогом выживания нашего народа. И вообще, одна треть человеческого общества прежде вела кочевой образ жизни. Так и казахский народ жил в согласии с природой, приспосабливаясь к ней, радуясь и веселясь, горюя и страдая. Вместе с тем, он создавал свою неповторимую, свойственную только этому народу культуру. Писатель-этнограф Тараkты Акселеу отмечает, что: «У настоящего народа всё, начиная с жизненного уклада до его духовной жизни, должно быть самобытным, то есть истинная культура никого не повторяет и никому не подражает» [11, 21].

Хорошо зная уклад жизни наших дедов, кочевавших с летних джайлау на зимовья в заботах о насущном, в своей повести «Заклейменные» Ж. Тлепбергенов с особой выразительностью рисует кочевой быт. «В те времена откочевка на джайлау было очень интересным явлением, в сравнении с которым ни айт, ни той не так интересны. В один год мы расположились на джайлау дальше реки Жем. Исток Жема начинается в горах Мугалжара выше Айрыка, выходит из Кызыладыра, впадает в Курдым. Истоки Ори выходят из озер Аксу, Куласу, Миялы. Исток Елека выходит из Жарыка, Орь и Елек впадают в

Жайык. Вот здесь, где встречаются эти три рукава – самая плодородная земля. Есть такие земли как Оркаш, Кокнура, Бестау, Коктобе. Сколько бы людей там не собралось, просторный джайлау всех выдержит.

Приезд благополучно перезимовавшего и отведавшего молочных продуктов народа на джайлау подобен небольшому празднику. Настроение людей, вышедших из зимовки, особенно молодежи, приподнятое. Ярко и красочно рисуются вереницы кочевий, пасущийся скот, притягательные картины природы в произведениях писателя. «Придерживая коней, помогая девушкам оседлать их, собрались и помчались будто на праздник. Известно, что дочь кочевника растет, «играя на ухе коня». Играя в *аударыспак* сидя верхом на конях, убегая и догоняя друг друга, мы едем, весело шутя и смеясь. Умсындык едет на иноходце, который ровно ступает на все четыре ноги, послушно и плавно устремляется вперед, услышав повелительное «шу» от своей всадницы. Бегущий за иноходцем конь не может догнать его. Играя в аударыспак, никто не может скинуть Умсындык с иноходца, если только он не лучший из джигитов» [4, 37]. Яркость и красоту летней перекочевке придает молодежь, девушки и молодые женщины, национальные игры подобные «аударыспак» и другой игре, когда кто-нибудь спросит дорогу у уважаемой байбише и, взяв у нее *«жолдык»* в виде завязанных в платок монет, со словами *«Мүше-мүше!»* (подарок) скачет во весь опор и никто из всадников в это время не может остаться на месте» [4, 37]. Так писатель описывает традиционные игры молодежи, сокращающие долгий путь: аударыспак, расспрашивание пути у старших снох в традиции «жолдык».

Богатство казахского народа – лошадь. Для казахов из четырех видов домашнего скота самый почитаемый – конь. Это и мясо, и молоко, а при переезде он служил транспортом, потому и растили его заботливо как младенца. Лошади были основой жизни и быта кочевников, в том числе казахов, у которых на протяжении веков складывались свои познания и представления о них. Прекрасно понимая особое значение лошади в жизни казаха, писатель с большим вдохновением создавал образы коней в своих произведениях. Вот что пишет он о конюхе Жангире: «Он знает множество подходов к лошадям. Знает каждого из всех лошадей Бердибека, а их около тысячи. Норовистых, диких лошадей, строптивых необъезженных коней может удержать один. Может поймать коня, накинув аркан или курук, да и просто схватив его за хвост. Сойдя с лошади, обходит строптивого жеребца со всех сторон и хватает за хвост коня так, что ноги его по щиколотку уходят в землю» [4, 39]. Так писатель, умело используя этнографический материал в своих произведениях, передает читателю яркие картины прошлого и знания, имеющие историческую ценность. Ценность находится во взаимосвязи между фольклором и этнографией.Тесная взаимосвязь фольклора и этнографии обусловила особую значимость его творчества в наши дни.

В произведениях казахских писателей особое место занимают особые обычаи, показывающие национальное своеобразие народных традиций, например таких, как шутливая игра и мягкий уместный юмор в обращении с родственниками по материнской стороне (нагашы – родственник матери, жиен – племянник по женской линии или внук от дочери), не встречающихся у других народов. Почитая детей дочери, казахи отдавали им любую приглянувшуюся вещь в доме, и вместе с тем, народная поговорка гласит: «Шейная часть мясом не считается, а жиен сородичем». В общем, при каждом удобном случае нагашы и жиен шутили и подтрунивали друг над другом, но никто на это не обижался. Это устоявшаяся с давних времен традиция, вошедшая в плоть и кровь народа. Подобные народные понятия ярко показаны в рассказе Кажигали Муханбеткалиулы «Единственный племянник». Мастерство писателя проявилось в его умении в небольшом рассказе передать характерные шутливые отношения между нагашы и жиеном, а также обычай приглашать на обед и просить прощения у того, кого ненароком задели или обидели насмешки родственника.

Подобные обычаи можно наблюдать и в рассказах Галыма Ахмедова «Каскыр сокканда» («Нападение волка»), «Кудаша» («Молодая сватья»). «Каждый казах по мере возможности старается иметь хорошего коня. Даже новорожденному ребенку со словами «это будет твой конь» предназначали на счастье коня. Когда Нуржану исполнилось полгода, его первым конем стала гнедая кобылица» [12, 68]. Считая лошадь священным животным, в народе говорили: «Конь – крылья мужчины», и по достижению сыном возраста, когда следовало сделать обряд обрезания *(сундет)*, после совершения этого обряда мальчику дарили коня. В другом эпизоде рассказа встречается казахский обычай давать *«саркыт».* «Через некоторое время после обеда уездный подозвал стоявшего среди множества людей Нуржана и, достав из карман три рубля, дал ему. Взяв деньги из рук уездного, Нуржан вернулся и отдал их стоявшему с краю толпы бедному старику со словами: «Это саркыт от меня!» Увидев это, уездный спросил толмача: «Он что, посчитал недостаточным и обиделся?», на что получил ответ, что у казахов есть обычай давать саркыт. «Интересно», – сказал уездный» [12, 71].

Вместе с тем, в рассказе этого же писателя «Кудаша» читаем: «У казахов вышедшая замуж девушка идет к родным по материнской линии, замужним сестрам знакомиться. Было бы правильнее сказать не «знакомиться», а «прощаться», но так уж стало принято называть это в народе. Пришедшей «знакомиться» девушке родственники дарят либо скот, либо вещи. Под «вещами» подразумевают ковер, чапан, нагрудное украшение, браслет и другие подобные предметы, – каждый дарит, что может. У казахов есть пословица: «Если два богача посватались, между ними иноходец ходит». Так вот, эта молодая женщина приехала по такому же поводу к мужу своей сестры,

крестьянину-середняку Жанжану» [12, 83]. Вот такие старинные казахские обычаи нашли яркое отражение в литературных произведениях.

В рассказе Отебая Канахина «Айрылысар көже» («Прощальная похлебка»), прожив сорок лет в одном районе и надумав переехать на родину, Агыбай Бектемисов собирает своих друзей, близких и соседей, чтобы в последний раз дать им угощение в своем доме и попрощаться. Эта казахская традиция называется *«айрылысар көже»*, что можно перевести как «прощальная похлёбка».

В рассказе известного писателя Мади Айымбетова «Күрең құнажынның уызы» («Молозиво бурой телки») показан ряд обычаев. «Когда невестка была взята в дом, сыграна свадьба и все пошло своим чередом, Оспанкул стал думать о необходимости пойти с повинной к Жантемиру, и мысли эти невольно заставляли его хмуриться. Но сколько ни хмурься, но путь сватовства он должен пройти – явиться к отцу невестки, признать свою вину и попросить прощения» [13, 194]. В казахской традиции укравшая девушку сторона считалась виновной и должна была просить прощения у родителей девушки. Этот обычай называли «прощением». В какой бы вражде не находились люди, если довелось стать сватами, им следовало забыть о всех обидах и стать родными. Казахи почитали своих сватов как бога, оказывая всяческие почести, считая, что «сват – родня на тысячу лет».

«Сварив по всем правилам молозиво впервые отелившейся бурой телки, Сырга вечером того же дня пригласила женщин-соседок, двух-трех невесток для проведения ритуала *курсак шашу*, который отмечает старшая сноха, заметив у молодой невестки первые вкусовые капризы беременной и угадав, что она хотела бы поесть» [13, 200].

В прозе О. Канахина также мастерски нарисованы народные традиции и обычаи. «Бог знает, когда только она успела, но во время утреннего чая Кырмызы-женгей (старшая сноха) со словами:

- Для вас приотовила самые изысканные блюда, – поставила перед нами блюдо *«комбе карын»* из мяса ягненка, которое еще называют «жаубюйрек».

- Но ведь ночью нам уже подавали сый-табак (почетное блюдо для гостей).

- Говорят же: «Вижу хорошего человека и возвышаюсь, вижу плохого – сам теряюсь». Вы двое для нас самые дорогие гости, увидеть хорошего человека это уже счастье. И особенно вот мой деверь в первый раз за нашим дастарханом. «Гость превыше и бабушки, и отца», – не так ли говорят в народе?

- Ах, дорогая балдызжан (ласковое обращение к младшей сестре жены)! Низкий поклон тебе за такие слова! Вот оно, казахское гостеприимство! [14, 22]. «Как говорится, не было у нас овец, но видели их навоз, были дочками богача, владеющего козами". Были и мы когда-то молодыми.

- Да, конечно! Любой казах должен быть отзывчивым. Обычай *конак каде* (церемониал гостеприимства, обязывающий гостя петь песни, играть на

домбре) – свидетельство любви народа кискусству, его пристрастия к песне, эпосу, музыке [14, 61]. Писатель показывает всю красоту и притягательность исконных, древних традиций, обрядов и обычаев, которые переданы нам предками.

Литература как часть культуры отражает специфику национального мировидения. В этой связи мы рассматриваем произведения писателей Казахстана и Башкортостана. Отличительной чертой казахской и башкирской прозы является то, что в произведениях много национальных элементов. Национальный менталитет, обычаи и обряды, характерные особенности поведения двух народов ярко изображены в трудах Мустая Карима, Жиенгали Тлепбергенова и Тахауи Ахтанова.

В повести классика башкирской литературы Мустая Карима «Долгое-долгое детство» ярко и красочно представлены традиции и обычаи его родного народа. «Долгое-долгое детство» вполне можно отнести к «роману культуры». По мнению А.А. Федорова: «...Время от времени публикуются художественные тексты, содержание которых соотносится напрямую, а не опосредованно через жизненные обстоятельства, с культурой прошлого и настоящего. Чаще всего это означает, что автор при осмыслении жизненных процессов и судеб героев рассматривает их, прежде всего в отношении к проблемам культуры. Это ведет за собой введение в тексты произведений многообразного материала культуры, который приобретает самостоятельное значение, и в таком романе возможно взаимодействие различных пластов культурного материала. Подобного типа художественные тексты, как правило, получают название «романа культуры» [15, 120].

Поскольку казахи и башкиры имеют много общего в этнической истории, традиционной культуре, на примере названного произведения легко проследить культурно-этнографические параллели. В частности, можно рассмотреть обычай сватовства (называемый «құда түсу» у казахов, «козалашыу» у башкир). Для выполнения этой ответственной миссии выбирали авторитетного и красноречивого человека. Об этом в труде ученых Н.В. Бикболатова и Ф.Ф. Фатыховой говорится следующее: «Заручившись согласием и поддержкой родни, отец жениха посылал к родителям девушки свата (яусы), человека уважаемого, пользующегося доверием обеих сторон, или близкого родственника» [16, 23]. В повести М. Карима данный ритуал описывается следующим образом: «Авторитет девушек, известных своим благочестивым поведением, быстро поднимается. Пороги ее дома начинают обивать старухи, с подвернутыми с правой стороны штанинами...» [17, 141]. В исследовании вышеназванных ученых об этом говорится: «В наряде яусы, в его облике должно быть внешние признаки, указывающие на его миссию. У башкир Куйбышевской и Саратовской областей сват идет к дому невесты, будь стар или молод, опираясь на палку. В большинстве районов Башкирии, особенно в горнолесных, яусы одну

штанину заправляет в носки (чулки), другую отпускает, подпоясывается матерчатым кушаком» [16, 23].

Баня и все ритуалы, связанные с водными «очищающими» процедурами имеют особое сакральное значение у башкир, впрочем, это характерно и для других народов. Например, после свадьбы, в день проводов невесты затапливается так называемая «баня жениха», а когда рождается ребенок – «баня младенца». Таким образом, сакральное, священное действие воды было чрезвычайно велико, от рождения на свет нового человека до омовения покойного. Обряд обмывания есть у всех тюркоязычных народов. Похоронный обряд у казахов состоит из нескольких этапов. Например, первый этап похоронного обряда связан с подготовкой умершего к похоронам. В него входит обмывание тела умершего. В обряде принимали участие пять-семь человек – это близкий родственник умершего и по одному представителю от родовых групп. Обычно, если умерший человек был мужчиной, то его обмывали мужчины, если женщиной – женщины. В обряде обмывания не могли принимать участие дети умершего. Этот ритуал означал, что человек приходит в мир чистым и должен уходить чистым. Значение воды одинаково как у башкир, так и у казахов. Известный ученый-этнограф Н.В. Бикбулатов так описывает «баню жениха»: «Рано утром являлась еңгә (сноха) и отправляла молодых в баню. На столе после чая, под подушкой и в бане на лавке (или на подоконнике) жених оставлял серебряные монеты» [16, 34]. После рождения ребенка также проводится обряд, связанный с баней: «В доме, где родился ребенок, будь родители богаты, или наоборот, бедны, всегда раздают подарки. Топят баню. В этот день, когда Всевышний проявил столь великую милость, бабушка повела меня в баню. Говорила, что теперь я вырасту быстрее...» [17, 16]. Ф.Ф. Фатыхова приводит следующую информацию: «По нашим полевым материалам, баню для ребенка и родильницы топили и в день родов, все зависело от состояния родильницы. После окончания родов, а если в тот же день топили баню, то после бани, все присутствующие при родах садились пить чай в честь ребенка – бәпәй сәйе» [16, 95]. У башкир баня наделена символическим значением. Она очищает душу, исцеляет от недугов, защищает от злых духов.

Еще одна традиция, правда, из ряда устаревших, характерна для обоих народов – *«урын бару» (*первое посещение женихом дома невесты). В казахской литературе можно обнаружить эпизод «урын бару» в произведении М. Ауэзова «Путь Абая», когда главный герой, Абай, едет на свидание со своей будущей женой. Об этом обычае у башкир мы узнаем из повести М. Карима «Долгое-долгое детство», когда старик Галлям решил женить своего среднего сына Хамзу. В ходе этого визита раскрывается и характер жениха: «В наших краях свадьба проходит обычно зимой, а летом, в самое чудесное время года, невеста переезжает в дом мужа. После зимней свадьбы (той), каждый четверг на стороне невесты проводятся так называемые «прощальные игры» («ҡалындыҡ ойнау»). Несмотря на расстояния, иногда до тридцати-сорока километров. Жених гото-

вится к посещению своей будущей жены, как того требует давний обычай: расчесывает гриву и хвост лошади, заплетает их в косы, песком начищает медные запонки узды. Затем ловко садится в седло, как будто приглашает людей полюбоваться им. Сразу не пускается вскачь, а сидит на лошади удальцом, пусть видят его те, кто еще не видел» [17, 128]. «Люди даже не узнали, что Хамза принял участие в «прощальных играх». Весной он лишь однажды посетил дом своей невесты. На вопрос друзей, почему же так, он ответил, что «путь далек, ехать долго, а вдруг разбойники нападут?» Ведь если что-либо случится с ним, Хамзой, то его будущая жена останется вдовой, а будущий ребенок – сиротой... Если на то будет воля Всевышнего, то все равно будем вместе» [17, 129]. Автор, рисуя этот эпизод, очень точно раскрывает характер Хамзы. Тут сцена этнокультурного характера приобретает чисто психологический, личностный оттенок. Хамза предстает перед читателем как человек болтливый и трусоватый.

Имянаречение – одно из самых значимых событий не только для родителей новорожденного, но и для окружающих – родственников, соседей, друзей. Казахи, как и башкиры, для этого приглашали муллу, который проводил саму церемонию наречения именем и кричал азан. Из научной литературы известно, что само имянаречение делится на несколько видов. Например, «пеленочное имя» («жөргек есим»), «пуповое имя» («киндик есим»). Обряд получения настоящего, на всю жизнь, имени сопровождался молитвами священнослужителя. В повести есть сюжет, когда нарекается именем еще не родившийся младенец. «Это второй случай в моей жизни, когда ребенок получает имя, еще находясь в утробе матери. Первым был брат-близнец Кара Жумагула – Хабибулла» [17, 156]. Таким образом, у младенца еще до рождения было свое имя. По мнению ученого Н.В.Бикбулатова, у башкир новорожденному привязывали к рученьке нитку, а затем заворачивали в пеленки и давали *«йүргәк исем»* («пеленочное имя»). Повивальная бабка давала «пуповое имя» *(«кендек исем»)* [16, 94]. Раньше старались давать имена со значением. При этом иногда присваивали имена странного характера, например, «Сынок, выращенный путем поливания водой» или «Сынок, найденный из-под земли». Эти «младенческие» имена защищали их от чар злых колдунов и всяких темных духов. А настоящее имя, на всю жизнь, давал мулла.

В повести описаны и другие обычаи. Например, перед первым кормлением грудью перед младенцем ставили масло и мед. Намазывали ими лицо, лоб, рот и приговаривали: «Пусть будет всегда сытым, щедрым и благополучным!» или «Будь людям добр и мил, будь красивым и чистеньким». Таким образом, желали маленькому человеку счастья и процветания в жизни. Согласно поверью тюркских народов, каждый человек рождается для выполнения неких моральных и материальных задач. Для этого отводится определенное время. У казахов есть поговорка «Осталось жить немного, продолжительностью равной жизни барана». Старые или смертельно больные люди созывали своих близких и родственников для прощанья. У казахов этот обычай называется *«коштасу»*

или «бакулдасу» («прощанье»). Этот обряд подробно описывает ученый Е.Т. Джелбулдин. Перед смертью умирающий произносил прощальные слова *(«арыздасу»)*, в которых перед своими детьми, родными и всеми присутствующими говорил о своих несбывшихся мечтах и просьбах. Его просили произнести завещание *(өсиет)*, которое после смерти обязательно исполнялось [18, 233]. В повести М. Карима «Старшая Мать» («Оло инәй»), чувствуя, что близок последний час, созывает всех близких ей людей. Автор описывает этот ритуал, наблюдая за последними приготовлениями Старшей бабушки. «Умные люди знают, когда и как наступит последний час. Моя Старшая бабушка последнее время все болела. Перед тем как слегла, она надела свое новое платье, зеленый камзол с пришитыми к ней серебряными монетами, на голову накинула белый платок. Брат мой Салих поставил перед ней «сундук загробного мира». Вы спросите, а что такое «сундук загробного мира»? Это загадочная история. Старухи готовятся к уходу заранее, собирают все необходимое для обмывания: кәфен (материю для обертывания тела), нитки с иголкой, мыло для обмывания тела, все остальное, что понадобится для проводов в последний путь. Тут же безделушки, необходимые для ее похорон. Интересно, вот человек умирает. А рядышком находятся «богатства» для его похорон. В истории с «сундуком загробного мира» сошлись в одном месте такие вот парадоксальные вещи» [17, 195].

В казахском фольклоре подобные приготовления к смерти также считаются хорошим знаком. Вещи покойного раздавались двеадцати людям из числа его близких. Существует поверье: если покойник прожил долгую жизнь, то проживут долго и те, кто стал обладателем его вещей. По словам Е.Т. Джелбулдина, помимо подарков, присутствовавшим раздавали и лоскутки ткани, это называется – *жыртыс*.

Более древняя форма этого обычая – разрезание одежды умершего. Его лучшее платье изрезали в лоскутки и делили для памяти его приятелям. По представлениям казахов, с помощью оторванного кусочка одежды благодатная сила (қасиет) умершего передается оставшимся в живых. Казахи из этих лоскутов шили одежду для детей (часто головные уборы), чтоб малыши жили так же долго, как дед и бабка, и заслужили такое же уважение окружающих. В повести М. Карима «Долгое-долгое детство» Старшая Мать прощается со всеми, взрослыми и детьми, каждому из них раздает свои «богатства» из «сундука загробного мира». Здесь Старшая Мать перед смертью раздает вещи на память своим детям и близким. Это традиция нашла отражение и в поэзии Мустая Карима. Согласно М. Ломуновой, каждая прожитая совестливо жизнь – урок, напутствие... [17, 241]. Извечна традиция башкирских женщин, на пороге прощания с жизнью готовить близким подарки – *үлемтек.* Суть «үлемтек» (раздарить подарки) высока и гуманна.

Неужели с долгами до этой поры
Не смогла расплатиться святыми …?

Нет, последние нужно оставить дары,
Разделяя их между живыми
(«Подарки». Перевод Е. Николаевской) [17, 71].

То не долг, неотданный в свое время, но – желание оставить о себе добрую память. У черты, отделяющей от небытия, человек думает о живых, а поэтому «үлемтек» становится своеобразным напутствием оставшимся, продолжающим «мостить» здесь, на земле, дорогу в вечность.

В романе Тахауи Ахтанова «Буран» также встречаются похоронные обряды казахского народа, например, прощанье (бакулдасу), оглашение *(естірту)*, причитания (көрісу, көңіл айту). По Е.Т. Джелбулдину, о кончине извещали весь аул, отправляли во все концы гонцов. Близких родственников извещали деликатно, т.е. несколько уважаемых аксакалов сообщали им о случившемся в иносказательной форме, что называлось в народе «естірту», которые имели многочисленные образцы, сложенные на основе ораторского искусства [18, 223]. Так, в романе известного казахского писателя Т. Ахтанова «Буран» Минайдар сообщает Коспану о смерти сына Мурата. «Кто-то из женщин шепнул Жанель:

– Иди к мужу. Кайнага сейчас сообщит Коспану про смерть Мурата. – Минайдар не начал, как водится, издалека, он говорил коротко, спокойным твердым голосом, словно желая призвать все мужество Коспана.

– Коспан, брат мой, ты пережил то, что нам и не снилось. Ты вернулся прямо из пасти смерти. Ты воскрес из мертвых для горемыки Жанель и для всех нас. Вспомни, как сказано: «Сетуй на свою судьбу, если ты остался позади каравана жизни, благодари судьбу, если ты впереди каравана». Кто сейчас идет впереди каравана? Вряд ли найдешь семью, у которой не сломаны ребра. Что написано в книге судьбы, того не миновать. Но если сломаны ребра, надо беречь хребет» [19, 104]. Обряд оглашения требует продуманной речи. Также нельзя сообщать о беде в любое время. В то же время ориентировались на состояние близких людей покойного.

Обряд прощанья мы встречаем в эпизоде, когда мать Жаныла Айкыз перед смертью прощается с дочерью и близкими. Женщины сновали взад-вперед, переглядывались с каким-то странным, воровато-испуганным выражением. Присутствие в комнате человека, подошедшего к страшному порогу, угнетало всех. Жанель, как испуганный цыпленок, забилась в угол.

– Подведите к ней Жанель. Пусть попрощаются. Тетушка Уштап взяла ее за руку. Дрожа всем телом, Жанель приблизилась [19, 14].

Обряд причитания называется *көңіл айту или көрісу*. «В жизни народа широкое хождение имели сложившиеся традиционные формы көңіл айту, в которых содержались утешение родных умершего человека, призыв стойко перенести постигшее их горе, пожелания им удачи и здоровья» [18, 234]. «Смерть Мурата добила ее совсем. Жанель перестала выходить из дому, сидела, оцепенев, в нетопленной комнате, ничего не ела, ни о чем не думала. Казалось, она

немного помешалась. Соседки, пытавшиеся ей хоть как-то помочь, заходили все реже. Чем они ей могли помочь? Только словами, но она не воспринимала слов. В те горькие дни к ней приехала Уштап. Уже с порога она громко запричитала:

– Цыпленок ты мой, взлелеянный под крылышком, верблюжонок мой родимый, потеряла ты своего дитятку, осталась ты одна на белом свете!» [19, 35].

Семейно-бытовые обряды, такие как левират, выплата калыма, широко представлены в романе. Раньше строго соблюдался обряд левирата.

– Покойная Айгыз была замечательной женщиной, – говорили они. – А уж как по ней вздыхал Байсерке-мокроносый, как хотел заполучить ее себе под одеяло. Да где ему, слабоват он, кишка тонка, только и может что сморкаться, одно слово: сумурун кайнага – мокроносый деверь... [19, 23].

Обряд выплаты калыма на страницах романа изображается как пережиток, устаревший обычай. «Раньше некоторые молодые люди из-за материального недостатка не могли жениться на своих любимых. Много, много в их районе было еще пережитков старины. По-прежнему родители не учат девочек, слишком рано выдают их замуж. Кое-где еще тайно придерживаются отвратительного обычая – платят за девушек калым, а прокурор не принимает действенных мер» [19, 169].

Таким образом, в художественных произведениях исследуемых нами авторов встречаются точные описания народных примет, неповторимых обрядов и обычаев башкирского и казахского народов. Необходимо заметить, что традиции, обычаи, верования, ритуалы, которые сопровождают человека в течение всей его жизни, описаны мастерски, правдиво и увлекательно.

В произведениях казахских и башкирских писателей М. Карима, Ж. Тлепбергенова, Т. Ахтанова и других связь с фольклором прослеживается не только по линии усвоения содержания и формы, но и в направлении ознакомления читателя с жизнью народа. В жизни национальной деревни особое место занимают фольклор и традиции, передававшиеся из поколения в поколение, сопровождавшие человека от колыбели до последних дней жизни. Традиционные обрядовые жанры на протяжении столетий срастались с бытом деревни и постепенно стали неотделимы от психологии героев их произведений.

Если писатели и поэты, стоявшие у истоков казахской прозы М. Жумабаев, И. Жансугуров, Ж. Аймауытов, использовали архаические мотивы в целях открытой пропаганды исконных тюркских идей, то писатели, вынужденные творить в условиях цензурного гнета советского времени, использовали подобные мотивы как способ иносказательно передать истину, которую нельзя высказать открыто. И конечно, писатели-прозаики периода независимости не испытывают больше никаких препятствий при обращении к данной теме.

Список литературы

1 Қасқабасов, С.А. Ойөріс (фольклор туралы зерттеулер). – Астана: Астана-Полиграфия, 2009. – 320 б.

2 Бердібаев, Р. Кәусар бұлақ. – Алматы: Жазушы, 1989. – 360 б.

3 Әбдіғазиұлы, Б. Шәкәрім әлемі. – Алматы: Раритет, 2008. – 408 б.

4 Тілепбергенұлы, Ж. Шығармалары. Т.2. – Алматы: Алаш, 2006. – 256 б.

5 Ақ бата: Бата сөздер / Құраст. С. Негимов, Т. Қазиұлы. – Алматы: Жазушы, 1992. – 208 б.

6 Жауыс, М. Бата беру және дұға оқу // Ана тілі. – 1993. – 5 тамыз.

7 Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. – Алматы: Дайк-пресс, 2008. – 968 б.

8 Үмбеталина, З.Б. Қазақ ауыз әдебиетіндегі бата сөз жанры: филол. ғыл. канд. дисс. автореферaты. – Алматы, 2001. – 30 б.

9 Әуезов, М. Әдебиет тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 240 б.

10 Исмакова, А.С. Казахская художественая проза. Поэтика, жанр, стиль. Начало XX века и современность. – Алматы: Ғылым, 1998. – 394 с.

11 Тарақты Ақселеу (Сейдімбек А.) Балталы, бағаналы ел аман бол (шежіре). – Алматы: Қазақ университеті. 1993. – 224 б.

12 Ахмедов, Ғ. Ескі достар. – Алматы: Жазушы. – 1986. – 205 б.

13 Айымбетов, М. Құла түндегі үнсіздік. – Алматы: Жазушы. – 2005. – 278 б.

14 Қанахин, Ө. Жер басып жүрсем. – Алматы: Жазушы. – 1968. – 278 с.

15 Бикмухаметов, Р. Орбиты взаимодействия. – Москва: Советский писатель, 1983. – 240 с.

16 Бикбулатов, Н.В., Фатыхова, Ф.Ф. Семейный быт башкир XIX-XX вв. – Москва: Наука, 1991. – 189 с.

17 Кәрім, М. Көкейден кетпес балғын шақ. – Астана: Аударма, 2007. – 648 б.

18 Джелбулдин, Е.Т. Мой великий, мудрый народ. Традиции и обычаи казахов. – Петропавловск: Северный Казахстан, 2005. – 273 с.

19 Ахтанов, Т. Избранное в двух томах. Том второй / Пер. с каз. В.Аксенов. – Астана: Фолиант, 1991. – 287 с.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЭТНОФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Обаева Г.С., PhD докторант
Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова

С древних времён главной духовной пищей, культурой, литературой, философией и мудростью казахского народа является устное творчество.На протяжении многих веков, пройдя испытания временем в качестве живого эстетического инструмента во все периоды развития человечества, фольклор дошел до наших дней, не потеряв свою целостность. Фольклор – не только культурная, интегральная система, объединяющая народ, но и этнофилософский феномен, отражающий мировоззрение целого народа. Любая зрелая письменная литература в своей истории не развивалась вне традиций устного народного творчества. «Роль фольклора и литературы в художественном развитии человечества велика. Знание истинной природы и специфики этих явлений, имеющих сложное сходство, также необходимо для понимания путей духовного развития. Для народов с богатым фольклорным наследием и традициями очень важно различать общие законы и условности фольклора и литературы» [1, 384].

Более раннее и глубокое всестороннее изучение проблемы взаимосвязи фольклора и письменной литературы было осуществлено в русской литературе. Значительные исчерпывающие исследования русской фольклористики, к примеру, Д.Н. Медриш «Литература и фольклорная традиция» [2], П.С. Выходцев «Новаторство, традиция, мастерство» [3], У.Б. Далгат «Фольклор и литература народов Дагестана» [4], «Литература и фольклор» [5], В.Я. Пропп «Фольклор и действительность» [6] и др., явились теоретической основой развития отечественного литературоведения в целом. А в казахской литературоведческой науке эта проблема привлекла к себе внимание много позже. Первой причиной этого факта является то, что в тоталитарной системе фольклор долгое время считался пережитком прошлого, и потому исследование его отодвигалось на второй план. В результате такого подхода фольклорные традиции в произведениях выдающихся классиков казахской литературы до настоящего времени оставались вне серьёзных научных исследований. Определение фольклорных признаков, т.е. становления традиции написания произведений по фольклорным сюжетам или использования фольклорных традиций в творчестве основоположников казахской литературы является одной из актуальных проблем современного литературоведения и фольклористики. В рамках изучения данной проблемы в последнее время сформировалось самостоятельное научное направление исследований,

рассматривающих его в качестве объекта, не теряющего актуальности на повестке дня.

Связь между фольклором и литературой определяется, в первую очередь, общими закономерностями развития. Эта закономерность тесно связана с преемственностью традиций и последовательным развитием. Под традицией обычно понимают заветные устои в духовно-эстетической сфере жизни народа, историческую необходимость передачи их из поколения в поколение для дальнейшего развития. «Только в случае полного освоения традиций открываются новые горизонты, делается шаг в будущее. И только писатель, работающий в рамках этой закономерности, может достичь определённых творческих успехов, создать новую традицию, найти единомышленников, последователей. Ибо традиция не есть неизменяемая константа. Она развивается в соответствии с требованиями времени. Претерпевает изменения и находит продолжение в новых традициях. Без взаимного единства традиции и новизны не может быть и литературного развития» – считает А.М. Молдаханов [7]. Действительно, традиции и обычаи, правила и устои, сформировавшиеся в соответствии с представлениями далёкого прошлого, обновляются, получают современный облик, приспосабливаясь к реалиям нового времени. Даже при кажущейся внешней неизменности могут измениться содержание, условия применения. Такой процесс может быть связан и с мастерством, жизненным опытом писателя.

Определение связи казахской прозы, достигшей современного уровня культуры, с народным наследием – достаточно сложное дело, вследствие того, что язык художественной прозы отделяется от народного языка, проходит через стилевую обработку писателя, преображается и получает новые звучание, тона, краски, грани. Талантливый писатель не просто перемещает в прозу фольклорные сюжеты, мотивы, образы в изначальном виде, а использует их, преобразуя в соответствии с художественно-эстетическими требованиями своего произведения. К тому же эпическое время и пространство из народной сокровищницы переносятся в прозу в реальное бытовое измерение. Пространство и время в эпосе и сказке имеют положительный конец, что не обязательно в случае с прозой. Произведение может завершиться неожиданным и запутанным событием. Функция фольклора – сохранение и передача поколениям сложившихся в народном сознании понятий и образов в первозданном виде, и потому в нём только один метод повторения (копирования старины), а литература использует методы выделения, обособления, поскольку её задача – создание новых героев и образов.

Одной из важнейших проблем современной филологии является всестороннее исследование взаимосвязи фольклора и литературы. Современное литературоведение должно найти ответ на один из ключевых вопросов о проблеме взаимосвязи литературы и устного народного творчества как части мирового культурного развития. Определение сложных исторических

закономерностей обращения литературы к фольклору в разные эпохи является одной из задач современной науки. Выявление динамики развития этой связи, изучение фактического содержания фольклоризма писателей на каждом этапе развития является одной из важнейших задач, стоящих также и перед казахской литературой.

Проблему народной традиции в литературе необходимо рассматривать не только в системе художественных приемов конкретного писателя, но и в ключе философских, этических и мировоззренческих категорий. В отечественной науке формируются различные аспекты проблемы фольклоризма.

Фольклор играет важную роль в формировании национальной литературы. Разное понимание термина «фольклор» достаточно долго оставались основой для споров среди ведущих ученых мира и в настоящее время уникальное наследие словесного искусства рассматривается как предтеча письменной литературы. В.Я. Пропп называет фольклор «творчеством низших социальных слоев всех народов независимо от уровня развития» и далее определяет специфические особенности фольклора, связи фольклора и литературы [6]. Изучение внутренней структуры произведения называет одной из наиболее сложных и важных задач фольклористики и литературоведения. Научно доказанным является тот факт, что структуры фольклорных и литературных произведений имеют отличия, т.е. фольклор имеет свои специфические структурные закономерности. В литературоведческой науке нет объяснения этих специфических закономерностей, однако считается, что они могут быть определены только приёмами литературного анализа. Таким образом, вопрос об особенностях и взаимосвязи фольклора и литературы все ещё остается открытым.

Корни взаимосвязи литературы и фольклора достаточно глубинны. Вне сомнения, что они как виды словесного искусства развиваются в тесной взаимосвязи. Фольклорные элементы в современной литературе не только обогащают содержание концепции художественной идеи произведения, но и играют важную роль в нравственном воспитании людей.

Связь художественной литературы с фольклором следует рассматривать не только с этногенетической, но и с исторической и социальной точек зрения. Только в таком случае можно глубже увидеть общие с литературой и специфические художественные черты. Также важно учитывать взаимопроникающие жанровые принципы фольклора и современной литературы. Подтверждением данного мнения служит утверждение Б.Н. Путилова: «Разумеется, нет оснований к тому, чтобы вообще отрывать поэтику фольклора от поэтики литературы. Контакт между ними, взаимодействие, если угодно союз, будут плодотворными и необходимыми, но лишь при том условии, что фольклор и его поэтика станут рассматриваться в их генетической и исторической самобытности, эстетической самоценности как

особый художественный (и не только художественный) мир, понять который можно изнутри, раскрыв присущие именно ему закономерности» [8, 14].

Профессор С.А. Каскабасов подразделяет взаимосвязь фольклора и литературы на 4: 1) генетическая связь; 2) оппозиционная связь; 3) преемственная связь; 4) обратная связь. Известный русский фольклорист Д. Медриш считает, что в литературе каждого народа строится своя собственная система взаимоотношений между фольклором и литературой и определяет несколько видов таких связей: 1) фольклорная стилизация; 2) интерпретация; 3) возвращение литературы к народной мифологии; 4) сюжетная связь; 5) стилевая связь; 6) тематическая связь [9, 342-352]. Из классификаций корифеев казахской и русской фольклористики мы видим необходимость рассматривать искусство слова как цельное художественно-эстетическое наследие.

Типы, показанные С.А. Каскабасовым, реализуются в разные периоды развития литературы. Например, письменная литература на ранних этапах более зависима от фольклора, берёт за основу многие её структуры. Это называется генетической связью. Затем литература развивается самостоятельно, создает новую художественную систему, развивается как искусство слова, отдаляется от фольклора и стремится к независимости от его композиционных, образных и языковых моделей. Литература в определенной степени оппозиционирует фольклору. Это не значит, что полностью отвергается фольклор, в некоторых случаях используются его сюжеты, жанры и мотивы. Это оппозиционная связь.

Когда литература достигает уровня развитой, многожанровой, сложной художественно-эстетической категории, она вновь обращается к фольклору и использует ее более высоком уровне художественной системы. В это время литература использует фольклор чаще в символическом отношении, в качестве художественного приёма, больше как мотивы, нежели внешние его проявления. То есть фольклорные нотки, сохранившиеся в генетической памяти человека, вплетаются в произведение. Согласно классификации С. Каскабасова, такая связь называется преемственной. Действительно, литература, когда достигает пика своего развития, воспринимает фольклор как вечную непреходящую ценность, духовное наследие, находит в ней идеи, сюжеты, образы, перенимает формы, наполненные глубочайшего смысла. Четвертая, то есть обратная связь, как правило, имеет место не в традиционном фольклоре, а проявляется во влиянии литературы на народных поэтов двадцатого века. В советское время устное творчество поэтов, таких как Жамбыл, Нурпеис, Кенен, относили к фольклору.В действительности, было бы правильней называть их творчество авторской устной литературой, так как они сами создают и исполняют свои сочинения. По этой причине академик С. Каскабасов называет этот тип связи обратной связью письменной литературы и авторской устной литературы. Три

предыдущих типа внешне проявляемые закономерности взаимосвязи между нашей литературой и фольклором.

На первом этапе, т.е. этапе генетической связи, писатели освоили только внешнюю оболочку фольклора, поэтому в контексте литературного произведения легко проявлялось сходство с фольклорным оригиналом, т.е. фольклор не подвергался радикальной переработке. Это было особенно очевидно в поэзии и драме, хотя и в первых романах фольклор приутствовал в качестве фона для придания определённого колорита, при этом в прозе достаточно умело использовали поэтику фольклора как художественный источник. Свидетельством тому являются опубликованные в первые тридцать лет двадцатого столетия произведения М. Дулатова, Т. Жомартбаева, М. Жумабаева, С. Сейфуллина, М. Ауэзова, С. Муканова.

Таким образом, оригинальная природа фольклора также дает мощный импульс его теории. «Теория фольклора прежде всего рассматривает вопросы, вытекающие из его различных общественных, социальных задач, а также познавательных, воспитательных и эстетических функций и целей» [10, 11]. Разумеется, главные из них тесно связаны с фольклорными традициями. Фольклорная традиция – это преемственность устоявшегося творческого метода, а традиция в литературе – это возрождение прошлого опыта. Иными словами, традиция в фольклоре – это преемственность творческого метода, а традиция в литературе – не использование старого в неизменной форме, а развитие, продолжение его в преображенном виде. Вот почему в литературе преобладает индивидуальность, и автор не повторяет прошлое, а представляет освоенную им истину в новом, переработанном виде. Традиция в крови у художника, впитавшего настоящий народный дух. Таким образом, понятие «фольклорная традиция» (в науке, его также называют «фольклоризм»), как одно из основных направлений казахского литературоведения имеет собственный путь развития. Проблемы такого рода интерпретации в современной науке очень актуальны.

Литература и фольклор – два разных художественных мира, каждый из которых имеет свои законы развития. Литература на каком бы то ни было этапе исторического развития словесного искусства не теряла связи с фольклором, обогащала литературную традицию на основе фольклорных тем, образов, мотивов. С самого возникновения литература унаследовала отдельные принципы устного народного творчества – систему художественного образного мышления, жанры, сюжеты, мотивы. И на современном этапе у них наблюдаются общие, родственные, актуальные черты.

Научное определение художественного значения фольклорно-этнографических мотивов в казахской литературе, прошедшей различные этапы исторического развития, зрелой с точки зрения жанрового и тематического разнообразия, – одна из наиболее актуальных проблем современности. Разумеется, этнография, фольклор, художественная литература – это отдельные

самостоятельные системы, имеющие свою историю, богатый опыт и специфическую направленность. Применение их идейно-художественного сочетания с сохранением диалектического единства различных отраслей науки присуще только истинному таланту.

Несомненно, до настоящего времени казахская литература достигла высочайшего уровня в тесной связи с развитием мировой художественной мысли. Однако, не секрет и тот факт, что одно из важнейших требований закономерности творчества – учёт уникальных особенностей национальной литературы – оставалось на втором плане. Это отрицательно сказалось на динамике развития художественного познания. И посему выявление в период суверенности государства закономерности обращения художественной литературы к традиционной этнографии и фольклору с целью расширения художественных горизонтов – веление времени. Только таким образом, как нам представляется, можно определить этапы развития казахской литературы от древней архаичной коллективной идеи до фольклорного поэтического мышления, а в последующем и до индивидуального авторского видения.

Не вызывает сомнения, что основой достигшей своей зрелости современной литературы, нашей духовной культуры является фольклор. Если зародившийся в древности фольклор – духовное наследие, передаваемое из поколения в поколение, то этнография – это явление, наряду с фольклором сохранившее в сознании людей исчерпывающую информацию о самой сущности народа. Взаимоотношения между литературой и этно-фольклором тесно связаны с историей развития литературы. История литературы складывалась в зависимости от характера эпохи. Литература на всех этапах своего развития в тесной связи с этнографией и фольклором выполняла определённую роль в сюжета, раскрытии образа героя, использовании художественных приёмов, развязке событий, т.е. во всём произведении в целом.

Немыслимо требовать точного копирования композиции эпического или сказочного жанра в современных казахских произведениях, в силу того, что современный искушенный читатель различает требования, предъявляемые к фольклорным или авторским произведениям. Поэтому они ожидают увидеть, прежде всего, индивидуальное мастерство писателя в создании образа, использовании сюжета. И тем не менее, современные писатели считают выигрышным максимально возможное использование в своём творчестве методов и приёмов, сюжетов, типичных для фольклорных произведений.

Следует также учитывать интересы современных читателей, осознающих ценность национального духовного богатства в формировании исторического самосознания, в противовес односторонним произведениям, написанным под влиянием советской идеологии. Более того, общеизвестно, что на каждом этапе истории народ был неотделим от фольклора. Не секрет, что поиск свежих идей, уникальных способов создания образа героя в литературных произведениях советской эпохи воспринималось как проявление крайнего индивидуализма.

Однако и в таких условиях казахские писатели не отказывались от фольклора. Тому доказательством является использование фольклорных жанров и мотивов в произведениях советских времен.

В нашей национальной литературе каждый художник слова отличается умением нахождения особенной художественной формы, оригинальностью её создания. Таким образом занимает свою нишу в истории литературы. В противном случае невозможно насильно навязать его читателю. Невидимая связующая нить – это фольклор. Посредством этой невидимой нити писатель может установить связь с читателем, найти путь к его сердцу. Потому что в каждом казахском читателе есть национальное самосознание, национальный менталитет, впитанный с молоком матери. И если один из путей его выявления и развития пролегает через искусство слова, то только художник, мастерски овладевший неограниченными возможностями этого искусства, может подняться до уровня классика. «Современные исследования доказывают, что литературно-фольклорные взаимодействия не определяются какими-либо родовыми, видовыми, жанровыми или тематическими границами. Творческое «общение» двух систем обусловлено спецификой эстетических взглядов писателей, их опытом в художественной словесности» [11, 25-28].

Должно быть, имея в виду благородные устремления и чаяния своего народа, писатель Г. Мусрепов не мог не сказать следующее: «Казахский народ донёс до нас в своих сказаниях образы мудрых дочерей, храбрых сынов, легендарных скакунов прошлого. Сегодняшних мудрых дочерей, сегодняшних храбрых сынов и современных скакунов мы видим сами. Новое время ждёт новых песен, требует передачи умноженного наследия последующим поколениям» [12, 132]. Писатель, считающийся одним из основателей классической казахской литературы, отдавал предпочтение обновлению родной литературы на основе традиций. «Традиция, которая будет тесно переплетена с народными представлениями, легко воспринята будущими поколениями, способна будет оказать воздействие на их чувства и получить дальнейшее развитие, может быть долговечна. Такой путь обогащения традиции, поиск способа привнести новое содержание, освежить краски, сделать их сочнее, ярче, приводит к новаторству» [13, 104].

Г. Мусрепов ставил на первое место в своем творчестве тему народности. Считая народ за самого вдумчивого читателя, он акцентировал внимание прежде всего на доступности своих произведений для простых людей. С этой целью писатель стремился показать сильный дух людей, здравый смысл, огромную творческую энергию, подлинный талант и особенное стремление к свободе. Общеизвестно, что во все времена писатель сперва учится на богатом наследии фольклора. Интерес к фольклору может быть также связан с огромным желанием освоить источники народной мудрости, народного языка. Исследование творчества Г. Мусрепова позволяет обнаружить своеобразные отзвуки фольклорных мотивов в произведениях писателя-стилиста. Эта

особенность его произведений, возможно, является следствием того, что писатель приобщился к кладези народной мудрости, глубоко изучил корни народного творчества. Писатель мастерски использовал в каждом своём произведении с детства проникшие в сознание чарующие ноты, впитанные с молоком матери живительные соки фольклорного достояния. «Несмотря на то, что история казахского народа прошла в кочевьях, ни одного звука, ни одного слова, ни одной мысли не было утеряно в пыли забвенья, песках древности, топях времён и бережно передано в целости и сохранности в руки поколений. Это богатая сокровищница, драгоценное наследие для всех нас», – говорил писатель, с особой требовательностью отражавший его в своих творениях [14].

Влияние творческих традиций предшествовавших великих творцов на формирование творческого пути Габита Мусрепова во многом предопределило его цели и писательские позиции. Если Ботбай, Бекет и другие наставники пробудили, взрастили в нём интерес к народному творчеству, то именитые предшественники-писатели Сабит Муканов, Беимбет Майлин рассматривали своё творчество в неразрывной связи с фольклорным наследием. Их влияние на преемственность традиций в творчестве Габита Мусрепова не ставится под сомнение. Такая предподготовка привела к становлению писателя как одного из законодателей «литературного меню» Советского Союза. Стартовым трамплином на этом поприще, несомненно, для писателя послужило народное творчество. Русло фольклорной традиции в произведениях писателя берёт начало в сокровищнице духовного наследия предков. Мусрепов – один из первых писателей, уделявший особое внимание внедрению народного искусства в литературу. В соединении с его блестящим талантом народный стих засиял ещё ярче. Всё его творчество стало свидетельством того, что национальная литература не может развиваться вне народных поэтических творений. Традиция глубокого уважения к народному наследию, заложенная Мусреповым, оказала благотворное влияние на дальнейшее развитие литературы.

В целом заметно, что все создатели новой литературы начала нашего века обращались к устному народному творчеству. К примеру, С. Муканов, М. Ауэзов, М. Жумабаев, С. Сейфуллин, Б. Майлин, И. Жансугуров и другие. Возникает закономерный вопрос о причинах такого литературного явления. Почему на перекрёстке эпох поэты и писатели, создававшие свои творения в разных жанрах и разных направлениях, непременно обращались к фольклору? И это не только в нашей литературе. Такие явления во всех национальных литературах замечается. Здесь как нам кажется, прежде всего, следует принять во внимание два основных фактора: внутренние литературные закономерности и общественно-исторические обстоятельства. Однозначно, самое важное место занимает традиция, так как на всех этапах развития литературы писатели опираются на устное народное творчество. Другой из главных причин видится тот факт, что во времена формирования новых общественных формаций,

значительных изменений в развитии общества, письменная литература ищет ответы на свои вопросы в национальных ценностях и культурных источниках. А богатое фольклорное наследие – это история народа в художественном выражении. Для некоторых народов с ранним развитием письменной культуры фольклор может восприниматься как один из пройденных этапов становления творческого мышления. Для казахского народа фольклор – это большая энциклопедия знаний о прошлой истории, духовной жизни, мировоззрении, обычаях и традициях, образе жизни, ценностных представлениях, восприятии жизни, природы. «Казахское устное творчество – это особенный мир, который удовлетворял эстетические потребности народа, выполнял одновременно функции и фольклора, и письменной литературы, обладая качествами и того, и другого» [10]. Не найдётся, пожалуй, ни одного писателя, творчество которого не подпитано золотыми сокровищницами этого уникального духовного мира. Естественно, эта богатая фольклорная традиция в произведениях разных писателей находит различное выражение. Как правило, фактурные слова и понятия, специфичные для фольклора, придают особенный шарм произведениям письменной литературы. С точки зрения художественного метода такие произведения неразрывно связаны с устной литературой. И творчество писателя Габита Мусрепова стало заметным явлением в мире казахского искусства слова.

Фольклорные мотивы были основой наших лучших произведений со времен советской литературы и будут оставаться им в дальнейшем. Классический эпос с тончайшим мастерством обращён в драмы «Енлик-Кебек», «Кара кыпчак Кобыланды», «Айман-Шолпан», «Козы Корпеш-Баян Сулу», «Кыз-Жибек», вошедшие в золотой фонд казахской литературы . Кроме того, такие произведения, как «Сулушаш», «Кокшетау», «Куйши», «Кулагер», «Куралай сулу», «Акбопе», «Абыл» и «Аксак Кулан», также написаны на основе мотивов вековых легенд. Можно сказать, что в литературоведении Казахстана скдадывается тенденция изучения влияния на наше творческое развитие фольклорных мотивов, придающих литературе новые оттенки, новые качества. Проблема влияния фольклора на творчество выдающихся деятелей литературы стала шире рассматриваться после обретения нашим государством независимости.

Этнография играет важную роль в теории жанров фольклора. Этнографические материалы полезны не только для определения происхождения фольклорных жанров, но и для определения многовековой природы, сущности фольклорных жанров. Так как возникновение жанров, сюжетов и мотивов, их существования и характера изменений, путей формирования, развития непосредственно связаны с жизнью и бытовым укладом. Что же такое сюжет? В литературоведении и фольклористике существуют разные точки зрения о сюжете. Академик С.А. Каскабасов, систематизируя эти мнения, говорит: «Сюжет в фольклоре – это основной

событийный каркас, ядро фольклорного произведения. Он может возникнуть задолго до создания произведения, существовать вне его. В художественном произведении, и особенно в фольклоре, сюжет часто возникает из самого бытия, но может быть и выдуманным. Можно сказать, сюжет – устоявшееся явление, событие. Не каждое событие становится сюжетом. Чтобы превратиться в сюжет, событие должно передаваться из уст в уста, принять фольклорный характер...» [10]. Очевидно, что сюжет, попадая из фольклора в письменную литературу, будет принимать еще более реалистический характер и национальные черты. Потому что все начинается с корней. Ничто не возникает из ничего, не бывает ничего без основы. Вера в реальность событий любого произведения связана историческими корнями с традициями и обрядами, обычаями и устоями, фольклорной основой в целом.

Одним из таких фольклорных признаков является фольклорно-этнографический сюжет. Использование таких сюжетов в произведениях Г. Мусрепова довольно многогранно. Неписаные правила, обычаи и традиции сыграли важную роль в сохранении цельности бытия нашего народа и до настоящего времени являются его отличительной чертой. В произведениях, созданных и до и после классических драм на фольклорные темы, писатель не оставлял без внимания фольклор. Общеизвестный факт, что фольклористика долгое время не рассматривалась вкупе с этнографией. Этнография особенно полезна в изучении древнего этапа фольклора. В ряде случаев, в зависимости от невысокого уровня художественно-эстетического воздействия какого-либо фольклорного текста, он рассматривается как низшая стадия художественного мышления. Но у нас нет ключей от тайн обстоятельств их возникновения и выполняемых ими функций. Ключи в этнографии. Если признать синкретичность архаической культуры, то становится понятно, что фольклорные произведения древних времён выполняли не только эстетическую функцию, но и обслуживали непосредственно потребности жизни и быта. Сам термин этнография в переводе с древнегреческого языка означает “писать о народе”. Как у любой нации есть специфические традиции, характерные черты, также и у казахского народа с древних времён сложилась своя отличительная система обычаев и традиций, самосознания, уклада жизни и характерных норм поведения. Мы называем это проявлениями фольклорно-этнографического жизненного опыта.

Выдающиеся представители литературы начала XX века М. Дулатов, С. Кубеев, М. Жумабаев, Ж. Аймаутов, Ш. Кудайбердиев, М. Ауэзов и другие широко или единично применяли в прозаических произведениях этно-фольклорные элементы. Это было следствием того, что в сложившееся межвременье люди ещё не были так отдалены от своей первоначальной основы, а новый мир только начал входить в сознание, но ещё не приобрёл определенных очертаний. М. Ауэзов сумел реализовать поставленную перед собой и другими задачу: «Необходимо создавать в пьесах, романах, рассказах и

поэмах такие типы, которые ясно отражают основные казахские черты» [15]. В подтверждение того можем также привести мнение некоторых ученых: «Архетипы проявляются в сказках, мифах, притчах в форме устойчивых мотивов, выражая собой определенный морально-нравственный код или знаковость. В этой связи казахский фольклор, являясь основной частью свода национального культурного архетипа, представляется активно действующим фактором в жанровой памяти современной казахской прозы» [16, 240]. Сравнительное изучение архетипических и последующих версий эпических национальных версий позволяет проанализировать эволюцию эпического текста и отождествить себя с сюжетом. По происшествии времени с изменением общества литература, испытывая потребность в фольклорных мотивах, всё больше стала требовать присутствия в прозаических произведениях примет устного народного творчества. Преемственность этой традиции, получившей начало у деятелей Алаш, несколько померкла в советскую эпоху, но не была утеряна окончательно. Художественно-идейное богатство каждого произведения, вышедшего из-под пера Мусрепова, тесно связано с местом, функцией жизненного материала, этнографических событий в его поэтической структуре. Хочется особо отметить роман «Улпан её имя», который наиболее глубоко иллюстрирует многогранность обычаев и традиций нашего народа.

Кочевой образ – одно из условий жизни нашего народа в прошлые века. В действительности, треть человеческого населения вела кочевой образ жизни. Этому способствовала сама природа. Большинство народов, населявших субтропические и тропические регионы, жили в условиях миграции. Казахский народ также в радости и печали жил, подчиняясь, приспосабливаясь к природе. И при этом сумел создать свою уникальную культуру. Развитие народного творчества кочевников в устной форме обусловлено природной средой. Вот почему в кочевом сообществе существовал культ слова, и одним словом решались судьбы людей, достигались всеобщие цели. Благодаря устному слову, многие исторические истины закрепились в сознании людей, сохранились в памяти народа.

Писатель, хорошо знающий значение кочевого образа жизни наших предков, переселявшихся поочерёдно с летних пастбищ в зимовки и обратно, начинает свой роман «Улпан её имя» с эпизода: «Есеней, верхом на коне, с гребня высокого холма в урочище Каршыгалы смотрел как издали неторопливым живым потоком, которому не видно конца, накатываются его табуны... Недаром же говорится: чтобы сгубить богача, достаточно одного джута, а чтобы сразить батыра – одной пули. А он – и богач, и батыр» [14]. Из четырёх видов домашнего скота особое место для казаха имеют лошади. Они давали и еду, и напиток, и транспорт, а при случае и славу победителя на скачках, и потому за ними ухаживали с особой тщательностью. Они также честь и краса, источник вдохновения степных поэтов. Известно, что богатство

степняка измерялось наличием именно этого вида скота. У современного казахского народа, как и у далёких кочевых предков, есть хорошо сложившаяся многовековая культура коневодства. Поскольку писатель отлично знает место лошадей в жизни казаха, он начинает своё произведение с убедительной этнографической сцены. С самого начала романа перед глазами читателя предстаёт реалистичная картина жизни казахского народа. Знания и представления наших предков, сделавших лошадей объектом своей любви и привязанности, и по сей день актуальны глубиной мысли, широтой взглядов.

Следующий эпизод отражает ещё одну из сторон казахской жизни: «Сибанцы и так задержались с переездом на джайляу, и на другой день аулы тронулись в путь. Они сопровождали караван своей байбише, и это было знаком уважения к Улпан.

Как всегда, каждый год, аулы ревниво присматривались, кто и как перезимовал, больше стало скота у соседей или меньше... Хорошо ли одета молодёжь... А у подростков – есть стригуны или нет... Прибавилось ли за зиму малышей... Всё это успевали рассмотреть по пути на джайляу, за четыре, за пять дней» [17, 246].

Автор не ограничивается несколькими словами в передаче картины перекочёвки. Мы знаем, что первая откочёвка на летнее пастбище с молодой зеленью после долгой зимы сродни небольшому празднику. Писатель тонко передаёт мысли, роящиеся в голове стороннего наблюдателя, критическим взглядом окинувшего радостное кочевье. Описывая настроение откочёвывающего аула, останавливаясь детально даже на выражении лиц молодёжи и детей, писатель определённо даёт знать о значимости первой кочёвки для казахов. Действительно, если и есть читатель, имеющий довольно поверхностное представление о «кочевом образе жизни нашего народа», то писатель заставляет глубоко задуматься о причинно-следственной сущности, значимости данного явления. «Вековечной казах-арбе сибаны, привыкшие к перевозкам хлеба и сена, предпочитали теперь бричку с кузовом... Верхом на стригунах, от одного аульного каравана к другому, сновали ребятишки, и кому из них удавалось первым догнать кого-то, тот требовал байгу – подарок. Женщины с бричек бросали им баурсаки, курт...Так продолжалось, пока не прибывали на джайляу, и не представлялось большего удовольствия для ребятишек, для тех, у кого были свои кони или стригуны. Но сколько слёз проливали те, кому родители дать стригуна не могли!» [17]. Картина кочевья дает читателю информацию о многом. Формируется чёткое представление об обычае получения «байги» от уходящего кочевья. Изображается процесс откочёвки с сопутствующими ритуалами с участием радующихся переменам детей и подростков, подчёркивается особенная ценность богатой традиции для казахского народа. Писатель мастерски изобразил сцену народной жизни, знакомую ему с детских лет.

Если в романе «Улпан её имя» писатель раскрывает значение первой откочёвки, то в драме «Козы Корпеш-Баян-Сулу» также освещает процесс переезда. Однако здесь читателя обескураживает цель откочёвки. Рамки драматургического произведения уже в сравнении с прозой, ключевую роль здесь играет речь героя. Пообещав в жёны Баян и отправив Козы домой, Карабай призвал домочадцев к срочной откочёвке: «Представление окончено! Куклы сожжены, баксы ушёл...духи разбрелись кто куда, базар разошёлся!.. Валите юрты, грузите вещи, трогайте караваны, гоните коней!..» [18, 49]. Это совершенно другая откочёвка. Это не традиционное плановое кочевье со всеми его соответствующими атрибутами. Это срочная преждевременная откочёвка, почти бегство в неопределённую сторону. Этот темный, сомнительный, как и помыслы Карабая, путь, ведёт к несчастью. Дальнейшие события драмы будут разворачиваться на пути следования кочевья. Автор посредством этого указывает на нарушение традиции, на неприемлемость использования кочевья в корыстных целях. Подчёркивая тёмные цели Карабая, художник изображает процесс откочёвки другим стилем. У казахов есть устойчивое выражение с негативным оттенком «погладить пустое место». Приём, использованный писателем для передачи неожиданного указания Карабая, взбудоражившего мирный уклад жизни, показывает, что это кочевье будет неблагоприятным для всех. Пьеса «Кыз Жибек» также начинается с картины кочевья, направляющегося к своей конечной цели в степи. Это богатое, нарядное кочевье, украшением которого является красавица Жибек. Драматург начинает её так:

...Кочевой один аул...
...По степи равнинной мчась,
Чрез яры, ложбины мчась,...
...Много он успел минуть
Впадин и высот в пути... [17].

Хотя картина кочевья здесь не детализирована, события будут происходить во время этого передвижения. Щебет летающих вокруг птиц, пение и танцы сияющих девушек, прогулки Жибек с подругами и невестками свидетельствуют о радостном и захватывающем процессе движения.

Три разных кочевья навевают три различных состояния настроения, строя мыслей. Первое настраивает на серьезные размышления, другое служит корыстным целям, а третье доставляет удовольствие и радость. Писатель, не упуская из виду ни малейшей детали из жизни и быта нашего народа, умело вводит фольклорно-этнографический материал в каждое своё произведение.

Традиция кочевья, которая является проявлением исторически сложившегося образа жизни нашего народа, присутствует не только в этих произведениях Мусрепова. Так или иначе все сочинения писателя подчёркивают значимость традиционного кочевья для казахского народа, показывают его различные содержательно-бытийные оттенки. Основная

функция художественного произведения – обеспечить связь читателя с его национальными корнями. Произведения Мусрепова отвечают этим требованиям.

Теперь рассмотрим следующие сцены из романа «Улпан её имя», когда Мусреп вышел с Улпан на охоту на волка: «... – Улпанжан, собаки сейчас откуда-нибудь выгонят волка. Ты не упускай ту, которая за ним погонится. Ближе, чем на полверсты, не подъезжай. Если волк свернёт к лесу или к озеру, путь не пересекай. Собаки всё сделают сами. Скачка продлится вёрст десять, потом волк постарается укрыться в лесу. Но в это время с другой стороны появлюсь я» или «...когда собака и волк сталкиваются морда к морде, охотнику надо выбрать место позади волка, чтобы его отвлечь» [17]. Таким образом, эпизод охоты на волка и рассказ охотника неизбежно вызывают интерес к раскрытию секретов этого занятия. Мы видим, что Мусреп глубоко разбирается в тонкостях охоты на волков с собаками. Охота – это тоже одно из древнейших занятий нашего народа. Любой вид охоты, будь то охота с гончими собаками, ловчими птицами или меткой охотничьей берданкой, имеет свои хитрости и секреты, и об одном таком способе мы можем получить информацию в сочинении Г. Мусрепова. Охоту наши предки считали не просто родом занятий, а сложным видом искусства. Собаку и винтовку, как составляющие элементы охоты, казахи причисляют к семи сакральным национальным достояниям. А. Сейдимбек считал, что «...охота способствует формированию хладнокровия и выдержки, душевному покою, единению силы воли и физической мощи» [19, 97]. Занятие охотой было для кочевников одновременно и источником средств к существованию, и состязанием в физической подготовке, меткости и сноровке, и формой активного отдыха. Охота – древнее занятие. Конечно, для некоторых это источник пропитания. Но охота также и школа физической подготовки, выносливости, удали, ловкости, пытливости ума, здорового образа жизни. Выносливый конь, гончая собака, ловчая птица, широкая степь, первозданная природа – всё дарует охотнику истинное наслаждение жизнью. Добыча волка, лисы или другого зверя – незабываемые моменты охоты. Поделиться добычей с почтенными старейшинами аула – чистейший образец народных традиций. Для азартного к охоте народа всегда истинное удовольствие видеть добычу, пусть и чужую, принесённую в дар. Вполне уместна и похвала, и похвальба охотника, у которого «Ловчая птица сумела взять лису со всеми её хитростями». В стране, где охота считается достойным занятием, и охотник признаётся за одного из уважаемых людей. Это свидетельствует о том, что охотничья традиция заслуживает высокой оценки, занимает определённое место в жизни. Охотничье искусство высоко ценили Акан Сери, Восемь Поэтов, Абай и другие легендарные представители нашего народа. В произведениях С. Муканова, М. Ауэзова, С. Жунисова, К. Таукенова и других писателей широко описаны занимательные истории и различные тонкости охотничьего искусства. Приобщение и обучение молодежи

охотничьему ремеслу обуславливает его сохранение и развитие в дальнейшем. В рассматриваемом выше отрывке охота организуется по просьбе Улпан как вид отдыха, развлечения. Далее автор описывает ритуал приобщения новичка к охоте. К примеру:

- Иди сюда... Прими её, айналайн...

- Нет, агай...

- Оставь своё «нет», когда я говорю! По старинному обычаю первый зверь, взятый на охоте, приторачивается к седлу того, кто впервые на охоту выехал. А вообще-то девушкам волков не дарят, но тут – особый случай [14]. Здесь показана обязательная к исполнению традиция охоты. Сталкиваются два прямо противоположных обычая. Волков не принято привязывать к седлу девушки. Однако она впервые на охоте, а волк – первая добыча. Эти две детали вкупе перевешивают первый довод. Здесь мы видим глубину мудрого решения. Новичок в охоте ещё неопытен и мало что умеет. Первая добыча сулит удачу в дальнейшем. Что, если возникшее препятствие приведёт к разочарованию? А небольшой компромисс может существенно поддержать будущую охотницу. Таким образом, охотничья традиция приобщения новичка к добыче восторжествовала. Картины охоты в романе, истории охотников служат серьёзным источником определённого рода научной информации. Огромное количество информации представляет интерес для тех, кто хочет глубже рассмотреть различные аспекты охотничьего искусства. Писатель предоставляет ценную литературную информацию о важных моментах жизни казахского народа, включая этнографические сюжеты в свои произведения.

Таким образом, выдающийся писатель, мастерски внедривший в своё творчество фольклорно-этнографические сюжеты, предоставляет своему читателю образцы исторического опыта. В этом непреходящая ценность тесных связей фольклора и этнографии. Эти традиции и обычаи, идущие из прошлого в будущее, во многом связаны с тремя основными этапами человеческой жизни.

В целом мы видим отличительную особенность стиля Г. Мусрепова выражения глубокой содержания в небольших событиях или мелких деталях. Например, в романе «Улпан её имя» он смог в авторском повествовании передать значимость проведённых в память об Есенее поминок. И для Улпан, и для её сородичей оказалось делом чести провести их достойно. Небольшая деталь подчёркивает важное значение для казахского народа обряда проведения поминок. Об истории формирования этого обряда, Курбангали Халид в работе «Хамса» сказал следующее: «Эта древняя традиция развивается с 1783 года в течение многих лет. Устраивают скачки на 100 лошадей, тратят сотнями деньги и серебро, кичась друг перед другом своим богатством» [20]. Конечно, такая традиция была создана в честь знаменитых людей. Писатель, хорошо зная это, уместно показал сцены конных скачек, состязаний борцов, забоя скота на поминках Есенея. Вообще, говоря об истоках похоронных, поминальных традиций, Алкей Маргулан писал: «Традиции и обычаи патриархального

сообщества – прощание, оплакивание, траур, похороны, установление памятника, поминальные ритуалы – это всё исторические традиции, восходящие к предкам казахского и киргизского народов – кочевым племенам саков, гуннов, уйсуней» [21].

Эти обычаи до настоящего времени сохранились в неизменном виде. И сегодня с обретением независимости стало возможным проведение конных состязаний на поминках именитых людей – батыров, биев, что было под запретом в советское время. Встречаются отдельные случаи, когда состоятельные представители нового времени в память своих отцов и дедов устраивают поминальные ритуалы со скачками. Народная традиция поминок в память предков получила в наше время новое дыхание, развитие.

Информация такого характера в произведении помогает понять историческую реальность о событиях определённого периода истории, способствует правильному пониманию психологии людей того времени, их представления, верования, традиции. Таким образом, этнографическая достоверная информация придаёт реалистический характер историческим событиям и людям прошлых эпох. Писатели все свои знания и вдохновение направляют на поиски основ своего творчества и заботы о судьбах своего народа, опираясь на предшествующий фольклорный и классический литературный опыт. Этот процесс осуществляется не столько в память о прошлом, сколько для укрепления народных основ художественной культуры. На каждом этапе развития литературы фольклор считался наиболее жизненным инструментом полноценного формирования искусства. Благодаря унаследованной прошедшей испытание временем фольклорной традиции литература рисует прекрасные картины настоящего и прошлого.

Таким образом, фольклорно-этнографические данные могут помочь в полной мере понять исторические реалии определённого периода, особенности мышления и мировосприятия, представления и верования людей того времени. В связи с этим этнографические детали придают реалистический характер изображаемым в литературном произведении событиям и людям далёкого исторического прошлого. Анализ этнографических и фольклорных сюжетов в рассматриваемых произведениях Габита Мусрепова показал следующее: при использовании духовных ценностей прошлого писатели придерживались разных точек зрения об особенностях каждой эпохи. Если на заре казахской письменной прозы писатели использовали архаические мотивы для пропаганды древнетюркских идей, то писатели, занимавшиеся творчеством в условиях советской цензуры, использовали их как средство выражения мыслей, которые они не могли писать открыто. Что касается казахской прозы периода независимости, то можно сказать, что писатели свободно рассматривают эту тему, не испытывая давления извне.

Список литературы

1 Бердібай, Р. Бес томдық шығармалар жинағы. Эпос – ел қазынасы. Бірінші том. – Алматы: «Қазығұрт», 2005. – 464 б.

2 Медриш, Д.Н. Литература и фольклорная традиция. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1980. – 296 с.

3 Выходцев, П.С. Новаторство, традиция, мастерство. – Ленинград, 1973.

4 Далгат, У.Б. Фольклор и литература народов Дагестана. – Москва, 1962.

5 Далгат, У.Б. Литература и фольклор. – Москва, 1981.

6 Пропп, В.Я. Фольклор и действительность. – Москва, 1976.

7 Молдаханов, Ә.М. Әуезов және фольклор. Монография. – Алматы: Дәуір, 2005. – 248 б.

8 Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура. Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с.

9 Каскабасов, С.А. О типах и формах взаимодействия казахской литературы и фольклора // Елзерде: Ежегодные исследования. – Алматы: «Жибек жолы», 2008. – 504 с.

10 Қасқабасов, С.А. Ойөріс (фольклор туралы зерттеулер). – Астана: Астана-полиграфия, 2009. – 320 б.

11 Батурина, Н.В. Литературно-фольклорные взаимосвязи в русской словесности XVIII века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. – 2015. – № 6 (48): в 2-х ч. – Ч.1.

12 Мүсірепов, Ғ. Суреткер парызы. – Алматы: Жазушы, 1970. – 542 б.

13 Мүсірепов, Ғ. Заман және әдебиет. – Алматы: Жазушы, 1982. – 350 б.

14 Мүсірепов, Ғ. Көп томдық шығармалар жинағы. – Т.3. Ұлпан: Роман / Құраст. Ә.Нарымбетов. – Алматы: Жазушы, 2003. – 248 б.

15 Әуезов, М. Әдебиет тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 240 б.

16 Исмакова, А.С. Казахстанская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль. Начало XX века и современность. – Алматы: Ғылым, 1998. 394 с.

17 Мусрепов, Г.Улпан её имя: Роман. – Алма-Ата: «Жазушы», 1982.–368 с.

18 Мусрепов, Г. Пьесы. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной Литературы, 1958. – 248 с.

19 Сейдімбек, А. Қазақ әлемі. – Алматы: «Санат», 1997. – 464 б.

20 Халид, Қ. Тауарих хамса. – Алматы: Қазақстан, 1992. – 304 б.

21 Марғұлан Ә. Шоқан және «Манас». – Алматы: Жазушы, 1971.

ЭПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КОБЛАНДЫ БАТЫРА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Пангереев А.Ш., доктор филологических наук, профессор
Балтымова М.Р., кандидат филологических наук, ассоциированный профессор
Актюбинский региональный государственный университет им. К.Жубанова

Если фольклор - свидетель многовековой исторической памяти народа, неразрывная духовная нить, знак наличия высокой культуры, то его особая отрасль – героический эпос.

По мнению ученого М.О. Ауэзова, «внимательный, подробный анализ казахских богатырских рассказов показывает: хоть и нельзя сказать, что они ясно раскрывают страницы истории, но все же в иносказательной форме они рисуют великие картины важнейших периодов этой древней истории» [1, 64]. Героический эпос позволяет увидеть жизнь народа в далеком прошлом, проследить цепь давних исторических событий, эпические традиции и время их появления. Здесь следует отметить то обстоятельство, что начало и конец отдельного периода истории это одно, а эпическое время – совсем другое. Конечно, в большинстве случаев неправомерно «искать истину в фольклоре». Однако есть народы, у которых нет документальных свидетельств их прошлого, подобных древним китайским письменам или древнерусским летописям, и которым в поисках своей истории приходится обращаться к образцам устной народной литературы и родословным (шежире), хранившимся в народной памяти и передававшимся из поколения в поколение. Можно заметить, что произведения эпоса, широко бытовавшие в народе, лучше, чем другие жанры фольклора, характеризуют его историческое прошлое.

Это отмечается и в трудах исследователей казахской истории. Например, в своем труде «Казахстан в 20-40 гг. XIX века», используя произведения устного народного творчества как ценные исторические свидетельства, Е. Бекмаханов пишет так: «Не вдаваясь в подробную характеристику казахского фольклора, следует лишь отметить, что благодаря своему обилию, разнообразию и насыщенности фактами он представляет собой поистине неоценимый клад для историка в особенности в области общественных отношений» [2, 37]. Отмечая важность казахского фольклора для историков, ученый добавляет: «Важнейшей задачей исследователя является не только отделение правды от вымысла, но и максимально возможная сверка их с данными архивных и литературных источников» [2, 39]. Это мнение ученого подтверждает, насколько важное значение имеют произведения фольклора для исторической науки.

Здесь мы хотим опровергнуть устоявшееся в советское время

представление о фольклоре как народном творчестве, основанном на вымышленных образах. Ясно, что подобные суждения распространялись для того, чтобы отдалить народ от своей истории, лишить его исторической памяти, ослабить генофонд нации.

Действительно, эпос является воплощением народного творчества. Но это особый вид творчества, взявший реальную истину из жизни этого народа и перенесший его в эпическое повествование. А любой вид творчества стремится к художественности. Значит, эпос в своей основе – историческое произведение, воплотившее в себе мечту народа и его реальную жизнь.

Вместе с тем, изображенные в эпосе жизнь и деяния героев, их военные походы, жестокие схватки с врагом, сверхъестественные способности коня батыра, прекрасные качества его жены: необыкновенный ум, умение предвидеть будущее, глубина интуиции, преданность мужу и забота о нем – всё это народные мечты и чаяния, которые эпический певец, а позднее сказитель, выразил в причудливой словесной форме. Художественное творчество здесь не знает границ. Более того, гиперболизируя события эпоса, увлекая и разжигая интерес своих восторженных слушателей, исполнитель эпоса сам все более и более вдохновлялся. Это является одним из залогов бессмертия эпоса. Таким образом, мы считаем, что в основе эпоса лежит историческая правда в художественном воплощении. Существует множество различных мнений о формах воплощения этой правды. Например, очень верно отметил Ш.Ибраев: «Во все времена народное восприятие истории было гораздо шире исторических документов, письменных источников, летописей. Устные или письменные сведения не могут показать полной, объективной исторической правды. Поскольку они порождены определенной исторической концепцией, отражают точку зрения на прошедшие события отдельного человека или, в лучшем случае, группы людей. Какие бы деловые документы мы не взяли бы, они показывают не настоящую историю, а ее оценку, образ, пропущенный сквозь призму определенной точки зрения» [3, 149]. И все же, эпос ближе к истории, чем другие жанры фольклора, и несомненно, сердцевиной эпоса является историческая правда. Только это художественно изображенная правда. Несомненно и то, что стремясь достичь большего пафоса, исполнители эпоса вносили в него изменения. Жившие в разные эпохи сказители исполняли эпос в соответствии с требованиями своего времени.

В казахской фольклористике установилась определенная классификация произведений героического эпоса в соответствии с исторической эпохой, в которую происходили события, изображенные в эпосе. Так, в трудах С. Сейфуллина, М. Ауэзова, А. Маргулана, В. Жирмунского, К. Жумалиева, Б. Кенжебаева, М. Габдуллина, А. Коныратбаева, Т. Сыздыкова, Р. Бердибаева и других встречаются наименования: «эпос эпохи Тюркского каганата», «ногайский эпос», «эпос исторической эпохи». Эти наименования показывают общность событий героического эпоса с реальными историческими событиями

и отражают его особенности, свидетельствующие о единстве родов, племен, племенных союзов.

Героические поэмы создавались, главным образом, в ногайскую эпоху. В это время был создан известный эпос «Сорок крымских батыров». Входит в ногайлинский цикл и эпос о Кобланды. В этот цикл входят эпические поэмы, повествующие не только о событиях, происходивших именно в этот период, но и о событиях более раннего времени. В основном, эпос описывает события своего времени. Но некоторые эпические произведения выступают как свидетели нескольких эпох. То есть в эпосе могут рисоваться события нескольких эпох, претерпевая изменения по мере создания. Один из таких эпосов – «Кобланды батыр». Изображенные в нем события передают миропонимание народа, его верования, благодаря героическому эпосу мы можем видеть картину нескольких прошедших веков. Свидетельством тому является статья А.Букейханова «Женщина по киргизской былине Кобыланды», опубликованная в газете «Туркестанские ведомости». Анализируя данную статью, исследователь С.Каскабасов пишет: «Эпос, созданный в период принятия казахами ислама, сохранил многие черты язычества, так что он показывает особенности перехода казахов от шаманизма к исламу. Несмотря на то, что шаманизм к тому времени не имел прежней силы, эпос показывает наличие двух элементов в религиозных представлениях казахского народа» [4, 170].

Так, автор анализирует с этих позиций образы эпоса и рассматривает, как отражается в них влияние ислама и следы древних верований. По его мнению, в образах Кортки, ее матери Коктен, а также Токтарбая, больше проявились шаманистские представления, поэтому их образы, вероятно, более древние. Различные их поступки и поведение можно расценить как результат шаманистских верований.

О. Нурмаганбетова, говоря об эпосе «Каракипчак Кобланды» как одной из самых ранних героических поэм, которая берет свое начало еще с древних времен казахского народа и главной идеей которой является защита родины, дает ему такую оценку: «Это классическое произведение благодаря своим высокоидейным и выдающимся художественным качествам стоит в одном ряду с лучшими образцами героического эпоса народов мира». Есть все основания для данного утверждения. Поскольку эпос «Кобланды батыр» – это не плод одной эпохи, не созданное в определенный исторический период произведение. Он постоянно дополнялся акынами, сказителями, которые, в соответствии с традицией исполнения эпоса, вводили в сюжет картины своей эпохи. Так данный эпос дошел с древних времен до XIX века. Кроме того, с этой особенностью связана причина большого количества вариантов эпоса. До нас дошло 26 вариантов, посвященных подвигам Кобланды батыра, а три варианта посвящены сыновьям Кобланды, героям Бокенбаю и Киикбаю [5, 415].

О том, что эпос «Кобланды батыр» повествует о событиях,

происходивших в разные периоды истории, сообщает и академик С. Каскабасов: «Сюжет эпоса «Кобланды батыр» многослойный и охватывает картины нескольких эпох. Здесь отразились, выполняя функцию художественных средств, смутные анимистические и тотемистические верования и представления первобытных людей, живших общинами. Например, анимистические представления о том, что все природные явления и предметы имеют душу, могут жить и разговаривать как люди, в данном эпосе проявились в необыкновенных свойствах коня Тайбурыла, которые восторженно вопринимаются слушателями как художественные средства». Умение Тайбурыла разговаривать, его советы батыру в сложных ситуациях подтверждают это. Верно и то, что сложность сюжета напрямую зависит от акынов, исполнителей эпоса.

Отечественные певцы, воспевавшие Кобланды, это: Марабай, Мергенбай, Биржан Толымбайулы, Нурпейис Байганин, Айса Байтабынов, Мурын жырау Сенгирбаев, Кошелек Еламанов, Шапай Калмаганбетов, Кулзак Аманкелдиулы, Досжан, Кабыл, Суйиншалы, Даулетше и др. [5, 419].

Известно, что любой акын, с целью усиления сюжета эпоса по своему пониманию, добавляет хотя бы несколько слов в исполняемое произведение. М. Габдуллин, говоря об особенностях сохранения и передачи эпоса «Кобланды батыр» следующим поколениям потомкам, подтверждает свое мнение следующими словами одного из исполнителей эпоса Нурпеиса Байганина. «Я, – говорил Нурпеис, – исполнял “Кобланды” с семнадцати лет. В то время я научился петь “Кобланды” у потомственного певца по имени Махует. Эпос исполняли такие известные жырау, как отец Махуета Дилмагамбет, отец Дилмагамбета Битеген, отец Битегена Терликбай, отец Терликбая Бакы, отец Бакы Жаскелен, отец Жаскелена Текберген. Эта традиция передачи “Кобланды” от отца сыну не прерывалась. Я исполнял это сказание, не меняя его содержания» [6, 145]. Мы приводим целиком данное высказывание с целью ответить на возможные вопросы: историчен ли эпос, есть ли документальные свидетельства, точные данные о событиях, лежащих в его основе? И другие исполнители «Кобланды», вслед за Нурпеисом, также рассказывают, у кого они научились исполнять эпос.

Данное мнение, известное в науке, мы приводим так подробно, потому что каждая эпоха соответственно уровню своего духовного развития вправе пересматривать и переосмысливать даже давно известные, общепринятые представления в соответствии с пониманием и установками своего времени. И если смотреть с этой точки зрения, несмотря на многочисленные исследования, остается немало проблем, связанных с эпосом «Кобланды батыр». В первую очередь нужно выяснить, к какому периоду относится эпос. Но прежде чем говорит о времени создания эпоса, следует узнать о самом батыре Кобланды, был ли он в истории, почему его называли «каракипчаком». Данная проблема поднимается не впервые, поэтому в своем исследовании мы будем опираться на

предыдущие исследования. Ведь если эпос о Кобыланды создавался в течение ряда веков, то изучение его также не может быть делом одного дня.

Впервые этот сложный вопрос обозначил как научную проблему М. Ауэзов, который отнес время создания эпоса к XV веку. Вместе с тем он дает точные данные о том, был ли в действительности батыр Кобланды. Считавшийся до того времени эпическим героем Кобланды оказался реальным историческим лицом.

В советское время не только Кобланды, но и все национальные герои считались вымышленными персонажами. Их военные подвиги, борьба за свободу, мир и покой родной страны считались плодом народной фантазии. Видимо, это были расчеты советской политики в области идеологии, напрямую связанные с историческим сознанием народа, с загадками истории. Народ не должен был знать своих героев-батыров, биев, ханов, и в целом, свою настоящую историю. Иначе было бы трудно возглавлять этот народ и управлять им. Отдельного разговора заслуживает вопрос об идеализации образа батыра. Батыр – защитник народа от внешних захватчиков, надежный судья во внутренних тяжбах и спорах, охотник на степных зверей, кормилец своего рода. Одним словом, свои мечты и представления о достоинствах и качествах героя, выходца из народной среды, народ воплотил в образе батыра. Об этом М. Ауэзов писал так: «В большинстве древних казахских сказаний батыры не являются порождением народной фантазии, в основном они были реально существовавшими людьми. Только они расцвечены народной фантазией, которая возвысила их, изменила первоначальные формы рассказов о них. Сказание о Кобланды – одно из таких произведений, в котором народная фантазия поднялась так высоко, проявилась в таких прекрасных описаниях и искусной речи» [1, 65].

Далее ученый, ссылаясь на сведения архивной комиссии Оренбурга о том, что по дороге, ведущей от укрепления Илек в сторону Уила (район в Актюбинской области), есть станция, называемая Кобланды, рядом с ней находится могила, называемая могилой Кобланды, а также казахи этих мест рассказывают старинные предания о Кобланды, пришел к выводу, что Кобланды – это реально существовавший человек [1, 75]. Все названные автором земли находятся на территории нынешнего Хобдинского района Актюбинской области, то есть, у подножия горы Ешкикырган, где река Ешкикырган (длиною 66 км) впадает в Большую Хобду (длиною 225 км), Черную Хобду (длиною 138 км), Малую Хобду (длиною 116 км). Все эти места находятся вдоль старинной караванной дороги Оренбург – Соль-Илецк – Уил. В этих местах люди живут до сих пор. Не изменились и прежние их названия.

Есть в этих местах и материальные свидетельства существования Кобланды в истории, например, точильный камень (длиной 3 м 60 см), об который Кобланды, говорят, точил свой меч; сторожевые вышки (ұран төбе), топонимы, сохранившие свои значения до наших дней. К числу таких

свидетельств можно отнести могилу Кобланды, сложенную из красного кирпича, в местечке Жиренкопа.

Еще одним подтверждением существования в истории Кобланды является то, что ранее сельский совет в Жиренкопе носил имя Кобланды. Во всяком случае, эти места явно хранят следы пребывания Кобланды. Если прежде самым верным и очевидным свидетельством была могила Кобланды из красного кирпича, то еще одним доказательством являются вышеназванные сторожевые вышки Кобланды, которых несколько. Ученые, проводившие археологические и этнографические исследования могилы Кобланды, свидетельствуют: «Вообще, караульная вышка Кобланды не единственная в своем роде. Все курганы в окрестностях Жиеренкопы выполняли роль сторожевых вышек. Они сохранили свое изначальное название Бесоба (пять курганов). Эти курганы являются памятниками эпохи Сарматов V-IV вв. до нашей эры».

Второе важное подтверждение времени жизни Кобланды – это убийство бия Дайыркожа (Акжола) из рода аргын самим Кобланды. Об этом упоминается в шежире (записи о генеалогии казахов) Ш. Кудайбердиева [10, 21-22], в работах М. Тынышпаева [7, 76], М. Ауэзова [1, 64-65], А. Букейханова [8, 300], М. Габдуллина [6, 214], Ж. Тлепова [9, 52-54].

Поскольку эти сведения в своей основе содержатся в летописи Ш. Кудайбердиулы, нельзя не обратить на них внимание. Он говорит следующее: «В 1446 году ханом стал один из потомков Джучи прославленный Мухаммед. Казахи называли его Орманбет ханом. После его смерти потомки Джучи в борьбе за престол раскололи государство на мелкие удельные ханства. ...В те же времена, в 1452 году потомок Шибана Абилхаир хан, независимо от Казанского и Крымского ханов, единолично правил всей восточной частью улуса Джучи. Казахским ханом тогда был Аз-Жанибек, который был в подчинении Абилхаира... В 1455 г. хан Аз-Жанибек вместе с внучатым племянником Шах-Гиреем, будучи в обиде на Абилхаира, объединив множество казахов, откочевал с ними в район реки Чу во владения потомка чагатайского рода Токлука Темирхана, сына Есена Буга [10, 22].

Далее Ш. Кудайбердиулы объясняет причину обиды Жанибека на Абилхаира происшествием, случившимся между Дайыркожа и Кобланды. Общий смысл этого события во всех вышеназванных работах сводится к следующему: и аргын Дайыркожа бий, получивший в народе прозвище Акжол бий за свою справедливость, и батыр Кобланды пользовались равным авторитетом у Абилхаира. Втайне они ненавидели друг друга, и однажды, встретившись в степи, Кобланды убил Дайыркожу. Узнав об этом, Аз-Жанибек просит у Абилхаира разрешения по закону шариата предать казни Кобланды. Но хан, опасаясь возмущения многочисленного рода кипчаков, отказывает ему и предлагает примириться, взяв с кипчаков кун (выкуп за убийство), равный куну трех человек.

Противоположная сторона не согласилась, и народ разделился на две части. В это время отец Дайыркожи, старец Кыдан (Кодан) тайши, возраст которого приблизился к девяноста годам, свою боль и печаль выразил в словах: «Зачем тебе, мой милый, было связываться с Каракипчаком Кобланды?», ставших первыми словами его песни. Позже эти слова превратились в поговорку, постоянно используемую в народе.

В своей критико-исследовательской статье «Каракипчак Кобланды» А. Букейханов, указав эпоху Абилхаира и Аз-Жанибека как в 1450-е годы, сказал, что «исходя из этого, Кобланды – это человек, живший в середине XV века» [8, 300]. Подобного мнения придерживается и М.Ауэзов: «Выше сказано, что песня, исполненная после смерти Дайыркожи, относится ко времени Аз-Жанибека и Абилхаир хана, к периоду единства ногайских казахов. Если Кобланды – человек этого времени, это значит, что он жил в середине XV века» [1, 66].

Приводя эти данные в своей работе, М. Габдуллин говорит о том, что неизвестно, насколько соответствует эта легенда реальности, об отсутствии точных сведений, находился ли Кобланды во времена Абилхаира рядом с ним, неизвестно, его ли могила сооружена на берегу Илека, носит ли пикет Кобланды имя героя эпоса «Кобланды батыр». Он объясняет это тем, что в XII-XIV веках не было обычая сооружать могилу человеку, погибшему на поле битвы, либо эти памятники строились позднее. Предположив, что эти памятники, возможно, не принадлежат Каракипчаку Кобланды, ученый высказывает следующее мнение: «Мы говорим так по той причине, что в XVIII веке в Малом жузе был батыр по имени Кобланды. Народ его называл младшим Кобланды. Вышеназванные памятники могли быть посвящены этому последнему Кобланды» [6, 212-214]. Мы считаем, что это мнение ученого, который провел фундаментальные исследования эпоса «Кобланды батыр», защитив докторскую диссертацию в рамках данной темы, не может остаться без внимания.

Известно также, что после гибели Дайыркожи, Каракипчаку Кобланды пришлось удалиться подальше от родных мест. В любом случае, могила Кобланды, согласно эпосу «ни в летнем джайляу – Коздиколь, ни в зимнем зимовье – Караспан». Обратимся к эпосу:

...Вдоль Большой Хобды,
Могила Кобланды,
Ни у кого нет средства от смерти,
Есть сооруженная могила,
Есть путь, оставшийся в прошлом,
Названный «Калмаккырган» (уничтожение калмыков),
Несколько высоких курганов есть.
Слышал из народных уст,
Что могила Бокенбая

В этих окрестностях есть.

Следовательно, местонахождение могилы Кобланды в Жиренкопе (Хобдинского района Актюбинской области), где в 1969 году антропологом Н. Шаяхметовым были проведены раскопки останков предположительно Кобланды, соответствует тексту эпоса. Более того, враги, с которыми воевал Кобланды из Младшего жуза, – калмыки. А Каракипчак Кобланды воевал с кызылбасами (народ Ирана). Есть две версии происхождения названия «кызылбасы» – красноголовые. Первая говорит о том, что они носили на голове красные шапки, вторая версия утверждает, что после мучительной смерти Хусейна, сподвижника пророка, в пустыне Кербала, иранцы в знак глубокой скорби резали ножом свои головы. Вероятно, их назвали так из-за спекшейся крови на их головах. Когда поэт Мурат Монке-улы в своем стихотворении-толгау говорит: «Калмыков с горящими головами, бородатых гяуров прогоняли наши воины», вероятно, он то же самое подразумевает под «горящими головами».

По этому поводу существует особое мнение К. Жумалиева. Он считает основной ошибкой предшествовавших исследователей неправильное понимание того, где и в какую эпоху происходили события эпоса «Кобланды», против кого была направлена эта борьба. Ученый говорит: «Исследователи тех лет приблизительно датировали XVI веком время событий, описанных в эпосе, связав его создание со взятием Казани Иваном Грозным. С 1938 года стали появляться сомнения в правомерности такого понимания данной проблемы. Некоторые наши литературоведы впервые высказали мысль о том, что следует рассматривать этот эпос не в связи с событиями в Казани, а с набегами хана Газана на кипчакские-киятские земли» [11, 39-40]. К.Жумалиев отметил как исторический факт, что в Иране, названном казахами страной красноголовых, в 1295 году был хан Газан, и согласно грузинской истории, совершал постоянные захватнические набеги на соседние земли, куда только могло ступить копыто коня. С этой же целью в 1297 году грузинский царь Давид VIII, желая подчинить себе эти земли, совершил на них нападение, но получил сильный отпор, а среди грузинских воинов были даже кипчаки, пишет ученый [11, 40-41].

Другого мнения о Казан хане придерживается О. Нурмаганбетова, которая пишет так: «На основании исторических данных выявляются еще две проблемы. Как сказано выше, историческое лицо Алшагыр – внук Улуг Мухаммеда. А Улуг Мухаммед был основателем династии Казанского ханства. При его сыне Махмутбеке Казанское ханство стало самостоятельным государством и усилилось. Так вот, Алшагыр – сын хана Махмутбека. В связи с этим появляется мысль: не скрывается ли за именем Казан-хана подлинное историческое лицо – Казанский хан, отец Алшагыра Махмутбек? По свидетельству Кадыргали Жалаири, роды и племена, которые пошли от Алшагыра, Керея и Жанибека, лишь после отделения от хана Абилхаира взяли

власть в улусе в свои руки. В эпосе нет отчетливого мотива этого отделения. Подобное событие, сыгравшее решающую роль в истории казахского ханства, не могло остаться без внимания создателей эпоса. В таком случае, у нас есть основание полагать, что эпос «Кобланды» был создан до основания в 1465 году Казахского ханства [12, 3]. Видный писатель и общественный деятель Абиш Кекильбаев указывает, что Алшагыр умер в 1520 году. В связи с этим, есть еще дополнительные основания рассматривать Кобланды как историческое лицо, жившее в указанный период времени. Это реальные исторические личности, жившие в последний период существования Золотой Орды, изображенные в эпосе наряду с Кобланды – Алшагыр хан, Аймак хан (Коктим Аймак хан). Судя по письменным источникам, они, как и Кобланды, жили в то время и участвовали в исторических событиях, которые привели к образованию Казахского ханства» [12, 33].

Соглашаясь с этим мнением, приходим к выводу, что врагами Каракипчака (кипчакские рода делились на: кара, сары, торы, коныр, узын, колденен, кият и др.) Кобланды явно были кызылбасы, а эпоха – XV век. Исходя из этого, Кобланды с актюбинской земли, в отличие от тёзки из рода каракипчаков, вероятнее всего, жил в более близкое нам время. Мы так утверждаем, поскольку в народной памяти сохранились слова Естанай акына, которые он сказал в тот момент, когда один из шести Алашей (субэтносов) в начале наступления калмыков обратился за помощью к туркменам:

«Мы пришли за известием
По просьбе батыров.
Пока не отомстим, не сойдем с коней
Этим летом и осенью.
Когда Кобланды батыр сражается,
Тяжел его черный топор,
Накажет калмыков».
Если Аллах встанет за правду,
Подойдет с одной стороны Куныk,
И внезапно ударит,
Даулеткельды подскочит
Со стороны Кеноткеля,
С землей сровняют врага,
Если шесть Алашей выступят в поход»

Из истории известно, что упоминаемое в песне имя Куныk – это настоящее имя батыра Жалантоса Сейткулулы из рода торткара Младшего жуза, выдающегося деятеля, внесшего огромный вклад в освобождение казахской земли от внешних врагов в XVII-XVIII веках, предка известного Айтеке би. Он жил приблизительно в 1576-1650 годах. В окрестностях Самарканда есть его мавзолей. Если верны слова акына Естаная, то второй, актюбинский Кобланды является современником Жалантоса, жившим 350-400

лет назад. Нашествие джунгар на казахские земли тоже происходило в это время. Таким образом, второй Кобланды появился на свет, вероятно, через полтора-два века после Каракипчака Кобланды [13, 38].

Свидетелем войн между калмыками и казахами стала местность «Калмаккырган» («Место истребления калмыков») на границе Темирского и Хобдинского районов Актюбинской области с Соль-Илецким районом Оренбургской области. Похоже на то, что волжские калмыки, не сумев пройти дальше этих земель, отступили. Вторая местность, называемая «Калмаккырган», находится недалеко от могилы Кобланды. В оригинале эпоса о Кобланды, который исполнял Мурын жырау, говорится, что род Кобланды жил рядом с ногайцами, местами его проживания были озеро Жиренколь (после того, как озеро высохло, это место стало называться Жиренкопа), гора Ешкикырган. Исходя из этого, вероятней всего, что второй Кобланды не был Каракипчаком и не имел отношения к горе Караспан, на самом деле, как показал ученый М. Габдуллин, он должен быть «бала Кобланды», то есть «младший Кобланды».

Исследователь О. Нурмаганбетова, изучившая все варианты эпоса о Кобланды, пишет: «Эпос “Кобланды батыр” – плод не одного столетия, произведение не одной эпохи; содержание эпоса отражает события народной жизни, происходившие на протяжении многих веков, начиная с древности и до начала XIX века. Самый древний вариант эпоса не дошел до нас, а певцы-акыны, сказители-жырау, исполнители-жыршы дополняли, перерабатывали и приукрашивали эпос с позиций своего времени. Поэтому “Кобланды батыр” – это многовариантный эпос. Нам известен его последний вариант, прошедший много веков переосмысления, переработки многими акынами и жырау» [12, 415].

Данный вопрос затрагивает в своем труде и академик С. Каскабасов: «В эпосе “Кобланды батыр” не изображаются конкретные исторические события. Здесь в концентрированном виде показаны контуры нескольких веков. Например, война Кобланды с кызылбасами напоминает непростые взаимоотношения средневековых киятов-кипчаков с иранцами и огузами» [4, 140]. Из истории известно, что в IX-XI веках кипчаки, пришедшие с Западной Сибири, потеснили огузов, проживавших между Аралом и Балхашем. Позже, наряду с сельджуками, часто и иранцы совершали нападения на Дешт-и-Кипчак. Чтобы во время войн не было путаницы, они покрывали верх своих головных уборов красной тканью, поэтому их стали называть «красноголовые». Так вот, именно эти времена можно наблюдать в эпизодах женитьбы Кобланды на Кортке, дочери хана кызылбашей Коктима, освобождение ногайлинских городов Кырлы и Сырлы от кызылбашей, битвы с ханом Кобикты. Таким образом, все это подтверждает, что эпос «Кобланды батыр» вобрал в себя и красочно описал события не одного, а многих веков.

С. Каскабасов, указав на известный факт, что войны калмыков и казахов

происходили в XVI-XVIII вв., вместе с тем отмечает: «Если это так, каким образом сражавшийся с кызылбашами в IX-XI веках Кобланды мог биться с калмыками в XVI-XVIII веках? Здесь следует сказать о влиянии закономерности исторического единства, свойственной фольклору в целом. В соответствии с этой закономерностью, в эпосе смешиваются события и личности разных эпох. Это объясняется тем, что в годы тяжелых испытаний народ вновь обращается к сказаниям о батырах былых времен, исполняя их в обновленном виде. Тем самым старое и новое в эпосе перемешиваются. Подобное можно увидеть и во всем казахском фольклоре, и в эпосе «Кобланды батыр» [4, 140].

Опираясь на весьма обоснованное мнение ученого, можно утверждать, что охватывающие несколько веков подвиги двух Кобланды приписывались одному Кобланды и воспевались идеализированно.

В энциклопедии «Актобе» называются многие топонимы, связанные с Кобланды (с каким Кобланды они связаны, не уточняется): считается, что Хобдинский район, земли Жиренкопы – Жалгызоба, Кособа, Бесоба – хранят следы сражений Кобланды с калмыками. Здесь также утверждается: «Согласно легенде тут была могила Кобланды. Названные в эпосе Кособа, Жиренколь, Ешкикырган, гора Тасбулак, родник Тумшан, до сих пор носят прежние наименования» [14, 512]. С этими сведениями можно согласиться полностью, поскольку названные в тексте наименования мест до сих пор сохранили историческое значение и действительно точно так же называются.

В статье, опубликованной под названием «Где похоронен Кобланды» [15], А. Торебаев, изложив приведенный нами выше рассказ о конфликте между Кобланды и Дайыркожи (Акжолом), сообщает далее: «...В одной ссоре Кобланды батыр убил ханского судью Дайыркожа. Абилхаир хан спас Кобланды от мести. Неизвестно, остался ли после этого род Кобланды жить на горе Караспан, или перекочевал подальше от аргынов. Но, если принять во внимание приведенные ниже сведения, то похоже, что переселение произошло в сторону Самарканда, куда часто откочевывали казахи. В январе 1997 года член Союза писателей Узбекистана Жубаткан Муратбаев в газете “Шалкар” опубликовал статью под названием “Могила Кобланды батыра”. По его словам, в 1957 году, когда он был студентом, его отправили собирать хлопок в Парайыкский район Самаркандской области. Там в ауле под названием Кожа Смайыл он встретился со старцем по имени Бабат. Старик рассказал ему о том, что он сам кипчак, предки его сюда переехали в давние времена, а сейчас почти ассимилировались с узбеками. Он повел собравшихся на кладбище под названием Шеркорган и, показав на стоящие рядом два памятника, сказал: “Эти две могилы – дом в загробном мире нашего дальнего предка Каракипчака Кобланды батыр а и его жены красавицы Кортка”. Надписи на камнях написаны по-арабски. Также видевший эти могилы журналист газеты “Казахская литература” Амирбек Оспанов в 1976 году написал статью

“Кладбище Кобланды батыра”».

Далее автор делится рассуждениями о том, что Каракипчак Кобланды воевал с кызылбасами (иранцами), а Кобланды и его дети Бокенбай и Киикбай, жившие на берегах Хобды, воевали с калмыками; калмыки стали приходить на казахские земли с XVII века, когда согласно истории в 1618 году их повелитель Хо Орлик тайши направился с пятидесятью тысячами воинов на север, но не выдержал сибирских морозов и пришел в окрестности Яика. С этих пор, вероятно, начинаются столкновения между казахами и калмыками, считает автор и приходит к заключению, что Кобланды из Хобды жил 400 лет назад. Подтверждая верность своих предположений, автор приводит в качестве еще одного доказательства – статью известного ученого И.Карагулова «От кого родился жанатуган (казахский род)», опубликованную в 1970-х годах в газете «Казак адебиети» («Казахская литература»).

Согласно сведениям И. Карагулова и сохранившейся в народной памяти родословной (шежире), род «жанатуган» имеет отношение к Кобланды батыру, точнее, к его младшей сестре Карлыгаш (в некоторых источниках – Кунбике, Кетебике).

Используя сведения И. Карагулова, автор сообщает, что Карлыгаш вышла замуж за Орак батыра, родила от него сына Даулета; во время одного из набегов Орак бесследно потерялся (в это время Кобланды, вероятно, уже не было в живых). После этого Карлыгаш в поисках убежища пришла к роду ак кете, который жил вдоль берега реки Ащыойыл, и вышла замуж за авторитетного человека этого рода Аккошкара. Далее говорится, что пришедшего с Карлыгаш сына прозвали Кара, а новорожденного назвали Аманом. Родившиеся от них новые потомки стали называться Жанатуган руы, а потомки, родившиеся от Аккошкара – Алимбет, Ебески, Сапы, Алтай, Куттыгай, Жулдыз – дали начало отдельным родам.

Опираясь на данные И. Карагулова, считающего себя потомком в девятом поколении рода, ведущего начало от Кара, автор статьи, учитывая, что по подсчетам демографов, жизнь одного поколения составляет в среднем 25 лет, приходит к выводу, что Кобланды и Карлыгаш жили 350-400 лет назад, значит, намного раньше эпохи Каракипчака Кобланды. Следовательно, они – батыры разных эпох, их родители носили разные имена, родителей первого звали Танжарбай и Аналык, другого – Кыдырбай и Акару; Кобланды из Хобды – не Каракипчак, это его тёзка – батыр, живший много позднее [13, 39-41].

Мы видим, что здесь главную роль играют сведения из шежире-родословной. Исследователи не раз отмечали тот факт, что благодаря шежире можно пролить свет на некоторые сложные вопросы, даже не имея точных исторических данных.

Т. Коныратбаев, исследовавший антропонимы в эпосе «Кобланды батыр», тоже говорит о необходимости придавать значение сведениям, заключенным в родословных. Ученый пишет: «Имя батыра Кобланды, жившего в XV-XVI

веках, трудно встретить в исторических документах. И если бы мы на этом основании оценивали его не как исторический антропоним, а как плод народной фантазии, то в деле научного изучения эпоса мы недалеко ушли бы от вчерашних методов советского времени. В наше время имеются и косвенные подтверждения истинности личности Кобланды» [16, 172]. Есть все основания считать родословные (шежире) одним из таких косвенных свидетельств.

И если Т. Конратбаев предлагает эффективные пути использования шежире для прояснения встречающихся в эпосе антропонимов, то мы, в свою очередь, считаем возможным применитьтопонимы для прояснения вопроса о подлинности исторической личности Кобланды.

На Актюбинской земле есть главный след, проясняющий историчность личности Кобланды – топоним Жиренкопа. Это потому, что сейчас стало исторически достоверно, что в этой местности находится могила Кобланды. Подтверждением тому стало открытие в 2008 году историко-мемориального комплекса в селе Жиренкопа Хобдинского района Актюбинской области.

Заслуживает внимания происхождение наименования Жиренкопа. Народная этимология топонима связывает его с лошадью Кобланды. В топонимике закономерны явления, когда названия местностей давались по именам людей, или наоборот, люди получали имена по названию топонима. А вот названия, связанные с лошадью или другими зоонимами, встречаются реже. Например, в нынешнем Мугалжарском районе (Актюбинская область) возле станции Журын есть горный хребет с названием «Естемес». Эту гору Естемес местные жители связывают с табунщиком по имени Естемес, который пас коней, принадлежавших Кобланды. Согласно легенде, и с солнечной, и с теневой стороны этой горы паслись многочисленные табуны, и однажды от них отделился косяк лошадей с рыжим жеребцом во главе и умчался, не дав себя догнать. Кобланды отправился на поиск убежавших коней и нашел их на одном озере на территории нынешнего Хобдинского района, где лошади мирно паслись. Озеро потом стало называться «Озеро, где остановился косяк рыжего жеребца», впоследствие название сократилось по принципу эллипсиса и получило название Жиренколь, или «Озеро рыжего». Но впоследствие озеро высохло, поросло густыми зарослями камыша и рогоза, из-за чего люди стали называть его не «озеро», а «копа», то есть, «место, заросшее камышом». Тем самым, топоним стал наименованием основанного на этом месте поселения и был отмечен на карте [13, 96].

Исследователь С. Кондыбай в своей статье «Три жизни Кобланды батыра», выделил три стадии в истории формирования эпоса «Кобланды батыр», обозначив первую стадию как Мангыстауский период – середина XIV века, т.е. 1350-1390 гг. В этот период эпос о Кобланды еще не сформировался, но уже была основа, материал для последующего сложения эпоса, считает исследователь. Второй этап формирования эпоса ученый относит ко второй половине XVI века, примерно к 1560-1600 годам, назвав ее Хобда-Илекским

(Актюбинским), или «периодом шести аулов», давая ему следующую характеристику: «Именно в этот период известный в свое время, но неизвестный нам певец-жырау из ногайских шести аулов, выходец из рода кипчаков, желая создать эпос о реальном Кобланды, но не зная подлинных легенд о нем, использовал предания о другом герое (или героях), и в результате создал новый эпос, главным персонажем которого стал Кобланды. Подобный прием в литературе называют компиляцией».

Тем самым автор, стремясь доказать, что имя Кошабай, принадлежавшее личности, известной в Мангыстау и Устюрте в XIV веке, было заменено на имя Кобланды, пишет следующее: «Кошабай в эпосе является другом Кобланды. В первоначальных магытауско-устюртских легендах главным героем был именно Кошабай. Именно его женой стала Кортка, он был другом Карамана, он же ходил войной на Казанское ханство. Когда жырау XVI века на базе этих преданий создавал эпос о Кобланды, место главного героя в нем занял Кобланды, сдвинув Кошабая на второстепенное место».

А вот имена других героев (Казан, Кортка, Караман, Коктим-аймак, Акшахан, Алшагыр, Баба-тукти, Карлыга) остались неизменными. Таким образом, неизвестный жырау создал эпос о батыре Кобланды, жившем в XV веке на землях Актобе-Оренбурга, вышедшем из ногайского рода Кипчак. А если судить по одной из событийных линий эпоса, можно сказать о том, что реальный Кобланды жил в XV веке, был современником Алшагыра, сына ногайского правителя Мусы, и его противником. То есть, всё историческое пространство в эпосе указывает на реальность Кобланды. Можно утверждать, что могила Кобланды, находящаяся на берегу Илека в местности Жиренкопа Хобдинского района Актюбинской области, принадлежит именно этому Кобланды. Именно на этой земле лежит тот Кобланды, который стал причиной и поводом для создания эпоса» [17, 15]. Это верное мнение, оно подтверждено археологическими раскопками, которые проводили Н. Шаяхметов (1969 г.), Ж. Смайлов (2004 г.).

Но в недавний советский период периодически возникавшие кампании призывали ученых обращаться не к историческим сторонам эпоса, а к его народности, художественности, требовали рассматривать эпос с классовых позиций. Из-за такой политической подоплеки некоторые избегали обращения к проблемам эпоса. Несмотря на это, и фольклористы, и историки не могли свести на нет значимость данной проблемы. К этому делу активно подключались и археологи. Например, установить место захоронения Кобланды, наряду с образцами устного творчества, текстами эпоса, помогли и археологические материалы. Так, археолог и ученый Ж. Смайлов об этом пишет следующее: «Впервые о могиле (мазар) Кобланды батыра в 1906 году написал В.В. Карлсон. Позже Кастанье упоминает о ней в своем труде «Древности Киргизской степи и Оренбургского края», посвященном древним памятникам казахской степи. Вот что он пишет там: «Могила Хобланды. По

сообщению В.В. Карлсона (см. Труды Оренбургской уч. Арх. Ком. за 1906 г., вып. XVI, с. 56) по тракту из Илецкой защиты на Уиль, около станции Хобланды, находится небольшой холм, весь покрытый обломками кирпича. Это остатки древней могилы, разрушенной населением. Г. Карлсон принес в дар музею два обломка кирпича. Они одного типа с кирпичем Кайтака, Кисене, раскопок Аниховского, Кастанье и др.» [18, 209].

Еще одно обстоятельство, о котором следует сказать: вследствие того, что «Кобланды батыр» является продуктом творчества нескольких веков, в нем смешиваются различные пласты верований и мифических элементов, таких, как поклонение духам святых предков, раннее возмужание мальчика, священный крылатый конь, покровительство духов святых предков, поклонение Всевышнему, обращение к Аллаху с просьбой о поддержке, просьба о благословении, сновидения с участием повелителей злых сил, борьба с ними, образы свирепых драконов, грозные силы стихий, а также шаманские представления и мусульманские верования.

Всё это свидетельствует о древнем происхождении эпоса, с одной стороны, и о том, что исполнители эпоса «украшают» текст, дополняют его понятиями и представлениями своего времени, с другой стороны. И здесь не нужно спрашивать, почему это так происходило, поскольку это является особенностью художественного творчества, эпическая традиция позволяет такую вольность. Поэтому, несмотря на единое содержание эпоса, в некоторых вариантах изменены имена батыров. Об этом пишет К. Жумалиев: «Во всех вариантах «Кобланды» имена трех основных героев неизменны: Кобланды, Кортки, Алшагыра. Из-за того, что в эпосе основное противоборство происходило между Кобланды и Алшагыром, их имена встречаются во всех исполняемых казахскими акынами вариантах эпоса “Кобланды”, что свидетельствует о том, что в основе описанных событий лежит одна историческая правда» [11, 47]. Это верное наблюдение подтверждает: через какое бы «сито» веков не прошло фольклорное произведение, какие бы художественно украшенные версии к нему не прибавлялись, в нем всё равно лежит историческая правда.

В качестве конкретного довода, подтверждающего данное мнение ученого, можно назвать то, что в двадцати пяти-тридцати километрах прямо от Жиренкопы (места, где находится могила Кобланды) в местности Аккум, которая относится к нынешней Западно-Казахстанской области, есть место, где когда-то был город Алшагыр, и там до наших дней сохранились красивые ворота города. Об этом написано в статье под названием «Курган Аккум – Алшагыр» [19, 8-9]. Приводя эти сведения, мы ставим своей целью показать, как географические названия помогают выявить данные об исторических личностях и исторических событиях.

Таким образом, мы считаем, что эпос зародился в конце ногайлинской эпохи. Известно, что знаменитая Ногайская Орда в 1550-1560 годы распалась в

результате внутренних междоусобных войн и разделилась на три части. Нет сомнений, что «Кобланды батыр», входящий в общий ногайский цикл эпических произведений, зародился именно в это время. Потому что всякое творческое произведение появляется на свет не в тот момент, когда происходит определенное историческое событие или сразу после него, а только спустя время.

Начиная с XVII века распространились повсюду, освоенные новыми поколениями, эпос и легенды «ногайцев шести аулов», в их числе был и эпос «Кобланды батыр», на основе которого стали формироваться его казахские, узбекские, каракалпакские, ногайские варианты, пополнившись затем словесными деталями из жизни и быта XVII-XVIII веков. Вместе с тем, в каждом регионе стали появляться «могилы Кобланды». Напоминанием о той тенденции остались «могилы» Кобланды в Узбекистане и в окрестностях Улытау – Сарысу. Возможно, в XV-XVI веках и были реальные, местные «Кобланды». Поэтому в следующие эпохи в памяти эпоса все герои с именем Кобланды стали рассматриваться как одна фигура.

Вполне правомерно, что эпос о Кобланды, исполняемый среди живущих в Узбекистане каракалпаков, исполняется и ногайцами. Дело в том, что на землях каракалпаков, граничащих с Байганинским районом Актюбинской области, проживает множество казахов Младшего жуза. Понятно и то, что этот эпос близок ногайцам. То, что героический эпос появился в ногайскую эпоху, исторически достоверный факт. Ногайская Орда, образовавшаяся после распада Золотой Орды и прозванная «жирный народ Едиге», занимала земли от Кавказа, где живут сейчас ногайцы, до Казалы (Кызылординская область). Сейчас современные ногайцы считают себя законными наследниками ногайлинского народа и рассматривают героический эпос как собственный эпос, не учитывая, что на той огромной территории проживали и другие этносы.

В самом деле, в составе армии Чингизхана было много казахов не только Младшего, но и Среднего и Старшего жузов. После распада Золотой Орды многие остались проживать на этих территориях. Доказательством служит то, что в составе башкирского народа есть казахские роды жалайыр, аргын, қоныpат и другие. С течением времени они растворились среди башкир.

То же самое можно сказать о войсках в составе армии Ногайской орды. Похоже, что среди них были одаренные люди, которые хорошо запомнив сюжеты героического эпоса, забирали их с собой в родные края. Широта ареала распространения героического эпоса, особенно эпоса о Кобланды, наличие исполнителей эпоса в каждом регионе Казахстана служат тому подтверждением.

«Представление о том, что герои казахских эпических сказаний являются только литературными персонажами – это ошибочное мнение тех, кто не имеет представления о жизни казахского народа, не знает его обычаев и традиций. На

самом деле героический эпос – документ, который при помощи имен батыров описывает всю историю тех времен» [20, 65]. Несомненно, эпос «Кобланды батыр» – бесценный клад, который мог бы стать историческим документом прошедших эпох.

Это мнение имеет под собой достаточные основания. Однако не так уж и просто узнать в эпическом герое историческую личность, поскольку Кобланды как эпический герой, как идеальный образ богатыря основательно укрепился в общественном сознании. К тому же эпос о Кобланды так много исследовался, что считается очень хорошо изученным. Поэтому можно подумать, что об этом эпосе все известно иничего нового в нем найти невозможно. Но наука, как сама жизнь, не может стоять на одном месте. Поэтому изучаются сведения о встречающихся в сюжете географических названиях, с помощью исторических документов, материалов археологии и антропологических исследований выясняется, реально ли существовали в истории сам батыр и сражавшиеся с ним враги, что в итоге приводит к пониманию близости к жизни героев эпоса. Работа по исследованию черепа Кобланды и созданию его портрета, проведенная в Москве, в лаборатории имени М.Герасимова, тоже дает основания для признания его историческим лицом.

Подводя итоги всему сказанному, мы приходим к следующим выводам:

1 Кобланды батыр известен многим как эпический герой, однако в народе его героический образ является образцом для подражания, его считают национальной гордостью и реальным человеком, жившим когда-то.

2 Эпос «Кобланды батыр» передает события разных эпох, сгущая и синтезируя их в описываемых картинах прошлого. Поэтому здесь отразился закон циклизации, свойственный фольклору в целом.

3 Поскольку эпос «Кобланды батыр» охватывает несколько эпох, трудно выяснить, насколько исторически достоверна личность героя. В этом случае могут помочь анатомические, морфологические, антропологические исследования. В знаменитой лаборатории имени М.Герасимова были проведены антропологические исследования останков Кобланды батыра, извлеченных из его могилы в Жиренкопе, в результате которых выявлено, что этот человек жил во второй половине XVII века.

4 Таким образом, только благодаря комплексным историческим, филологическим и антропологическим исследованиям стало возможным решить проблему исторической достоверности личности героя. Свидетельством тому является личность Кобланды батыра, который из эпического героя вновь стал исторической личностью.

Список литературы

1 Ауезов, М. Әдебиет тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 240 с.

2 Бекмаханов, Е. Казахстан в 20-40 годы XIX века. – Алма-Ата, 1992. – 400 с.

3 Ибраев, Ш. Эпос әлемі. Қазақтың батырлық жырларының поэтикасы. – Алматы: Ғылым, 1993. – 296 с.

4 Каскабасов, С. Таңдамалы. – Т.4. Фольклор иірімдері. Әр жылғы зерттеулер. – Астана: Фолиант, 2015. – 328 с.

5 Нурмаганбетова, О. Қазақ әдебиеті. Энциклопедия. – Алматы: Қазақстан даму институты, 1999. – 415 с.

6 Габдуллин, М. Қазақ халқының ауыз әдебиеті. – Алматы: Санат, 1996. – 368 с.

7 Тынышпаев, М. История казахского народа. – Алма-Ата: «Қазақ университеті», 1993. – 76 с.

8 Букейханов, А. Шығармалар. – Алматы: Қазақстан, 1994. – 300 с.

9 Тлепов, Ж. Тарих және әдебиет. – Алматы: Ғылым, 2001. – 376 с.

10 Кудайбердиулы, Ш. Түрік, қырғыз-қазақ һәм хандар шежіресі. – Алматы: Санат, 1991. – 80 с.

11 Жумалиев, К. Қазақ эпосы мен әдебиет тарихының мәселелері. – Алматы: ҚМКӘБ, 1958. – 400 с.

12 Нурмаганбетова, О. Қазақтың қаһармандық эпосы «Қобыланды батыр». – Алматы: Дешті Қыпшақ, 2003. – 480 с.

13 Пангереев, А.Ш. Жер-су атауларының поэтикасы. – Ақтөбе: «Полиграфия», 1996. – 140 с.

14 Актобе. Энциклопедия. – Ақтөбе: «Отандастар-Полиграфия» ЖШС, 2001. – 512 с.

15 Торебаев, А. Қобыланды қайда жерленген? // Ақтөбе. – 2000. – 5 мая.

16 Коныратбаев, Т.А. Эпос және этнос. Қазақ эпосы және оның этникалық сипаты. – Алматы: Ғылым, 2000. – 268 с.

17 Кондыбай, С. Қобыланды батырдың үш ғұмыры // Қобыланды батыр. Конференция материалдары. – Ақтөбе, 2005. – 131 с.

18 Смайлов, Ж., Ошанов, О.Ж. «Қобыланды батыр» кесенесіне (археологиялық және этнографиялық ізденістер қорытындысы). – Алматы: «Комплекс», 2007. – 198 с.

19 Кошекбаев, Н. «Аққұм – Алшағыр қорғаны» // Білім және еңбек. – №8. – 1981. – С. 8-9.

20 Салгарин, Қ. Қобыланды тойы. – Алматы: «Атамұра», 2008. – 152 с.

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В «ТЁМНЫХ АЛЛЕЯХ» И.А. БУНИНА

Пороль О.А., доктор филологических наук, доцент
Дмитриева Н.М., кандидат филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Среди обширного количества публикаций, монографий и диссертаций, посвященных творчеству Бунина, не перестают быть актуальными «классические» работы О.Н. Михайлова, Л.К. Долгополова, Ю.А. Мальцева, И.П. Карпова, В.А. Келдыша, О.В. Сливицкой, В.П. Смирнова, Л.А. Колобаевой, В.В. Лаврова, В.А. Сарычева. Среди современных диссертационных исследований отличается сложной «проекцией» работа Е.М. Болдыревой «Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма».

Анализируя творчество И. Бунина, видный знаток литературы русского Зарубежья, О.Н. Михайлов сказал о «Тёмных аллеях», пожалуй, самое главное: «Эта единственная в своём роде книга в русской литературе, где всё – о любви. Тридцать восемь новелл этого сборника дают великое разнообразие незабываемых женских типов – Руся, Антигона, Таня, Галя Ганская, Поля («Мадрид»), героиня «Чистого понедельника»… Вблизи этого соцветия мужские характеры куда невыразительнее; они менее разработаны, подчас лишь намечены и, как правило, статичны. Они характеризуются скорее *косвенно*, отражённо – в связи с физическим и психическим обликом женщины, которую любят и которая занимает в рассказе самодовлеющее место, … любовная страсть изображается автором как некая неодолимая, роковая сила» [11, 152].

Рассматривать прозу талантливого писателя всегда сложно, прозу же талантливого поэта – сложнее вдвойне. При текстуальном анализе «Темных аллей» становится очевидным не только «великое разнообразие незабываемых женских типов». В рассказах-новеллах изображается не только «любовная страсть как некая неодолимая, роковая сила». Автор «Темных аллей» повествует о недостижимости «идеальной» любви, той любви, которую он *знает*, и которая едва ли возможна на земле, размышляет о последствиях любви-страсти, о её разрушительной силе, об отказе, неприятии настоящей любви, которая дается лишь однажды в жизни, и о её потери навсегда.

Осознание «идеальной» любви как таинства и святости – одно из самых важных для художественной концепции И. Бунина. Отличительная черта его прозы – искренность, которая, пожалуй, часто граничит с жёсткостью, с попыткой автора расставить все на свои места, как это и бывает в реальной жизни. Сборник начинается рассказом «Тёмные аллеи». Герой и героиня когда-то любили друг друга. Случай банальный. Однако из них двоих на самом деле люби-

ла Она, поэтому Надежда (так звали героиню рассказа) «при красоте <…>, которую имела» не смогла выйти замуж. Для того, которого она любила, их любовная связь всего лишь «история пошлая, обыкновенная». Герой, кощунствуя, (и даже не понимая этого!) цитирует книгу Иова: «Как о воде протекшей будешь вспоминать». Кощунствуя, потому что Книга Иова – это книга о вечной любви к вечному Богу. Когда Надежда объясняет ему, что любовь не проходит. Николай Алексеевич «болезненно» усмехается: ему не хочется верить, что любовь существует. С ним жизнь поступила жестоко. Он рассказывает Надежде, о том, как он наказан: «никогда я не был счастлив в жизни, не думай, пожалуйста. <…> жену я без памяти любил. А изменила, бросила меня ещё оскорбительнее, чем я тебя. Сына обожал, – пока рос, каких только надежд не возлагал! А вышел негодяй, мот, наглец, без сердца, без чести, без совести… Впрочем, всё это тоже самая обыкновенная, пошлая история». Однако, после встречи с Надеждой, уже шестидесятилетний Николай Алексеевич осознаёт, что «потерял… <в ней> самое дорогое, что имел в жизни».

Думается, что рассказ назван «Тёмными аллеями», потому что герой в «волшебные» минуты их встреч цитирует проникновенные поэтические строчки: «Кругом шиповник алый цвёл, стояли тёмных лип аллеи…». Поэзия вполне сочетается с жестокой реальностью – с возможностью бросить и забыть женщину, которой он объясняется так красиво в любви. Это одна из причин названия как одного рассказа, так и всей книги.

В сборнике «Тёмные аллеи» слово «тёмный» является своеобразным лейтмотивом, объединяющим все рассказы и чаще всего показывающим трагедию любви, её несостоятельность на земле. Бунин, рассуждая о своём авторском замысле, сказал, что «… все рассказы этой книги только о любви, о её «тёмных» и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях» (из письма к Н. Тэффи). О.А. Мещерякова обстоятельно проанализировала, как сочетается слово «тёмный» с разными бунинскими контекстами в целом ряде рассказов «Тёмных аллей». О.А. Мещерякова приходит к выводу, что «…семантика слов основывается на общеизвестном содержании, но в то же время включает и индивидуально-авторские оценки. Семантическое развитие идёт от физического постижения феномена *тёмный* к психологическим ассоциациям и образно-метафорическому плану» [10, 70]. Иными словами, в художественном мире Бунина слово «тёмный» – физическое ощущение земной любви, её хрупкого бытия. Антиномией любви в прозе и поэзии И. Бунина является смерть. У любви-жизни в творчестве Бунина всегда поединок со смертью. Например, в стихотворении «Густой зеленый ельник у дороги…»:

Густой зелёный ельник у дороги,
Глубокие пушистые снега,
Здесь шёл олень, могучий тонконогий,
К спине откинув тяжкие рога.
…….

О, как легко он уходил долиной!
Как бешено в избытке свежих сил
В стремительности радостно-звериной
Он красоту от смерти уносил.

Трагичен по своей сути рассказ Бунина «Кавказ». Читатель знакомится с «ворованной» любовью. Рассказ условно разделён автором на семь смысловых частей, каждая из которой является новым этапом в динамике рассказа. Героиня в этом произведении является «незабываемым женским типом» (по выражению О. Михайлова), но не по силе любовного чувства, а по легкомысленному, жестокому и глупому поступку по отношению к своему мужу. Эгоистичен человек, который вовсе не любит свою «возлюбленную: «И она бледнела, когда я говорил: «А теперь я там буду с тобой, в горных джунглях у тропического моря». В осуществлении нашего плана мы не верили до последней минуты – слишком великим счастьем казалось нам это». Действительно, счастье лишь *казалось.* В день отъезда «был *тёмный*, *отвратительный* вечер, когда я ехал на вокзал, всё внутри у меня *замирало* от *тревоги и холода*. По вокзалу и по платформе я пробежал бегом, *надвинув на глаза шляпу* и уткнув лицо в воротник пальто». Это было лишь начало их любовной поездки. Страшен по своей сути финал, когда муж ищет свою жену в Геленджике, в Гаграх, в Сочи, откуда она посылает ему свои открытки, и не найдя её, заканчивает жизнь самоубийством.

«Он искал её в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи он купался утром в море, потом брился, надел чистое бельё, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице, на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лёг на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов».

Так слишком спокойно, с намеренными подробностями, Бунин описывает трагедию-развязку, своеобразный постскриптум в отношениях трёх людей и банальный, на первый взгляд, любовный треугольник перестаёт быть им, оживает. У читателя появляется горький привкус, состояние душевного кошмара от «псевдолюбви». Герой рассказа, любовник, постоянно осознаёт себя вором и тем страшнее его зло, что он отчётливо понимает, насколько дорога его женщина своему мужу. При расставании её с мужем герой чувствует это весьма сильно. Он впадает в оцепенение и ледяной рукой даёт кондуктору десятирублёвку. Очень важен жест мужа, когда он крестит свою жену. Так обычно поступают по отношению к человеку, который дорог, когда хотят сохранить его от всякого зла. «Я отшатнулся от окна, упал в угол дивана. Рядом был вагон второго класса – я мысленно видел, как он хозяйственно вошёл в него вместе с нею, оглянулся, – хорошо ли устроил её носильщик, – и снял перчатку, снял картуз, целуясь с ней, крестя её…».

Красота в «Тёмных аллеях» Бунина часто является не созидающей, а разрушительной силой. Так, начиная повествование своего рассказа «Кавказ» (ко-

торый мы проанализировали выше), Бунин описывает привлекательную внешность своей героини, которая впоследствии станет причиной совершившейся трагедии: «Она была бледна прекрасной бледностью любящей взволнованной женщины, голос у неё срывался…». Своей, пожалуй, разрушительной кульминационной точки достигает красота в рассказе И. Бунина «Красавица». Этот рассказ строится на антиномии. Классически красота призвана спасать. Достаточно вспомнить стихотворение А.С. Пушкина «Красавица»:

Всё в ней гармония, всё диво,
Всё выше мира и страстей.
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей;
……..
Но, встретясь с ней,
смущённый, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговея богомольно
Перед святыней красоты.

Сюжет бунинского рассказа «Красавица» «прост»: пожилой вдовец, скромный, молчаливый чиновник казённой палаты женится на молоденькой красавице. У него от первого брака – сын, который его второй красивой жене не нужен (первая жена, отмечает автор, была также красавицей). Однако вдовца не удивляет, что вторая жена «спокойно возненавидела его семилетнего мальчика от первой». «Спокойно возненавидела» – очень страшный оксюморон. Ненависть всегда – бурное чувство. Гневу свойственно сменяться, как известно милостью. В выражении «спокойно возненавидела» слышна тишина остановившегося времени. «И мальчик, от природы живой ласковый, стал в их присутствии бояться слово сказать, а там и совсем затаился. Сделался как бы несуществующим в доме». Вскоре его перевели спать из отцовской спальни в гостиную. «Но сон у него был беспокойный». Выстраивается следующая антитеза – «красавица спокойно возненавидела его», а сон у мальчика стал «беспокойным». Впоследствии ребёнок оказался на полу, по желанию красавицы, чтобы не изодрать «бархат на диване» и «зажил совершенно самостоятельной, совершенно обособленной от всего дома жизнью». Он «шёпотом читает по складам всё одну и ту же книжечку с картинками, купленную ещё при покойной маме, смотрит в окна…». Бунину удалось в столь кратком рассказе (всего на одну страницу) передать непередаваемую трагедию ребёнка.

Аналогичен по силе совершающейся трагедии и другой рассказ из книги «Тёмные аллеи» – «Дурочка». И если в ряде бунинских рассказов чувство, пусть даже порочной любви (!) эстетически оправдано, то в этом – автор описывает скотское влечение подрастающего юноши-семинариста к кухарке. Наверное, это тоже банальный случай, совершавшийся в жизни не раз. Но его трагедия кощунственна по своей сути. Насильником является семинарист, че-

ловек, который ведает, что такое целомудрие и, который впоследствии оканчивает курс «блестяще!». Вера отныне вовсе не вера, а всего лишь интеллектуальное знание. Можно за курс обучения получить отлично и при этом совершить безнравственный поступок – обидеть «нищую, безродную девку», жить с ней и «прижить мальчика», после чего, чтобы не вспоминать больше о произошедшем, выгнать из дома её и ребёнка.

Все знали, чей это сын. И дьякон, и дьяконица «всячески просили сына смилостивиться» (ведь это является одним из постулатов веры!). «Но он остался непреклонен». Бунин намеренно подбирает лексику, которая показывает весь ужас совершающегося кощунства: она, выгнанная людьми церковными «всё лето после того … ходила с ним по деревням и сёлам, побираясь Христа ради». Бунин пишет «всё лето», и не указывает на то, что потом она погибла или замёрзла. Даже это оказывается для автора не столь необходимым уточнением. То, что погибла и так понятно. Стоит задуматься над тем, почему в конце рассказа Бунин рисует портретную характеристику мальчика. Бунину была понятна дворянская, а следовательно, и церковная культура. Вряд ли мог он не знать святоотеческое изречение, что «дети – это мы внутри» или библейское – «по плодам узнаете их». «Плод» любви семинариста и дурочки ужасен: «Он был урод. У него было большое, плоское темя в кабаньей шерстке, носик расплющенный, с широкими ноздрями, глазки ореховые и очень блестящие. Но когда он улыбался, он был очень мил». Семинарист по своей духовной сути – бес. Милая улыбка же ребенка-урода – от «дурочки».

Так Бунин показывает, что от животной похоти случившейся в *тёмную* (опять-таки!) жаркую ночь от *жестокого* телесного возбуждения, возникшего по причине греха в целомудрии (дьяконов сын подсматривал за голыми купающими девками днём), от такого греховно-чувственного состояния может родиться только урод.

Однако категория света занимает центральное место в творчестве И. Бунина. Достаточно вспомнить его стихотворение «Свет» или любимый рассказ автора «Чистый понедельник», где героиня воспроизводит своему возлюбленному повесть о Петре и Февронии «с тихим светом в глазах». В стихотворении «Свет» Бунин повествует о жертвенной любви, которая способна спасать от смерти.

Ни пустоты, ни тьмы нам не дано:
Есть всюду *свет*, предвечный и безликий…
Вот полночь. Мрак. Молчанье базилики,
Ты приглядись: там не совсем темно,
В бездонном, черном своде над тобою,
Там на стене есть узкое окно,
Далекое, чуть видное, слепое,
Мерцающее тайною во храм
Из ночи в ночь одиннадцать столетий…

А вкруг тебя? Ты чувствуешь ли эти
Кресты по скользким каменным полам,
Мерцающее тайною во храм
Гробы святых, почиющих под спудом,
И страшное молчание тех мест,
Исполненных неизреченным чудом,
Где черный запрестольный крест
Воздвиг свои тяжелые объятья,
Где таинство сыновнего распятья
Сам Бог-Отец незримо сторожит?
Есть некий *свет*, что тьма не сокрушит.

Можно допустить, что *тихий свет* в «Чистом понедельнике» и *свет* в приведенном выше стихотворении однородны по своей семантике.

В дневнике с 8 на 9 мая 1944 года Бунин написал: «Час ночи. Встал из-за стола – осталось дописать несколько строк «Чистого понедельника». Из письма Веры Николаевны в Москву: «Иван Алексеевич считал, что в сборнике «Тёмные аллеи» каждый рассказ написан «своим ритмом», в своём ключе, а про «Чистый понедельник» он написал на обрывке бумаги в одну из своих бессонных ночей: «Благодарю Бога, что Он дал мне возможность написать «Чистый понедельник».

Действительно, необычен образ героини: её непохожесть на других женщин, противоречивость её поведения, отражающая духовный поиск, стремление обрести себя, соединение в душе героини разных временных контекстов, в которых протекает её внутренняя жизнь.

Проанализируем лексический уровень произведения с точки зрения духовного аспекта, проследим, какое влияние он оказывает на развитие сюжета, соотнесём некоторые текстовые фрагменты. В этом отношении интересна библейская лексика рассказа, которая, выражает пространственно-временные характеристики и является максимально смыслоёмкой. Рассмотрим её:

Храм Христа Спасителя – величественный храм Москвы.

Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер – от Красных ворот к храму Христа Спасителя: она жила против него;

Господи Владыка живота моего – начало великопостной молитвы Ефрема Сирина, которую читают в храме и дома в течение всего Великого поста.

Глаза её были ласковы и тихи.

– Ведь завтра уже Чистый понедельник, – ответила она, вынув из каракулевой муфты и давая мне руку в чёрной лайковой перчатке. – «Господи Владыка живота моего...». Хотите поехать в Новодевичий монастырь?

Тихий свет – перифраза, «переименование» славянского СВЕТЕ ТИХИЙ. СВЕТЕ ТИХИЙ – название молитвы, которая поётся во время всенощного бдения. Песнь СВЕТЕ ТИХИЙ повествует о пришествии на землю в конце ветхозаветного времени Христа, о начале нового благодатного дня, *свет* которого

принёс Спаситель, – дня вечности, даруемого миру Единым Бессмертным, Единым Блаженным Богом ради искупительного подвига Его Сына. В этом песнопении выражается христианское учение о *духовном свете*, просвещающем человека, о Христе – Источнике *благодатного света*.

А она говорила с тихим светом в глазах:

– ... «Был в русской земле город, названием Муром, в нём же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном...»

(Фрагмент из «Повести о житии святых новых чудотворцев муромских, благоверного, и преподобного, и достохвального князя Петра, нареченного во иночестве Давидом, и супруги его, благоверной, и преподобной, и достохвальной княгини Февронии, нареченной во иночестве Евфросинией», который читает по памяти героиня рассказа).

Церковь -

– Как хорошо. И вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да ещё в церковных песнопениях.

Бог – слово, которое упоминается в тексте неоднократно. Для героини оно наполнено высшим смыслом.

– Нынче вечером я уезжаю в Тверь. Надолго ли, один бог знает...

... «В Москву не вернусь, пойду пока на послушание, потом, может быть, решусь на постриг... Пусть Бог даст сил не отвечать мне – бесполезно длить и увеличивать нашу муку...».

Следует также обратить внимание на следующую фразу в рассказе «Чистый понедельник»: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами», которая впоследствии «перерастает» в трагичное завершение отношений Его и Её: «Я исполнил её просьбу. И долго пропадал по самым грязным кабакам, спивался, всячески опускаясь всё больше и больше». Почему два любящих человека всё же не вместе? – на этот проблемный вопрос необходимо ответить читателю, чтобы уточнить основную идею рассказа И. Бунина.

Ещё в начале произведения автор указывает на месторасположение дома, где жила героиня: *она жила против* храма *Христа Спасителя.* В тексте это акцентируется трижды.

- *В доме против храма Спасителя она снимала ради вида на Москву угловую квартиру на пятом этаже...*

...за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть Кремля, напротив как-то не в меру близко, белела слишком новая громада Христа Спасителя.

В христианской традиции женщина, принимающая постриг и, следовательно, посвящающая свою жизнь Богу, становится Невестой Христовой, что и произошло с героиней рассказа.

Город с названием Муром, и имя благоверного князя Петра появляется в кульминационной точке рассказа, когда героиня повествует своему поклоннику о святом житии в браке святых благоверных Петра и Февронии Муромских.

Неизвестно, рассказан ли ею весь сюжет повести: в тексте он прерывается многоточием на следующей смысловой фразе:

«... и облеклись, такожде единовременно, в монашеское одеяние...».

Долго живя свято и счастливо, управляя городом Муромом, Пётр и Феврония на склоне лет уходят в разные монастыри, где и принимают постриг.

...Она (героиня рассказа Бунина), не слушая, продолжала:

- Так испытывал её Бог. «Когда же пришло время её благостной кончины, умолили Бога сей князь и княгиня преставиться им в един день. И сговорились быть погребенными в едином гробу. И велели вытесать в едином камне два гробных ложа...».

Сила любви Петра и Февронии к Богу и к друг другу настолько велика, что после земной кончины их тела обретают лежащими вместе в одном гробу, несмотря на троекратное их разъединение (согласно церковному канону хоронить их рядом было нельзя, потому что они приняли монашеский постриг).

В тексте, который цитирует героиня рассказа Бунина, есть одно существенное искажение первоисточника: *именно та, к которой летает змей, сподобляется благостной кончины.* В «Повести...» наоборот летучий змей являлся на блуд к жене Павла «в естестве человеческом, зело прекрасном...». Святая же Феврония, благоверная княгиня, жена Петра, таким искушениям со стороны змея не была подвержена.

Примечательно, что автор рассказа «Чистый понедельник» это знает. Фраза *Так испытывал её Бог* графически оформлена иначе, чем текст жития, который взят в кавычки (см. выше).

В третьем часу ночи она встала, прикрыв глаза. Когда мы оделись, посмотрела на мою бобровую шапку, погладила бобровый воротник и пошла к выходу, говоря не то, шутя, не то серьёзно:

– Конечно, красив. Качалов правду сказал... «Змей в естестве человеческом, зело прекрасном...».

Змей – христианский символ дьявола.

Рассмотрение библейской лексики помогает понять содержание рассказа, которое не может быть постигнуто без анализа слов, выражающих мировоззрение, отличное от современного. Становится понятным, почему героиня рассказывает повесть о Петре и Февронии своему возлюбленному: она словно пытается объяснить ему возможность святости брака, но вскоре понимает, что это напрасно.

Анализируя особенности проявления любви в сборнике рассказов Бунина «Тёмные аллеи», О.Н. Михайлов отметил разнообразие мотива любви в творчестве писателя: «Перипетии любви, её приливы и отливы, её неожиданности и капризы – таков один мотив в рассказах их цикла… Нечто внешнее, что даже

не требует объяснений, готово вторгнуться и пресечь происходящее, если сама любовь не может исчерпать себя» [11, 156].

Если посмотреть динамику событий в рассказах Бунина, то «нечто внешнее» вторгается в жизнь героев всегда объяснимо. Разрушенная жизнь Николая Алексеевича в рассказе «Тёмные аллеи» – результат разрушенной им жизни Надежды, которая его горячо любила и которую он «бросил».

Ворвавшаяся смерть в рассказе «Кавказ» – следствие измены жены, которую муж любит и старается сохранить свою и её честь.

Уродливое проявление любви создает урода – основная мысль рассказа «Дурочка». «Блестящие» знания о Боге и отсутствие веры, проявление крайней жестокости способны сочетаться в одном человеке.

«Долгожданная счастливая встреча» двух одиноких людей все же обречена, потому что до этой встречи у героя рассказа «Париж» уже была та, которую, возможно, он любил. Невозможность повторной настоящей любви – пожалуй, главная мысль во многих рассказах И.А. Бунина.

Проявление подлинной любви описано автором в «Холодной осени». Героиня через всю долгую жизнь, полную утрат, скитаний и земных мытарств сохранила любовь к будущему мужу (которого убили на войне, и свадьба с которым не состоялась).

В рассказе «Чистый понедельник» внешней физической любви и любви душевной, оказываемой героине со стороны главного героя, слишком мало. Осознав неполноту человеческого земного счастья и суету современной жизни, она не может быть вместе с ним. Духовное почти не интересует главного героя. В этом он слишком далек от героини.

Наследуя позднюю пушкинскую концепцию любви, Бунин понимает любовь как «гармонию» и «диво». Внешний мир и страсти разрушительны для любви. Истинная любовь содержит внутренний покой, без которого нет гармонии, нет торжества над миром. Несчастной любовь становится оттого, что часто нарушается её таинство – таинство её святости.

Список литературы

1 Бунин, И.А. Письма 1885 – 1904 годов / И.А. Бунин; под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текстов и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. – 768 с.

2 Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Рассказы / Иван Бунин. – Москва: Правда, 1988. – 558 с.

3 И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 1016 с.

4 Карпенко, Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков / Г.Ю. Карпенко – Самара: Изд-во Самар. гуманит. акад., 1998. – 114 с.

5 Куприянова, О.Е. «Благодарю Бога, что он дал мне написать «Чистый понедельник» / О.Е. Куприянова // Литература в школе. – 2006. – № 11. – С. 40.

6 Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918 – 1940 / гл. ред. А.Н. Николюкин. – Москва: РОССПЭН, 2002. – С. 117 – 118.

7 Ляпина, А.В. Старшеклассники с интересом читают поэтическую прозу Бунина / А.В. Ляпина // Литература в школе. – 2006. – № 11. – С. 34.

8 Меняйло, Т.А. Изучение рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник». XI класс / Т.А. Меняйло // Литература в школе. – 2006. – № 11. – С. 37.

9 Мескин, В.А. Любовь в прозе И. Бунина: диалог с предшественниками и современниками / В.А. Мескин // Русская словесность. – 2005. – № 5. – С. – 20 – 26.

10 Мещерякова, О.А. Семантика темного в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» / О.А. Мещерякова. – Русский язык в школе. – 2005. – № 6. – С. 65 – 71.

11 Михайлов, О.Н. Литература русского Зарубежья. / О.Н. Михайлов. – Москва: Просвещение, 1995. – 432 с.

12 Романович, А. Проблема жизни и смерти в «Освобождении Толстого» Бунина / А. Романович // Русская литература. – 1996. – № 4. – С. 93 – 100.

13 Сарычев, В.А. Иван Бунин и Константин Леонтьев: эрос «цветущей сложности» жизни / В.А. Сарычев // Филологические науки. – 2005. – № 2. – С. 23 – 35.

14 Сарычев, Я.В. Эстетический идеал И. Бунина в рассказе «Чистый понедельник» / Я.В. Сарычев // Край Воронежский: история и традиции: межвузовский студенческий сборник. – Воронеж, 1996. – Вып. 1. – С. 86 – 94.

15 Смирнов, А.Е. Две часовни / А.Е. Смирнов // Новый мир. – 1998. – № 4. – С. 207 – 212.

16 Соколов, А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века / А.Г. Соколов /– 4-е изд., доп. и перераб. – Москва: Высш. шк.; Изд. Центр Академия, 2000. – 432 с.

ПОМОЩНИКИ И ПРОТИВНИКИ ГЕРОЕВ В РУССКИХ, АНГЛИЙСКИХ И КАЗАХСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ

Рысмаганбетова Г.Д., кандидат филологических наук, доцент
Гриненко Ю.А., магистрант
Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова

Научные исследования последних десятилетий показали, что многие жанры фольклора имеют тесную связь с древнейшими представлениями людей о мире, с семейно-родовыми, бытовыми отношениями в первобытном коллек-

тиве Волшебная сказка является одним из таких древнейших жанров фольклора, в котором сохранились реликты древнего мифологического, религиозно-философского сознания, социально-бытовые представления людей далекого прошлого. Вместе с тем, она имеет огромное познавательное и воспитательное значение и эстетическую ценность для подрастающего поколения, поскольку аккумулирует в себе мудрость народа, полет его фантазии, идеалы добра и социальной справедливости, мечты о прекрасном будущем для всего человечества. Поэтому неслучайно финал любой волшебной сказки демонстрирует торжество добра над злом, становясь апофеозом высшей справедливости.

В современном литературоведении активно функционирует концепция единства мирового литературного процесса. Отчетливо заявляют о себе идеи и тенденции сравнительного изучения литературных отношений Востока и Запада, как наиболее адекватно отвечающих задачам исследования мирового литературного процесса. Вместе с тем, изучение мировой литературы невозможно без изучения ее корней, фольклорных источников, которыми с момента возникновения питались письменные литературы. Поэтому сравнительное изучение мифологии, фольклора, и в том числе сказочного фольклора, как фактора мировой культуры, фактора народного сознания, источника сюжетов и тем литературы должно стать исходным в подготовке специалистов-филологов. Особое значение в этом плане приобретает типологический анализ сказок народов мира, в первую очередь, волшебных сказок, имеющих древнюю архаическую природу и хранящих в себе отголоски первобытных представлений, обрядов и ритуалов.

Волшебная сказка – особый вид сказок, который отличается от других разновидностей жанра и имеет свою особенную структуру, характер сюжетов и поэтику. Она возникла на основе мифа на ранней, доклассовой стадии развития общества. Являясь древнейшей формой народного художественного мышления, корнями волшебные сказки уходят в первобытный образ жизни. Действительность в них преломлялась в свете мифологических воззрений древности: анимизма, тотемизма, магии. Волшебная сказка сохраняет незримую связь с первобытной мифологией, которая является основой эстетики и поэтики волшебной сказки.

Исследователей-фольклористов неизменно привлекают типологические особенности структуры, сюжетных схем, образной системы волшебных сказок разных народов, проводится сравнительный текстологический анализ сюжетных схем, композиционных элементов и стилистических формул, так называемых «общих мест», типологии героев. В настоящей статье мы проводим сопоставительный анализ отдельных типов сказочных героев на материале русских, казахских и английских волшебных сказок.

Известно, что на основе обобщения различных фольклорных источников, В.Я. Пропп выявил основные сказочные элементы, илифункции, под которыми понималопределенные действия, поступки героя, которые имеют значение для

дальнейшего развития сюжета. Все эти функции по Проппу распределяются между семью действующими лицами сказки: Герой; Антагонист (вредитель); Даритель волшебных средств герою сказки; Волшебный помощник; Царевна или её отец; Отправитель; Ложный герой [1].

Так, определенный исследовательский интерес представляют для нас образы чудесных помощников сказочных героев и их антагонистов (вредителей) в русских, английских и казахских сказках. Среди героев волшебных сказок особое место волшебный помощник, который дает герою что-то полезное в его испытаниях. Обычно он встречается случайно – в лесу, вдоль проезжей части, на столе и так далее. Именно благодаря ему у героя (как героя-искателя, так и героя-жертвы) появляется какой-то помощник или волшебный предмет, обладающий необъяснимой магией. Именно он помогает сделать возможной ликвидацию несчастья. Но до момента получения магического помощника или же предмета, герой подвергается ряду довольно разнообразных событий или испытаний, которые, однако, все приводят к тому, что волшебный предмет попадает в его руки.

В волшебных сказках волшебным помощником или предметом является персонаж или предмет, который проверяет героя (а иногда и других персонажей) и оказывает магическую помощь герою, после чего он или она достигают успеха.

Пропп указывает, что волшебными помощниками могут служить:

1) животные (лошадь, орел, собака, кошка, верблюд и т.д.);

2) предметы, из которых появляются магические помощники (ларец, из которого вылезают трое молодцев);

3) объекты, обладающие магическим свойством, такие как дубины, мечи, гусли, шары и многие другие;

4) качества или способности, которые даются непосредственно, такие как способность превращаться в животных и другие [2, 44].

Пропп также классифицирует формы, с помощью которых главный герой получает волшебные предметы:

1) волшебный предмет передается напрямую;

2) волшебный предмет уже указан;

3) волшебный предмет изготовляется;

4) волшебный предмет продается и покупается;

5) волшебный предмет попадает в руки героя случайно;

6) волшебный предмет внезапно появляется сам по себе;

7) волшебный предмет, из которого едят или пьют;

8) волшебный предмет похищается;

9) Различные персонажи предоставляют себя в распоряжение героя [2, 44-46].

Существует огромное количество различных чудесных предметов и помощников, начиная от волшебного кольца и заканчивая кузнецом. Такие пред-

меты могут встречаться не только у народов одного этноса, но и у многих других, самых разных народов.

Но существуют в мировом сказочном фольклоре и такие помощники, которые присутствуют только у народов Европы и Англии – феи. В древних легендах феи принимают разные формы, но в викторианскую эпоху они изображались как красивые существа, напоминающие женщин с опалесцирующими крыльями настоящих и воображаемых насекомых, наиболее популярными из которых являются бабочки. В баснях феи – очаровательные крылатые существа с огромными магическими способностями, которые конкурируют или даже превосходят своими способностями ведьм. Феи связаны с природой и часто обитают в лесных районах.

Они могут изменять свою форму и испытывать смертных. Те из людей, кто проявляет доброту, ими награждаются чудесными, но иногда странными вещами, такими как красота или драгоценные предметы, падающие изо рта человека. Те, кто был злым или грубым, могут быть наказаны мерзкими вещами, такими как внешнее безобразие или жабы, появляющиеся каждый раз, когда они заговорят. В то время как большинство фей хороши и полезны, есть некоторые, которые являются злыми.

В волшебной сказке «Золушка» фея является носителем положительного начала, представителем добрых сил, выступает в роли волшебного помощника. Когда Золушка почти потеряла всякую надежду, добрая фея, ее крестная, приносит ей счастливый шанс. Фея появляется три раза. Каждый раз она превращает тыкву в карету, крысу в кучера, ящериц в лакеев и мышей в лошадей. Лохмотья Золушки превращаются в роскошные платья, украшенные драгоценными камнями. На третью ночь Золушке дают знаменитые стеклянные туфельки. Перед тем, как Золушка уходит, фея просит ее уйти с бала до полуночи, которая положит конец магии. На третью ночь, по ее словам, в полночь платье и кофта возвращаются к своим истинным формам, но туфельки остаются стеклянными. Золушка теряет один башмачок, и принц использует это, чтобы найти ее, и они живут долго и счастливо.

Волшебные английские сказки хорошо известны тем, что описывают всевозможные невероятные существа: гномов, карликов, русалок, пикси, великанов, говорящих животных и птиц. Знаменитый алхимик Парацельс сделал классификацию этих в основном невидимых существ и назвал их «духами природы». Он сказал, что они могут быть найдены в пределах Земли (гномы, феи и карлики), в глубинах океанов, озер или рек (сирены, нереиды, ундины и нимфы), в самых высоких слоях атмосферы (сильфы и эльфы) и в явлениях огня (саламандры).

Невозможно охватить всех волшебных помощников в рамках одной работы, поэтому здесь мы характеризуем и сравниваем только самых известных из них. Многие люди говорят, что некоторые волшебные помощники до сих пор появляются в некоторых английских садах. И это гномы. Слово «гном» проис-

ходит от греческого, что означает «тот, кто живет на земле», и относится к существу примерно одного фута в высоту, но в остальном похожего по форме на человека. Многие авторы сказок предпочитали называть этих существ «маленькими серыми человечками» или «маленькими людьми». Иногда их называют взаимозаменяемыми «карликами» или даже «эльфами».

В английских сказках гномы представлены как осторожные, разумные и добрые маленькие существа, которые быстро помогают нуждающимся, награждают за доброту или наказывают за высокомерие и гордость («Три маленьких человечка в лесу» и «Золотой гусь»). Они могут предлагать свои услуги в обмен на то, что они желают, и будут неукоснительно придерживаться договоренностей, согласованных обеими сторонами. Им не нравится, когда их обводят вокруг пальца, и они могут быть саморазрушительными в своем гневе. Иногда они выступают в роли хранителей заколдованных мест или сокровищ и предпочитают общаться не устным словом, а с помощью знаков («Королева пчел»).

В некотором смысле гномы или карлики выглядят иначе, чем люди, например, кончики их ушей заострены, что объясняет, почему в сказке «Сапожник и эльфы» их называли эльфами, а не карликами. На другом уровне эта история относится ко времени, когда работа стала автоматизированной, когда маленькие гномы считались невидимыми спутниками и помощниками ремесленников. Но они всегда помогают главным героям в их путешествии, показывают дорогу или дают в качестве благодарности волшебный предмет.

Существуют не только волшебные помощники, но и волшебные предметы, с помощью которых главный герой добивается поставленной цели. Одним из них является кольцо. На протяжении тысячелетий народы разных культур относились к сказочным кольцам с сильным чувством любопытства и страха, считая их мистическими, сверхъестественными предметами. Волшебное кольцо представляет собой предмет, который, как правило, надевают на палец руки и который имеет магические свойства. Подобные кольца можно встретить во всех волшебных сказках трех народов. Волшебные кольца есть в фольклоре любой страны, где носят кольца. Некоторые магические кольца могут наделять владельца различными способностями, включая невидимость и бессмертие. Другие могут исполнять желания или заклинания, такие как бесконечная любовь или счастье. Иногда магические кольца могут проклинать, как в сказке о мифическом кольце, найденном Сигурдом в сокровищнице дракона. Чаще, однако, кольца изображаются как силы добра или как нейтральный инструмент, ценность которого зависит от владельца.

Кольцо для пальца является удобным выбором в качестве магического предмета. Оно является декоративным, характерным и часто уникальным, часто носимым предметом удобной формы, который обычно наделен мистическими свойствами. Само кольцо сделано в форме круга, что несет в себе некое символическое, потустороннее и таинственное значение. Иногда в кольце может присутствовать заколдованный камень. Обычно кольцо носят на пальце, которым

можно легко указать на цель. Поэтому порой кольцо может указать пути или дорогу к назначенной цели.

В волшебной русской сказке кольцо является оберегом и действует магически наряду с другими волшебными предметами, такими как зеркало, гребешок, вода, земля, платок и другие. Например, в волшебной сказке о трех царствах говорится, о трех кольцах, в каждом из которых спрятано особое царство. Одно из колец золотое, другое серебряное и последнее является медным. В других же сказках, если главный герой надевал кольцо на палец, он мог превратиться в могучего коня, способного перепрыгнуть через моря и горы. В казахской волшебной сказке чаще всего кольцо не имеет такого магического значения, данное украшение заменяют серьги. У казахского народа существует поверье о том, что если девушка не будет носить серьги, то в ее ухо может вползти змея. Серьги принадлежат в казахской культуре только женскому полу и являются предметом помощи и символом защиты от врагов.

В сказке может присутствовать не только один волшебный помощник или один волшебный предмет. Их может быть несколько в одной волшебной сказке, вне зависимости от того, какому народу принадлежит сказка. В английской волшебной сказке «Три заколдованных принца» у короля Зеленого берега было три прекрасных дочери. У короля Прекрасных лугов было три сына, которые превратились в сокола, оленя и дельфина; эти сыновья любили трех дочерей, но король не позволял им выйти замуж за животных. Сыновья собрали всех животных своего рода и вели войну, пока король не уступил, и все они поженились. И королева дала каждой дочери кольцо, чтобы они могли узнать друг друга в будущем.

После свадьбы королева родила сына Титтона. Однажды она пожаловалась, что никогда не слышала, что случилось с ее дочерями. Титтон вознамерился их найти. Он нашел мужа старшей сестры – сокола. Главный герой встречается с сестрой. Он остался на некоторое время, и сокол дал ему перо, чтобы тот, в свою очередь отправился на поиски других сестер. Через некоторое время он нашел вторую сестру, и ее муж приветствовал его. Титтон погостил у них недолго, а когда он уходил, муж средней сестры подарил ему немного волос. Он нашел третьего мужа, а ее муж, дельфин, приветствовал его и дал ему немного чешуи, когда Титтон уходил.

Возвращаясь домой, он видит на своем пути высокую башню, в которой заточена принцесса. Эту башню охраняет дракон и окружена она озером. Принцесса умоляет его спасти ее. Он бросил перо, волосы и чешую, и в этот же момент появились его зятья. Сокол вызвал грифонов, чтобы унести ее далеко от неприступной башни на свободу. Когда дракон проснулся, олень призвал львов, медведей и других животных разорвать его на части; у дельфина были волны, охватившие башню, чтобы разрушить ее. Эти действия освободили зятьев от их заколдованных форм, и они вернулись со своими невестами к своим родителям

в человеческом облике, а Титтон вернулся домой со своей новой невестой. В этой сказке мы видим трех помощников главного героя.

В казахской волшебной сказке можно увидеть много помощников, разных по времени появления и происхождению. Одни восходят к древним магическо-тотемистическим воззрениям, другие связаны с культом предков, третьи – с мусульманством. С тотемистическим миропониманием связаны наиболее ранние из них – животные и птицы, например, волк, ворона, орел, конь, змея, собака, баран, верблюд и другие. Наиболее типичные для казахскойсказки помощники героя – змея и конь. Жизнь казаха-кочевника всегда была неразрывно связана с конем, образ которого идеализируется и воспевается во всех жанрах казахского фольклора, особенно в героическом и сказочном эпосе. В волшебных сказках конь становится верным другом и неизменным помощником героя. Таков говорящий конь Шалкуйрык в сказке «Ер Тостик», обладающий необычайной силой и мудростью, спасающий хозяина в самых трудных и невероятных обстоятельствах.

Сказочный образ змеи неоднозначен, и зачастую в казахской фольклористике рассматривается как отрицательный. Поэтому особый интерес представляет образ змеи-помощницы, широко распространенный в сказках многих народов Востока, в которых змея предстает дарительницей материальных благ или необычайных магических способностей либо по собственной инициативе, либо в обмен на сделанное ей добро. Подобным образом змея-помощница поступает и в казахских сказках. Так, в сказке «Ер Тостик» герой оказывается в подземном змеином царстве. Испытав храбрость героя, царь змей не причиняет ему вреда и оказывает ему почести. В других сказках герой спасает змею от пожара, за что получает от нее в дар богатства или способность «понимать» язык всех животных. В некоторых сказках главный герой происходит от змеи или появляется в обличье змеи, и превращается в красивого юношу, когда к нему прикасается девушка.

Подобные сказки обнаруживают связь сказочного образа змеи с тотемизмом, с существовавшим в древности культом змеи. Герой происходит от змея-тотема, наследует от него магические способности, позволяющие ему оживлять мертвых, выполнять трудные поручения тестя и менять свой облик. Получить такие способности герой может от непосредственного контакта со змеей: либо съесть кусок змеи, либо змея должна плюнуть герою в рот и т.д. При этом волшебные силы, заключенные в тотеме, переходят к герою, желающему получить помощь от тотема. Таким образом, казахская волшебная сказка подтверждает вывод В.Я. Проппа: «Мотив вещего знания, в частности знания языка птиц, идет от обрядов, при которых юноша подвергался проглатыванию и извержанию или сам проглатывал кусок или частицу животного, вследствие чего он приобретал магические способности» [3, 91].

В казахской сказке «Ақжылан» женщина-удав является хранительницей очага, защитой для будущего поколения и своих детей. Казахи верят в то, что

если все члены семьи живут в тесной связи друг с другом, то никакая беда им не грозит и им некого и нечего бояться. Еще в древности, они верили в то, что змея или удав являются ангелами. Если же та или иная рептилия заползла к тебе в дом, то это считалось хорошим знаком. Данный знак символизировал будущее пополнение семьи или же дальнюю, но удачную дорогу. Ханы же, увидав змею в степи, считали, что набег на вражескую территорию будет удачен или в ближайший месяц они могут избежать джута. Особенностью было то, что если змея была ядовитой, то она была неприкосновенна. Хозяева дома аккуратно ее выпроваживали, проявляя к ней почет и уважение.

В волшебной сказке главный герой подвергается трудновыполнимым испытаниям, непосильным для обычного человека, и тогда ему на помощь приходят необычные помощники, обычно тотемные животные или предки. Позднее появляются другие герои, воплощающие мечты народа о верных и сильных друзьях. Такими героями в казахских сказках, как и в сказках других народов мира, становятся Силач, Слухач, Бегун, Опивало и другие.

Другим, более поздним героем-помощником казахской сказки является человек, обычно старик, мудрый советчик или даритель. Он дает герою советы или благословляет его в начале пути, дарит ему волшебные предметы или оружие и коня, в других сказках дарит бездетным героям детей. Как считает С.А. Каскабасов, сказка отражает патриархальное представление о старейшине, умудренном жизнью человеке. «Чудесная помощь старика в сказке свидетельствует о том, что мудрый патриарх-родоначальник заменяет в патриархальном обществе вещих шаманов и других добрых духов – помощников героя» [4, 161]. Неожиданное и зачастую таинственное появление старца может свидетельствовать о связи этого образа с проявлениями культа предков, или аруахов. У героя, почитающего умерших предков, появляются покровители, которые помогают ему добыть жену и трон, дарят чудесные предметы, помогающие достичь желанной цели. Так, появившийся в патриархально-родовом обществе культ предков сменяет прежний культ тотемных животных [4, 165]. Еще одна группа помощников героя казахской волшебной сказки связана с распространением ислама. Среди них особо выделяется Кыдыр (Хизр), образ которого распространен на Востоке, но как считают многие ученые, восходит к домусульманским верованиям. С появлением ислама образ Кыдыра трансформировался и получил облик мусульманского покровителя.

Таким образом, мы выявили, что функции волшебных помощников и предметов, как в русских, так и в английских и казахских сказках, во многом сходны и не имеют особых принципиальных различий. Выявили, что волшебные помощники и предметы помогают героям преодолевать сложные препятствия, совершать подвиги, одерживать победу над злом. Сходными являются функции, характеристики и действия чудесных помощников, как правило, обладающих сверхъестественными способностями.

В волшебных сказках всех народов мира присутствует добро и зло. Каждому герою, поборнику справедливости и добра, противостоит носитель зла, темных сил. К числу последних можно отнести широко известный в русских сказках персонаж – Бабу-Ягу. В казахских сказках таким героем является Жалмауыз Кемпир, в английских сказках – Ведьма.

Баба-Яга – один из особенно часто встречающихся отрицательных героев не только русской волшебной сказки, но и других видов славянского фольклора и мифологии. В отличие от других антагонистов, Баба Яга может пользоваться волшебными предметами, такими как метла, волшебный клубок ниток, ступа и т. п. В волшебных сказках она принимает образ дряхлой немощной старухи, которая обладает невообразимыми магическими силами. Необычен сам внешний вид Бабы Яги. Она не похожа на типичную ведьму, которая пугает детей на Хэллоуин в США. Ее лицо не зеленое, и она не носит заостренную шляпу. Баба Яга из русской сказки – изможденная старуха, часто с длинным крючковатым носом и торчащей челюстью, которая показывает ее устрашающие железные зубы. Излюбленный ею способ передвижения – ступа. Метлу она использует как своего рода весло, помогающее направить ступу в том направлении, куда она хочет полететь. Также сказано, что она ест детей. Во многих историях дети заходят в ее дом и обычно чудом избегают участи быть съеденными. Место, где живет Баба Яга, находится в волшебной тридевятой земле, егочасто называют местом чудес. В ее доме есть говорящий кот, говорящие лошади, говорящие мыши, а также дерево и ворота, которые одушевлены и обладают разумом. Часто существа в ее доме ненавидят ее и помогают плененным ею детям убежать. И, хотя Баба Яга, как правило, является персонажем-антагонистом, зачастую в сказках она может выступать в роли помощника главного героя. Она и накормит главного героя, и напоит, и спать уложит, да еще и дельным советом поможет. Так, «Сказка о молодильных яблоках и живой воде» представляет нам ее добрые намерения:

«Вот баба-яга это дело все справила – Ивана-царевича накормила, напоила и на постелю уложила.

– Ну, дитя мое милое, далеко же тебе ехать: живая вода и молодильные яблоки – у сильной богатырки, девицы Синеглазки, она мне родная племянница. Не знаю, получишь ли ты добро…

– Много молодцов проезживало, да не много вежливо говаривало. Возьми, дитятко, моего коня. Мой конь будет бойчее, довезет он тебя до моей средней сестры; она тебя научит [5, 91].

Баба Яга живет в волшебном доме, который живет своей жизнью, и это такой же характерный образ русского фольклора, как и сама Баба Яга. Избушка выглядит, на первый взгляд, как обычный дом. При ближайшем рассмотрении выясняется, что избушка эта стоит «на курьих ножках», что позволяет ей передвигаться в соответствии с пожеланиями Бабы Яги. Избушка либо описывается как не имеющая окон и дверей, либо она поворачивается спиной к потенциаль-

ным посетителям, так что дверь остается для них невидимой. Избушка Бабы Яги может также вращаться в вихре, делая невозможным вход. Она обычно открывает дверь лишь после того, как произнесено магическое заклинание. На материале русской народной сказки «Василиса Прекрасная» мы можем убедиться в этом:

Шла Василиса весь день и только к вечеру вышла на полянку, где стояла избушка Бабы-яги; забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа с глазами; у ворот – ноги человеческие, вместо запоров – руки, вместо замка – рот с острыми зубами. Василиса обомлела от ужаса и стала как вкопанная [5, 7]. Едва герой или героиня сказки произносит магическое заклинание, как избушка поворачивается и открывает перед ним дверь. Избушка Бабы-яги является своего рода сторожевым постом, входом в царство мертвых, попасть в которое можно, лишь пройдя ряд магических испытаний, поев приготовленной ею ритуальной пищи и тем самым приобщившись к миру мертвых.

Одним из признаков, которыми Баба Яга обнаруживает сходство с американскими ведьмами, является метла. Эта метла, в характерном русском стиле, сделана из березы. Она использует метлу, чтобы замести тяжелые отпечатки, сделанные ее ступой, когда она летит в ней. В отличие от русской Бабы Яги, английская ведьма использует только метлу, без ступы. Что касается казахскойЖалмауызКемпир, то она не использует для перемещения в пространстве ничего из вышеназванного арсенала средств передвижения.

Баба Яга иногда появляется вместе с другими персонажами, которые находятся в ее власти или связаны с ней каким-то образом. Например, в ее распоряженииесть три всадника, представляющих собой разное время суток: рассвет, полдень и полночь. Они изображены как белый всадник, красный всадник и черный всадник. Иногда говорят, что у старухи есть дочь, а иногда у нее есть невидимые слуги, которые помогают ей поддерживать порядок в ее избе. Животные-помощники также появляются в рассказах об этой русской ведьме. Самая известная история, в которой появляется Баба Яга, – это сказка «Василиса Прекрасная». Мачеха посылает Василису, чтобы она взяла огонь из хижины Бабы Яги, но это нелегкая работа. Баба Яга соглашается помочь, если Василиса сможет выполнить поставленные перед ней задачи. Василиса с помощью волшебной куклы и невидимых слуг, вместе с тремя наездниками, которые отмечают течение времени, выполняет задачи и получает волшебный огонь. Таким образом, Баба Яга в ряде сказок становится по отношению к герою не вредителем, а скорее помощником. Исследователи объясняютподобное странное, на первый взгляд, поведение героя-антагониста его «происхождением отдревнейшего тотемического женского предка, духа-покровителя рода, всеведущего и всемогущего. Отсюда же и дарение волшебных помощников – магическое покровительство герою и охрана его от злых духов» [6].

Жалмауыз Кемпир в мифологии казахов – демоническое существо в образе старухи, нередко с семью головами. Обычно она олицетворяет злое начало.

Жалмауыз Кемпир – людоедка, похитительница детей; в образе лёгкого она плавает на поверхности воды, а когда приближается человек, превращается в семиглавую старуху, хватает его и вынуждает отдать сына (сказка «Ер-Тостик»). Иногда ей присущи функции шаманки-волшебницы, хозяйки родового огня, владычицы и стража «страны смерти».

Ввышеназванной казахской волшебной сказке отцу главного героя встречается старуха и советует не делать остановку у воды. В другой версии этой сказки тот же совет дает ему сват, отец девятерых дочерей-невест. Но он, не послушав совета, разбивает юрту у воды. И тогда она, превратившись в семиглавую Жалмауыз Кемпир, хватает старика за бороду, требуя отдать ей самого любимого младшего сына.

Вообще, у казахского народа много сказок, в которых отец дотрагивается до воды, после чего она превращается в Жалмауыз Кемпир и требует отдать младшего сына. Таким образом, в казахских сказках мы наблюдаем следующее: вода – постоянное обиталище Жалмауыз Кемпир. Это дает основание полагать, что персонаж имеет какую-то связь с «подводным миром», то есть, по народным поверьям, с «царством мертвых». Отсюда вытекает, что она тоже считается представительницей этого царства и имеет связь с другим фольклорным представителем нечисти – Албасты (частый персонаж демонологических рассказов), ведь не случайно вода и в поверьях, и в народной демонологии, и в сказках изображается местом, где находятся души умерших. Отличие сказок от демонологических рассказов лишь в том, что в сказках эти души приобретают облик Жалмауыз Кемпир. Таким образом, можно обнаружить почти полное совпадение поверий, демонологических рассказов и сказок: во всех этих произведениях народной прозы вода - воплощение потустороннего мира, Албасты – служительница, а Жалмауыз Кемпир – страж этого мира. Что касается Бабы Яги и Ведьмы, то эти персонажи-антагонисты русских и английских сказок тоже тесно связаны с потусторонним миром: каждая из них имеет возможность контактировать с миром мертвых и вызывать духов с того света. В частности, английская Ведьма может вступать в контакт с духами при помощи волшебного зелья, которое она варит в своем котле.

Что касается рассматриваемого нами героя-антагониста казахской сказки, мы можем объяснить эту особенность его общения с духами следующим образом. Как известно, при матриархате обряд общения с духами, представителями потустороннего мира, совершался под руководством главы материнского рода – шаманки, которая иногда появлялась перед людьми в облике чудовищного тотемного животного, через чучело которого пролезали посвящаемые юноши. Таким образом, в обряде символизировалось воскрешение силой тотема. В роли такого тотема иногда выступали и шаманки. Вспомним, что именно эта функция родоначальницы нашла отражение в образе Жалмауыз Кемпир [4, 80]. Так, в казахской сказке «Семиглавая жалмауыз-кемпир» она является хозяйкой огня. Девушка, у которой гаснет огонь, берет его у Жалмауыз Кемпир и разводит его

в своей юрте. Здесь можно увидеть отголосок древнего обычая передачи огня при отделении семьи или расселении рода, от которого ведет свою этимологию слово «отау» (семья, очаг), образованное от словосочетания «от алу» («брать огонь») [4, 74]. Это говорит о том, что Жалмауыз Кемпир является родоначальницей материнского рода и хранительницей огня. В сказке «Ер Тостик» ее требование к отцу отдать ей младшего сына тоже является отражением древних обрядов посвящения, и Жалмауыз Кемпир требует сына именно для того, чтобы он прошел испытания мужества, обряд инициации. Таким образом, в казахской сказке сохранилась еще одна сторона деятельности прародительницы – руководство обрядом посвящения.

Сравнив черты Бабы Яги с аналогичными героями волшебных сказок различных народов, мы можем сказать, что наибольшее сходство Баба-яга имеет с обычной ведьмой из английской сказки. Она часто носит различные имена, например, Хаулит, Слепая ведьма, Готель и т.п. Как и Баба-яга, ведьма живет в лесу, но мы можем точно знать, где находится этот лес, так как одной из особенностей английской сказки является то, что место, где проживает герой, носит определенное название. Например, в волшебной английской сказке «Джип и ведьма из Уолгрейва», ведьма проживает в светлом лесу, который находится за деревней Уолгрейв, в Нортгемп-шире. Место обитания ведьмы – покосившийся домикс соломенной крышей на северной опушке леса. Ее верным слугой был черный кот. В сказке его зовут Чернулин. Он служит ей верой и правдой, выполняя все дела по дому, начиная с приготовления еды и заканчивая мытьем полов. В награду за свои старания кот частенько получает пинки от жестокой, жадной, коварной и сварливой хозяйки. Но не только слуги боятся ее, но и все жители округи. Все стараются держаться от нее подальше, дабы не быть съеденным, так как ей могут надоесть вдруг мелкие животные, орехи, ягоды и молоко, что она ворует у крестьян, когда украдкой доит их коров. У ведьмы есть сходство с Жалмауз Кемпир: она тоже ворует людей, но в ее рационе могут появиться и другие существа, которыми она не прочь полакомиться, например, в данной сказке ее жертвой едва не стал эльф Джип.

Но порой ведьма может жить в необычном доме. Пожалуй, самой известной сказкой, в которой ведьма выступает в роли главного антагониста, является «Гензель и Гретель» о приключениях двух детей, брата и сестры, оставленных в лесу родителями. Слепая старуха-ведьма поджидает детей в доме, сделанном из хлеба, с пряничной крышей и окнами из сахарных леденцов, заманиваетбрата и сестру с намерением откормить, приготовить и съесть их. Первоначально она сажает Гензеля в клетку, чтобы сначала хорошенько откормить мальчика, и заставляет прикованную цепью Гретель помогать ей готовить и убирать. Из-за плохого зрения слепая ведьма использует струну, чтобы измерить толщину пальца Гензеля для сравнения с первым днем, чтобы определить, насколько поправился мальчики стал хорош для приготовления за те дни, что находился в пряничном домике ведьмы. Однако вместо этого Гензель снова и снова протя-

гивает ей одну и ту же кость, что нашел на полу своей клетки. В конце концов, потеряв терпение, слепая ведьма решает приготовить Гензеля и заставляет Гретель помочь ей растопить печь, после чего велит девочке проверить, достаточно ли жарко в печи. Гретель делает вид, что не знает, как проверить, поэтому Слепая Ведьма показывает ей, как это нужно сделать. Когда это происходит, Гензель отпирает клетку своей костью, и брат с сестрой толкают Слепую Ведьму в печь и закрывают за ней дверцу, позволяя ей сгореть в огне.

Есть заметная отличительная черта сказок народов Англии и Запада: почти в каждой волшебной сказке ведьму сжигают заживо в печи. Это говорит о том, что в европейских сказках нашли отражение события, связанные с временами средневековой инквизиции. В то время как в сказочном фольклоре русских и казахов Баба-яга и Жалмауз Кемпир просто остаются с носом. Вместе с тем, следует отметить, что сходный мотив поедания детей (обычно мальчиков), уведенных или похищенных из дома, встречается в русских, английских и казахских сказках. Связан он с древним обрядом инициации, в котором «мнимая смерть посвящаемого представлялась как пожирание неким мифическим чудовищным животным, а последующее возрождение к жизни – извержением из его чрева» [6].

В английских сказках феи обычно бывают волшебными помощниками главного героя, но иногда могут играть противоположную роль, становясь вредителем. То есть, если фея полна ненависти и гнева, то она превращается в злую ведьму. Подтверждением томуможет служить английская волшебная сказка «Спящая красавица».

В зависимости от версии, а мы берем именно английский вариант сказки, в этой сказке появляется не одна, а восемь фей. При крещении долгожданного ребенка короля и королевы, семь добрых фей приглашаются стать крестными матерями и благословить маленькую принцессу. Каждой фее подносят золотую тарелку и чашки для питья, украшенные драгоценными камнями. Первые шесть фей благословляют принцессу особыми дарами красоты, грации и интеллекта. В то время, когда седьмая фея готовится представить свой подарок, старая и злобная восьмая фея входит во дворец, возмущенная тем, что ее забыли пригласить на праздник. Седьмая фея прячется за детской кроваткой, скрывшись от глаз темной феи. Злая фея проклинает принцессу, чтобы та уколола палец и умерла. После того, как она исчезает, седьмая фея пытается смягчить проклятие. Магия злой феи была слишком сильна, чтобы седьмая фея могла снять ее, поэтому она меняет смерть на сто лет сна и обещание, что принцесса проснется, как только получит поцелуй настоящей любви. Следуя словам фей, принцесса Браяр Роуз вырастает хорошей, доброй, грациозной и умной девушкой. В свой шестнадцатый день рождения она обнаруживает скрытый проход к башне и встречает в нем старуху. Злая ведьма приняла облик доброй дряхлой старушки. Она спросила принцессу, не хочет ли та попробовать поработать на прялке. Согласившись, Браяр Роуз уколола палец и погрузилась в глубокий сон. Пока ко-

роль и королева оплакивают свою дочь, седьмая фея накладываетна все королевство спящее заклинание. Со временем сады замка превратились в большой лес так, что осталась видна только верхняя часть замка. Многие принцы пытались разбудить принцессу, но все потерпели неудачу. В некоторых версиях темная фея наводила злые чары на лес, чтобы тот нападал на любого, кто вошел, чтобы ее проклятие не нарушилось. Спящее королевство было забыто, и люди только пересказывали друг другу легенды о замке. Однажды принц увидел замок и рискнул узнать правду. К тому времени сто лет закончились, и лес расступился перед ним. По одной из версий, темная фея и седьмая фея сражались, когда принц направлялся в комнату принцессы. Он пробудил ее поцелуем, и все королевство освободилось от проклятия.

В таких сказках, как «Красавица и чудовище и «Ярмарка», фея проклинает принца, и он становится отвратительным зверем. Проклятие будет действовать до тех пор, пока кто-то не научится любить в чудовище человека. В зависимости от версии, фея зла наказывает Зверя за то, что он не любит ее, или же наказывает его за его жестокость. В другой сказке под названием «Ярмарка» злая королева фей завидует тому, что принцессу зовут Фея-волшебница, и она хочет поймать ее и поработить. Волшебник наложил заклинание на замок, не давая фее захватить принцессу.

Существуют в волшебных сказках и другие антагонисты. Например, в волшебной казахской сказке встречается демоническое существо в облике красивой молодой женщины по имени Жезтырнак, что в переводе означает «медный коготь». Вмифологии казахов этот персонаж с медным носом и медными когтями воспринимается как одно из самых опасных демонических существ. Она обладает невероятной силой, и лишь самые храбрые и сильные джигиты могут бросить ей вызов. Её отличительной чертой является невероятная сила и громкий, пронзительный голос, который сметает все на своем пути. Во многих описаниях говорится о том, что с помощью своего ошеломительного крика она может убить птиц и мелких животных.

В русской волшебной сказке существует антагонист, подобныйпо силе Жезтырнак – Соловей-разбойник. Он является героем русской былины и одноименной богатырской сказки «Илья Муромец и Соловей-разбойник». Этот герой-вредитель сидит в гнезде, которое находится на трех дубах, на девяти суках. Он является главой семьи, так как в сказках обычно дается описание его трех дочерей и их жилища. Также известно, что все три дочери антагониста замужем и живут все вместе. Он сидит на дороге из Чернигова в Киев и – независимо от того, едут ли путешественники верхом или пешком, – Соловей насвистывает им своим смертельным звонким свистом и пугает их до смерти. Иными словами, Соловей – лесное чудище, нападающее на путников и обладающее смертоносным свистом. Так продолжалось до тех пор, пока воин Илья Муромец не победил Соловья и не взял его к Великому Князю в Киев. Люди видят Соловья по-разному, иногда как человека, иногда как крылатую птицу-

получеловека. Он олицетворяет страх, который может сразить путешественников на их пути.

Другой герой-вредитель, часто встречающийся в волшебных сказках русского народа, – Жар-птица. Она является одной из целей главного героя, который гонится за ней или находится в поиске ее. Ее главной принадлежностью и отличительной чертой являются чудесные перья, обладающие невероятной волшебной силой, способные ослепить человека. Жар-птица – это огненная птица, её перья блистают серебром и золотом, крылья подобны языкам пламени, а глаза светятся как драгоценные камни. Питается она не мясом или живой плотью, а золотыми яблоками. Несмотря на этот великолепный внешний вид, нелегко поймать Жар-птицу, когда она ворует молодильные яблоки в царском саду или клюет пшеницу на крестьянском поле. Яблоки дают бессмертие, красоту и молодостьне только ей, но и тому, кто станет хозяином Жар-птицы. Очень часто герой исхитряется вырвать перо Жар-птицы и приносит его царю в качестве подарка, не зная, что в итоге может с ним случиться. Получив перо, которое светит ярче многих свечей, царь обычно хочет получить саму птицу и отправляет героя в опасное путешествие. Жар-птица встречается в таких сказках, как «ИванЦаревич, Жар-птица и Серый волк» [7, 323] и «Жар-птица и царевна Василиса».

Жар-птица – русская версия возрождающейся из пепла птицы Феникс из средневековых легенд и рассказов. Феникс также был приманкой для смелых молодых людей, которые ищут славу и удачу. Феникс – большая птица необычайной красоты, с золотыми перьями, окутанная огнем.

В казахских волшебных сказках тоже существует аналог Жар-птицы, но ее отличие в том, что Самрук не является антагонистом. Напротив, эта птица является священной. Сказочная и прекрасная птица живет в ветвях дерева Байтерек, на самой его вершине. Каждый год в кроне дерева священная птица Самрук откладывала золотое яйцо — Солнце, которое проглатывал дракон Айдахар, живущий у подножия дерева жизни. Это означало смену лета и зимы, дня и ночи, вечную борьбу Добра и Зла.

Змей Горыныч – дракон, извергающий огонь из пасти, имеющий неопределенное количество голов, является вредителем и отрицательным героем в русских волшебных сказках и былинах. Количество его голов различно, но всегда кратно трём. Таким образом, их может быть три, шесть, девять и двенадцать. Благодаря своим крыльям, он имеет способность летать. В волшебных сказках Змей Горыныч чаще всего похищает царевну или красивую девушку, для запугивания народа или для ее съедения. Змей Горыныч может жить и на суше, и в воде. Он выходит из воды, когда главный герой приближается к нему, а на суше местом его обитания являются горы. Его можно сопоставить с отрицательным героем казахских волшебных сказок – Айдахаром. Это злой демон, который появляется в образе дракона. Он также имеет несколько голов. В казахском языке слова «айдахар» и «змей» являются синонимами. Но образ этот

очень сложный, так как он может выполнять две роли – как повелителя, так и поглотителя. В широко известной казахской волшебной сказке «Три сестры» Айдахар угрожает народу гибелью. Также, как и Змею Горынычу, жители городов отдают ему дань, чтоб спастись от смерти. Регулярно ему на съедение отдают девушек и целые стада овец. В кульминации сказки герой подкрадывается к дракону и разрубает его пополам. Айдахар падает замертво. Дракон казахских сказок может обитать в горах и подземельях, горных ущельях, пещерах и в подводном царстве. Айдахар является полновластным хозяином своих владений и всегда охраняет свои сокровища.

В английской волшебной сказке тоже существует дракон- это чрезвычайно крупный зверь, внешне похожий на Змея Горыныча, преимущественно зеленого цвета. Все его тело покрыто чешуей, за исключением молочно-белой нижней части шеи, которая тянется по всему животу и нижней часть хвоста. Задняя часть ног дракона также молочно-белая. К его передним лапам с острыми когтями прикреплены изогнутые перепончатые крылья, очень напоминающие крылья летучей мыши. Его согнутые мускулистые ноги обладают тремя зубчатыми белыми шипами, расположенными вертикально вверх по каждой икре. Кроме того, на каждой ноге есть три чрезвычайно острых белых когтя спереди, и один длинный белый коготь, выходящий из пятки. На вершине своей головы он имеет длинные, острые оранжевые шипы, бегущие по каждой стороне ее позвоночника, которые становятся все меньше и меньше, пока не достигнут основания его длинного цепкого хвоста. Внутри большого рта дракона много очень острых зубов. Его толстую шею обвивает широкий металлический воротник, к которому прикреплено несколько разорванных звеньев цепи. Драконы очень живучи и способны противостоять и даже отражать заклинания, которые считались бы опасными для других. Они очень сильны и способны в мгновение сокрушить людей. Несмотря на свои странные пропорции, драконы удивительно быстры и очень находчивы. Как и Змей Горыныч, они тоже способны летать, а некоторые особи могут извергать огненное пламя из своей пасти. Местом его обитания являются районы с умеренным климатом, например, леса.

Кощей Бессмертный, злой повелитель темных сил, обычно изображается либо как тощий старик, либо как царь верхом на лошади. Он почти неподвластен смерти – его можно убить, но для этого нужно сломать волшебную иглу, которая спрятана в яйце, которое находится в утке, которая находится в зайце, который находится в сундуке, расположенном на вершине дуба. Есть альтернативная версия истории, в которой смерть царю Кощеюприноситжеребец. В нескольких версиях сказочных историй Кощей заключает в тюрьму девушек, обычно обрученных с молодыми героями сказки. Эту версию мы находим в таких сказках, как «Кощей Бессмертный», «Марья Моревна» и «Царевна-лягушка».

Выше мы рассматривали образ змеи как помощника главного героя в казахской волшебной сказке, при этом отметив, что он является неоднозначным.

Действительно, не всегда змея является вестником счастья и добра. В сказке «Женщина-удав» рассматривается совершенно иной образ змеи. Однажды в одном ауле жил очень богатый человек по имени Абдулла. У него был лишь один сын. В один день юноша встречает на своем пути красивую девушку и решает жениться на ней. Девушка была очень красивой и покорила всех своей добротой. Прожили они несколько лет в счастье и горя не знали, но стали все замечать, что парень начал чахнуть. Лицо его стало словно у скелета – желтого цвета. Отправил он во все ближние места людей, чтоб отыскали они кудесника. Привели его, и попросил парень у него исцеления. И сказал кудесник парню, что во всем виновата жена его, что она не человек, а удав. Не поверил парень своим ушам и решил убедиться в этом. По велению кудесника, убрал он всю воду с юрты на ночь. Обратилась жена в удава и поползла к реке, так как не было воды. После того, как напилась она, обратилась снова в возлюбленную и уснула рядом с мужем. Не знал парень, как избавится от напасти, ведь по предсказанию чародея, жена его должна через год съесть весь аул. Выстроил парень огромный замок, обложил его соломой и отвел в него жену. Запер ее и поджег. Весь дом оказался в пламени, и вся округа слышала шипение. Так и погибла в огне женщина-удав и парень спас весь аул. В данной казахской сказке змея в облике женщиныпроявляет себя как вредитель. Как и в русских сказках, она становится символом зла, подлости и разрухи. Змея является не только женским началом, она также приравнивается и к мужскому, подтверждением чему является образ Змея-Горыныча.

Сравнительный анализ русских, английских и казахских волшебных сказок позволил выявить многие черты сходств и различий в изображении второстепенных героев – волшебных помощников и вредителей-антагонистов. Сходства во многом обусловлены древним происхождением сказки и восхождением сказочных сюжетов и героев к архаическим представлениям и тотемистическим верованиям эпохи матриархата, а различия вызваны дальнейшими историко-культурными изменениями в жизни народов.

Список литературы

1 Функции волшебной сказки по В.Я.Проппу. Источник: https://vikent.ru/enc/2946/

2 Пропп, В.Я. Морфология сказки. – Ленинград: Академия, 1928.

3 Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1946.

4 Каскабасов, С.А. Казахская волшебная сказка. – Москва: Наука,1972.

5 Сказка о молодильных яблоках и живой воде // Русские волшебные сказки М. Булатов. – Москва: Советская Россия, 1989.

6 Штемберг, А.С. Герои русских народных сказок: кто они и почему ведут себя так, а не иначе? https://cyberleninka.ru/article/n/geroi-russkih-narodnyh-skazok-kto-oni-i-pochemu-vedut-sebya-tak-a-ne-inache-1/viewer

7 Иван-царевич и серый волк // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах / изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. – Москва, 1984. – Т.1. – 323 с.

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ РОМАН Г.Р. ХАГГАРДА И МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Садомская Н.Д., доктор филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный педагогический университет»

Массовая культура заслужила свое наименование в силу широкого распространения вследствие быстрого развития средств массовой коммуникации, обращенности к массовому потребителю, представляющему самые разнообразные слои общества.

Англоязычное литературоведение часто обвиняло создателей массовой беллетристики в том, что они способствовали «падению» литературы, а их произведения «отражали симптомы общего кризиса культуры» [1, 30]. Долгое время и в восприятии отечественного литературоведения творчество второстепенных беллетристов трактовалось как охранительное, понижающее вкусы публики, фальшивое, не оправдываемое своими достоинствами большую распространенность в читательской среде. Однако научные публикации последних десятилетий указывают на необходимость изучения творчества писателей «второго ряда» [6, 7, 8, 9].

Литературный процесс состоит не только из представителей «большой» литературы, ей всегда сопутствовала беллетристика, или массовая литература. Поэтому изучение истории литературы не может ограничиваться только вершинными произведениями. Массовая литература долгое время определялась литературоведением как «ценностный «низ» литературной иерархии, нередко вообще исключаемый из литературы и искусства» [11, 230]. Согласно нормативным представлениям господствующей культурной элиты, массовая литература существует вне искусства, это «трансисторическая, универсальная ценностная категория, необходимая для нормального функционирования литературы в целом» [11, 231].

Н.Г. Мельников относит к массовой литературе «утвердившиеся в литературной жизни и культурном сознании данной эпохи формально-содержательные модели прозаических произведений, построенных по определенной сюжетной схеме, обладающих общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц (как правило, подчиненных той или иной традиционной сюжетной функции) и воссоздающих некий «идеальный мир, в котором

отсутствует беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира», в котором читатель «может прожить максимум возбуждения, не испытывая чувств неуверенности и опасности, неизбежно сопутствующих подобному переживанию в реальности» [11, 233].

Аналогичные оценки имели место в зарубежном литературоведении, которое характеризует массовую беллетристику как «паралитературу», относящуюся к «маргинальной сфере общепризнанной литературы» [5, 160]. Массовая литература отстоит от уникальных произведений в виде «компактной, однородной массы текстов». Конститутивным свойством этой «массы текстов» признается соотнесенность со злободневными вопросами. Поэтому тематическое содержание массовой литературы опирается на «проблемы репрезентации человеческих взаимоотношений, которые моделируются в виде готовых игровых, ролевых, ситуационных <…> правил и ходов» [7, 94]. Эти человеческие отношения являются «типовыми» в том смысле, что «они определяют нормативные структуры повседневности, их ключевые моменты» [7, 95], а также разворачиваются эти отношения в рамках хорошо знакомых правил, где «добро» и «зло» занимают свои неизменные места. Массовая литература создает фиктивные структуры социальности, взаимодействуя с которыми читатель может формировать в себе «нетривиальные алгоритмы поведения» [7, 96], ориентированные на получение «значимых указаний, как быть, как действовать, как жить» [там же].

Исследователи выделяют «определенный жанрово-тематический репертуар» массовой литературы, который включает ряд разновидностей романного жанра: криминальный роман (детектив, боевик, шпионский роман); фэнтези; научно-фантастический роман; триллер (восходит к готическому роману и роману ужасов); сентиментальный (дамский, «розовый», любовный); костюмно-исторический с примесью мелодрамы; приключенческий роман [11, 233]. Большинство этих разновидностей обнаруживается уже в литературном пространстве Великобритании на рубеже XIX-XX веков.

В качестве сущностной особенности массовой литературы американский культуролог Дж.Г. Кавелти назвал ее формульность: «Формульная литература – это прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать как любой другой вид литературы» [10, 36]. Формульные структуры отличаются высокой степенью стандартизации и соответствуют потребности читательской публики «отдохнуть и уйти от действительности» [10, 37]. По мнению американского исследователя, причины успеха массовой литературы кроются в том, что известность формулы дает читателям «представление о том, чего следует ожидать от нового произведения. Тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новое сочинение. Литератору формула помогает быстро и качественно написать новое произведение. Хорошо усвоив черты данной формулы, писатель, посвятивший себя такого рода литературе, не должен так долго и мучительно вынашивать художественные реше-

ния, как это делает романист, работающий вне формульных рамок. В результате формульные писатели очень плодовиты – гарантирована окупаемость и возможность получить большую прибыль» [10, 38].

Понятие «массовая литература» соотносимо с интенсивными процессами, происходившими в обществе на рубеже XIX-XX веков, когда в социологии активно обсуждается модель «массы как публики». «Публика» приходит на смену «толпе» на новом этапе существования «массового общества», отличающегося социальной атомизацией и отчуждением. Г. Тард понимает под «публикой» некое духовное собирательное целое, в котором индивиды фактически отделены друг от друга, но менее агрессивны, чем толпа [Тард 1903: 1]. Публика появляется и формируется в условиях широкого распространения массовой культуры, которая в свою очередь выступает средством преодоления дезинтегрированности. Массовая культура практически навязывает индивидууму систему ценностей и норм, ослабляет заряд революционности, если таковой имеется, замещая его иллюзией организованности и единения. В качестве публики на рубеже веков фигурируют сначала читатели массовой газетной продукции и массовой литературы, позднее – кинозрители.

1880-1990-е годы были в Англии временем стремительного формирования публики. Этот процесс, который продлился вплоть до 20-х годов следующего, XX столетия, проходил в контексте создания современной промышленной культуры, расширения средств массовой информации, формирования такой мощной культурной среды, как кинематограф, который тиражировал иконографические типы массовой культуры, превращая их в товар.

Период рубежа веков, отмеченный чертами переходности, типологически был сходен с другой рубежной эпохой, концом XVIII – началом XIX века, о чем справедливо пишет Н.А. Соловьева, которая высказывает убеждение, что «массовая культура, связанная с подъемом определенных слоев английского общества, давала о себе знать неоднократно в переломные моменты национальной истории» [13, 133].

Широкому распространению печатной продукции в европейских странах в рубежную эпоху способствовали реформы образования, изменение структуры свободного и рабочего времени. Начиная с середины XIX в Великобритании разрешено обучение для девочек, с 1893 года осуществлялось совместное обучение девочек и мальчиков. Число грамотных мужчин к концу XIX века в Европе достигло 90 процентов. В свою очередь образованные девушки пополнили быстро формировавшуюся социально более мобильную и самостоятельную группу «девушек за пишущей машинкой». Такова, например, Мина Мюррей (она – школьная учительница), ставшая героиней романа Б. Стокера «Дракула» (1897). Мина ведет дневник, помогает своему жениху в борьбе с монстром Дракулой. Такова же знаменитая героиня Г.Р. Хаггарда Беатрис из одноименного романа (1890). Она хорошо образованна, посещает заседания Парламента, читает газеты, разбирается в современных политических идеях.

Значительно преобразилась издательская индустрия, которая стала широко использовать дешевые, а потому быстро раскупаемые издания, выходившие значительными тиражами, доступными по содержанию и форме изложения. Этот успех был обеспечен с одной стороны, «новой журналистикой» 1880-90-х, и с другой, – появлением первых изданий в дешевом формате [Daly 1999: 20].

С 1885 года в издательстве «Касселз» стали применять линотип и монотип, которые значительно укоротили сроки печатания книги и удешевили процесс. Это способствовало тому, что дорогие книги, доступные элите, уступали место дешевым изданиям, которые были востребованы широкой читательской аудиторией.

Кроме того, увеличился поток издаваемых романов. В период с 1884 по 1893 годы количество изданных в Англии романов возросло с 762 до 1315. В период с 1895 по 1914 «Проспект издателя» упоминает уже о 1618 наименованиях.

В 1860-1880-е годы в Англии резко возросло количество периодических изданий. Если в 1861 году выходило 563 газеты и журнала, то концу десятилетия их насчитывалась 1294, в том числе 84 ежедневных [16, 83].

Характерно, что многие новые романы сначала публиковались в периодической печати, которая также стала занимать большое место в культурной жизни Британии. «Увеличение количества журнальных публикаций – часть исторической тенденции, начало которой лежит в середине X1X века», – пишет Н. Дейли [2, 20]. Примером новой роли периодических изданий является публикация рассказов А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, успех которых «был предсказан особой интонацией мифопоэтического воображения и ума вымышленного детектива, способного решать проблемы на площади, занимаемой девятью тысячами слов» [2, 20].

Среди важных показателей превращения литературы в предмет потребления можно назвать деятельность Общества авторов, которое выступило в защиту авторских прав писателей, а также возросшую роль литературных агентов. Появились специальные издания для начинающих авторов и множество пособий, которые обеспечивали профессиональную писательскую деятельность, и это приводило к тому, что «работа писателя уподоблялась текстильному производству» [2, 21].

В конце X1X века возникали колоссальные книжные концерны, которые начали использовать научно организованное изучение читательского спроса и рекламу. Интервью с известным писателем, публикация множества откликов на произведение, зачастую анонимных и весьма резких по содержанию, – все это способствовало активизации читательского интереса, а успешно проведенные рекламные мероприятия помогали быстро продать беллетристические книги. История публикации романа Г.Р. Хаггарда «Копи царя Соломона» весьма показательна для понимания той культурологической ситуации, в которой активно

взаимодействовали писатель и его массовая читательская аудитория, которой, собственно, и был адресован подобный роман.

Массовая литература как составляющая массовой культуры имеет в Англии довольно долгую историю и окончательно сформировалась в конце XIX века и была представлена творчеством У. Безанта (1836-1901), Б. Стокера (1847-1912), Х. Кейна (1853-1931), М. Олифант (1828-1897), М. Корелли (1855-1924). Уже при жизни и Г.Р. Хаггард был причислен к сонму «второстепенных», «массовых» писателей. В их произведениях в упрощенном виде представали многие проблемы, отражавшие мнение авторов о состоянии науки, о содержании тех или иных общественных и политических коллизий, сложившихся в современной действительности, воссоздаваемых с опорой на поэтику романтического повествования, с использованием элементов готического и приключенческого романа. Так, Б. Стокер активно использовал мотив поиска сокровищ, принятого в качестве «формулы» приключенческого романа («Змеиное ущелье» «The Snake's Pass», 1890). В романе Б. Стокера «Дракула» («Dracula», 1897) и в «Скорби Сатаны» (1895) М. Корелли возникает апокалиптическая картина борьбы группы «профессионалов» (врач, психолог, образованная женщина-секретарь, юрист) с монстром, чья кровожадность грозит уничтожением привычного устройства жизни. М. Олифант обращалась в своих произведениях к теме смерти («Stories of the Seen and Unseen» – «Рассказы о видимом и невидимом»,1882).

В последней трети XIX века приключенческий роман (romance) в английской литературе укрепил свои позиции благодаря выдающемуся успеху романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» (1883). Этот жанр, как понимал его Р.Л. Стивенсон, был для читателей попыткой уйти от созерцательности и вновь ощутить детский энтузиазм, радость бытия, интерес к действенной, полной приключений жизни. С точки зрения критика Н. Дейли, именно этот жанр «обеспечивал британской беллетристике восстановление мужественности» [2, 19].

В 1885 году У.Э. Хенли, помня об успехе публикации романа Р.Л. Стивенсона «Остров Сокровищ», порекомендовал издательству «Касселз» роман Г.Р. Хаггарда «Копи царя Соломона». Подготовка первого издания романа «Копи царя Соломона» сопровождалась широкой рекламной акцией, рассчитанной на массового потребителя. Роман должен был выйти в конце сентября 1885 года, и издательство выпустило множество рекламных проспектов, расклеенных по всему Лондону. Спешащая по улицам толпа могла прочитать везде одно и то же о новом романе Хаггарда: «Самая восхитительная и захватывающая история, которая когда-либо была написана. Издательство «Касселз» уловило новый дух, который распространялся в обществе, жаждавшем освободиться от гнетущих проблем бытия, запечатленных в «проблемном» романе.

Успех романов Г.Р. Хаггарда был феноменальный. После выхода в свет «Копей царя Соломона» Хаггард проснулся знаменитым романистом. С апреля

по сентябрь 1885 года было продано 30.000 экземпляров книг. М. Коэн пишет, что двадцать лет спустя после публикации романа только в Англии было продано 300.000 экземпляров. «Более 650.000 тысяч экземпляров в том или ином виде было опубликовано при жизни писателя. Нет документа о его окончательном доходе с книги, но очевидно, что он вылился в небольшое состояние» [1, 232].

Не менее убедительно выглядели тиражи других произведений Г.Р. Хаггарда. По поводу романа «Она», опубликованного в 1886 году, издатель Ч. Лонгман писал Хаггарду: «Мы напечатали 25.000 экземпляров и заказали еще 5.000. Я не думаю, что останется много, когда они выйдут из типографии» [1, 98]. Такая активность продаж была обеспечена небывалым успехом романа у читательской аудитории. Американские журналы публиковали отчеты своих лондонских редакторов: «Мистер Хаггард – герой момента. Он принят с восторгом. <…>. Невозможно в любом доме начать беседу, чтобы ее не прервала цитата из романа «Она». Художник, политик, светский лев – все читают этот роман» [1, 100]. Восхищение опытного издателя отражает читательский успех романа Г.Р. Хаггарда.

1. Феноменальный успех у публики и финансовое процветание названы критиком Эвелин Хинц одной из причин резкого неприятия Хаггарда критикой, которая не могла ему простить столь быстрых побед и столь выразительного материального вознаграждения [3, 416].

2. Специфическая особенность беллетристики состоит в ее промежуточном положении между высокой и «массовой» культурой. Влияние «высокой» литературы проявилось в «использовании» Г.Р. Хаггардом «Острова сокровищ» Стивенсона в качестве текста-посредника, который не только стимулировал пристальный интерес начинающего беллетриста к приключенческому жанру, но и устанавливал своеобразные отношения между автором и публикой, превращаясь в универсальный код. Созданная Стивенсоном приключенческая ситуация «населялась» в романах Хаггарда собственными элементами вымышленного мира, «частными <…>, более или менее живыми вымышленными персонажами» [20, 44-45], соотносилась с «констатирующей идеологемой». Прием «констатирующей идеологемы» позволял прямое выражение авторского кредо, давал возможность декларировать и авторское видение мира и способ его художественного воплощения [21, 31].

Приключенческий роман характеризуется специфической структурой сюжетосложения. Сюжет в таком романе динамичен, в нем на первый план выступает внешняя история героя. Сюжетообразующим началом этой истории становится путешествие в «отдаленные страны», на фоне которого разворачивается приключение. В этом смысле, истоком такого романа и стал роман Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо». Определяя «родословную» романов Г.Р. Хаггарда, Д. Урнов прямо называет роман Дефо: «Если выяснять родословную приключенческих романов Хаггарда, то надо начать с книги, давшей

образец всем «приключениям и путешествиям». Речь идет о «Робинзоне Крузо». Райдер Хаггард рос с этой книгой в руках. А, главное, в конце прошлого века интерес к Дефо обострился совершенно по-особому. Им занялись писатели, желая постичь «секрет простого, казалось бы безыскусного, и, вместе с тем, захватывающего повествования» [18, 14]. В романе Дефо сформировались характерные возможности, которые были развиты еще романтическим приключенческим романом. Речь идет о робинзонаде, особом типе сюжета, который разворачивается в условиях замкнутого пространства. Пройдя испытание просветительской эстетикой, робинзонада в приключенческом романе XIX века стала своего рода философской моделью экстремальной ситуации. Робинзонаду можно расценивать как составную часть авантюрно-повествовательной традиции. Она имеет место в романах В. Скотта, Ф. Купера. Причем, «островная» замкнутость необязательно должна находить практическое воплощение. Ситуация территориальной замкнутости стимулирует приключение, создает дополнительные возможности для усиления чувства ожидания, неожиданности, опасности, которые являются субстанциональными свойствами приключенческого романа. Герой постоянно попадает в сложные положения, которые, стремительно сменяя друг друга, постоянно переводят его от опасности к спасению, создавая динамичное движение. Так, качествами ограниченной территории обладает Африка в романе Хаггарда.

Имея отчетливую завязку (определенную цель, которую ставит перед собой герой), приключенческий сюжет не включает такого характерного момента, как кульминация. Сюжет приключенческого романа составляют несколько эпизодов, каждый из которых имеет свою кульминацию. Каждый эпизод – хранилище опасностей, грозящих герою гибелью, выход из них должен стать и показателем способностей героя: отваги, самопожертвования, находчивости.

Многочисленные эпизоды, составляющие сюжеты приключенческих романов, опираются на использование достаточно ограниченного числа мотивов. Р.Ф. Паттесон выделил двенадцать мотивов, характерных для колониального приключенческого романа [4]. Эти мотивы в той или иной степени будут «использоваться» писателем и в других его произведениях:

1. Европейские путешественники намереваются поехать в неисследованные районы. Их цели чаще всего идеалистичны и материалистичны одновременно;

2. С ними происходит ряд предварительных приключений, в которых они берут верх над многочисленными врагами (опасности разного рода, враги);

3. В один из моментов путешествия они спускаются в пещеру, описание которой имеет аллюзии с описанием подземелий Аида, но умело избегают опасности;

4. Недалеко от места назначения герои видят следы цивилизации, она довольно хорошо развита и, как правило, является наследницей белой или «частично» белой расы;

5. Герои встречают туземцев в виде борющихся племен, одно из которых более восприимчиво к культуре белых пришельцев;

6. Герои пытаются оказать влияние на ситуацию при помощи технических средств (пистолета, спичек) или каких-то специальных знаний (например, с помощью умения предсказать затмение). В результате белые люди могут держать аборигенов в трепете и быть почитаемы как боги;

7. Верования туземцев часто разделены по политическим убеждениям, более человечные близки европейцам. Если колдун и светский вождь разобщены, то пришельцы всегда принимают сторону светского вождя;

9. Женщины всегда беспомощны; они либо красавицы, либо предательницы;

10. Если кто-то из европейцев влюбляется в туземку, она умирает. Чем светлее у нее кожа, тем больше у нее шансов остаться в живых;

11. Более цивилизованная часть племени обычно оказывается победителем, но с помощью белых;

12. Установив свои порядки, белые уезжают, получив солидное вознаграждение. Наблюдения Паттесона позволяют четко охарактеризовать принципиальную формульность приключенческого романа Хаггарда.

Сюжет приключенческого романа, в котором важную роль играют купцы и миссионеры, «амбивалентен». Это значит, что в романах Г.Р. Хаггарда белый человек появляется всегда с миссией просвещения, но быстро осознает, что он попал в края несметных богатств, поэтому выгода у него всегда располагается рядом с альтруистским мотивом, что обогащает материальный интерес нравственным смыслом. Подобное единство материального и духовного обнаруживается во многих произведениях писателя. В романе «Священный цветок» путешествие связано с освобождением двух девушек и поиском драгоценного волшебного цветка стоимостью двадцать девять тысяч фунтов. В романе «Дитя из слоновой кости» спасение белой женщины разворачивается параллельно истории о добыче богатой партии слоновьих бивней. Материальный интерес часто сопровождает действия главного героя этих приключений Аллана Квотермейна, но никогда не является конечной целью. Так, он договаривается с сэром Генри о солидном вознаграждении за свои услуги в поисках Джорджа, руководствуется же он при этом интересами своего сына Гарри («Копи царя Соломона»).

Захватывающий сюжет диктует поведение героев, пронизывая роман на всем протяжении атмосферой особой эмоциональной напряженности. Не менее важно, что героями движет соблазн путешествия как такового, отсюда большое место принадлежит описаниям необычных мест, историческим справкам, рассказам об обитателях, будь то люди или животные. К числу излюбленных приключений относится охота на диких животных, сражения с туземцами. Так, в романе «Копи царя Соломона» героям предстоит пройти безводную пустыню и горные кряжи.

Излюбленные места, куда проникают герои – пещеры. И это – новый мотив приключенческого сюжета. Хотя этот мотив встречается не во всех романах, там, где он используется, он имеет важное символическое значение. В романе «Копи царя Соломона» ведьма Гагул ведет Аллана и его друзей в пещеру, скрывающую легендарные алмазы Соломона. В романе «Она» бессмертная королева Аэша живет в глубоких пещерах, являющихся ее резиденцией. Великолепные своды, потайные ходы, спрятанные двери, громадные залы, глубокая тьма которых разорвана лишь пламенем факела или маленького светильника – этот арсенал готики вновь востребован в романах Хаггарда. Путешественники, попадая в пещеры, движимы желанием разгадать тайну ее обитателей или обнаружить клад. Пещеры как закрытые пространства вполне подходят для места, которое может хранить тайну, долгое время недоступную первооткрывателям, поэтому там могут обитать неизвестные животные или даже таинственные племена – идея, томившая воображение Хаггарда-путешественника. Этот образ принадлежит мировой культуре и насыщен сложным сплетением мотивов, находящих выражение в приключенческих романах Хаггарда. Пещера – это пространство, противостоящее внешнему миру, она скрыта от глаз непосвященных, попав в нее, можно никогда не выбраться. В пещеру не проникают солнечные лучи, потому она символ хаоса. «В мифопоэтической традиции пещера как нечто внутренне и укрытое противостоит миру <…> как невидимое видимому, темное светлому», – пишет В. Топоров [17, 311]. Бессмертная Аэша пребывает в пещере, ожидая возвращения возлюбленного. В глубокой пещере, подобной могиле, находится ее тайник, где лежит мертвое тело Калликрата, над которым она совершает молитвы, всматриваясь в некогда живые черты. В пещере Аэша вступает в столб Огня Жизни, чтобы получить продолжение молодости и красоты. Когда Огонь уходит, герои видят лишь пепел. Если пещера Аэши в горах, то пещерное обиталище колдуна Зикали – в ущелье. Это вход в темное царство смерти: в романе «Нада-Лилия» герои умирают в пещере.

3. Неразработанность характера героя является субстанциональным качеством героя приключенческого романа. Быстрое развитие действия не предполагает остановку ради изучения человеческого характера, поэтому принципиальная «линейность» героя, поверхностность его психологии зачастую воспринимаются как слабость. Однако и Р.Л. Стивенсон, характеризуя черты приключенческого романа, говорил о том, что в этом жанре характер подчиняется ситуации. Так, у Г.Р. Хаггарда стремительность событий приводит к предельному упрощению характера героя. В его романах живут и действуют герои, представляющие разные слои английского общества, а также совершенно необычные для викторианского романа – африканские аборигены. Система героев в приключенческом романе Хаггарда отличается довольно четкой структурированностью, и этой системе Г.Р. Хаггард постоянно следовал в создании образов героев своих романов.

Приключенческий роман Г.Р. Хаггарда стал одной из разновидностей массовой литературы в Англии в конце XIX века. Этот жанр, опираясь на хорошо разработанную формулу приключения, облегчал переход от старых к новым формам выражения и тем самым способствовал культурной преемственности. В нем отразилась новая картина мира, складывавшаяся в условиях переходной эпохи разрушения викторианских патриархальных ценностей, на смену которым приходили обезличенность человека в больших городах, страх перед тотальной машинизацией, представление об обществе, как о волчьей стае, в которой побеждает сильнейший. Такая картина мира отражала процессы, характеризовавшие деятельность империи по привлечению широких масс жителей метрополии для решения задач «освоения», «обживания» территорий, которые присоединились к Британии в качестве колоний.

Таким образом, в формульных романах Г.Р. Хаггарда утверждались новые миры – завоеванные территории Африки с ее коренными жителями, подстерегавшими там опасностями, с необычной культурой. Кроме того, в этом воображаемом мире читатель мог пережить сильные чувства, не сталкиваясь с опасностью лицом к лицу. Вот как говорит Аллан Квотермейн, обращаясь к своему невидимому читателю: «Тебе, мой читатель, когда ты сидишь спокойно дома и размышляешь об огромном, неисчислимом богатстве, которое мы <…> оставляли, может показаться странным подобное к нему безразличие. Однако если бы тебе самому пришлось часов двадцать восемь пробыть в таком месте, почти без еды и питья, то и тебе не захотелось бы обременять себя алмазами, перед тем, как спуститься в неизведанные недра земли, в безумной надежде избежать мучительной смерти. Если бы в течение всей моей жизни у меня не вошло в привычку никогда не бросать того, что может пригодиться, то, конечно, я и не позаботился бы о том, чтобы набить алмазами свои карманы» [19, 209–210]. Обращенные к массовому читателю, такие произведения становились «коллективными культурными продуктами» для них. А именно это требование определяло общую направленность массовой литературы.

Список литературы

1 Cohen, M. Rider Haggard. His Life and Work / M.Cohen. – L.: Hatchinson: 1968. – 327 p.

2 Daly, N. Modernism, Romance and Fin de Siecle / N. Daly. Cambridge univ. press: 1999. – 210 p.

3 Hinz, E. Rider Haggard’s «She»: An Archetypal History of Adventure / E. Hinz // Studies in the Novel. V. 4. – №3, 1972. – P. 416-431.

4 Patteson, R.F. «King Solomon’s Mines»: Imperialism and Narrative Structure / R.F. Patteson // Journal of Narrative Technique. 1978. № 5. – P. 112-123.

5 The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms 1990: 160

6 Апенко, Е.М. Массовая литература и массовое сознание (особенности взаимодействия в разных национальных литературах) / Е.М. Апенко // Откры-

тый научный семинар «Проблемы теории и истории литературы». Массовая литература: материалы второго заседания 28 марта 1998 года. – Санкт-Петербург: 1998. – С. 9-15.

7 Гудков, Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л.Д. Гудков // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22.

8 Жантиева, Д.Г. Концепции массовой литературы в Англии /Д.Г. Жантиева // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. – Москва: Наука, 1974. – С. 9-36.

9 Жаринов, Е.В. Фэнтези и детектив – жанры англо-американской литературы / Е.В. Жаринов. – Москва: Изд-во Международной академии информатизации, академии средств массовой информации, 1996. – 180 с.

10 Кавелти, Дж.Г. Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура / Дж. Г. Кавелти // Проблемы социологии литературы за рубежом: сб. обзоров и рефератов / пер. А.И. Рейтблат. – Москва: 1983. – С. 165-184.

11 Мельников, Н.Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении / Н.Г. Мельников // Литературоведение на пороге XXI века. - Москва: 1998. – С. 229-234.

12 Потанина, Н.Л. Развлечения для народа и развлекательность в литературе / Н.Л. Потанина // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры: сб. материалов XI ежегодной с международным участием конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы. – Тамбов: 2001. – С. 53-54.

13 Соловьева, Н.А. Развлекательность и традиции массовой культуры в английском сенсационном романе / Н.А. Соловьева // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры: сб. материалов XI ежегодной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы. – Тамбов, 2001. – С. 4-6.

14 Тард, Г. Личность и толпа / Г. Тард. – Санкт-Петербург, 1903. – 178 с.

15 Татарникова, Р.Л. Основные параметры и функции современной массовой литературы // Гуманитарный вектор, 2010. – №4 (24). – С.160-165.

16 Тендит, К.Н. История журналистики. – Ч.1. // К.Н. Тендит, Н.В. Шелковникова. – Комсомольск-на-Амуре, 2012. – 155 с.

17 Топоров, В.Н. Пещера / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Москва: Олимп, 2000. – Т. 2. – С. 311.

18 Урнов, Д.М. Писатель, которого читают // Haggard H.R. King Solomon’s Mines. – Москва: Progress, 1972. – С. 5-22.

19 Хаггард, Г.Р. Копи царя Соломона. Роман / пер. с англ. / Г.Р. Хаггард.- Минск: Юнацтва, 1990. – С. 3-229.

20 Чернов, А.В. «Модель читателя» и «текст-посредник» в беллетристике /А.В. Чернов // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С.41-49.

21 Чернов, А.В. Русская беллетристика 20–40-х г. XIX в. (вопросы генезиса, эстетики и поэтики): автореф. … дис. докт. филол. наук / А.В. Чернов. – Новгород, 1997.

ОСОБЕННОСТИ ЧУВСТВЕННЫХ СВОЙСТВ В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Султангалиева Ж.С., кандидат филологических наук, доцент
Ташимбаева С.Ж., старший преподаватель
Актюбинский региональный государственный университет им. К.Жубанова

Поэзия – это слово сердца. Одно слово от сердца пробуждает по крайней мере сто сердец, вдохновив на нежные и сокровенные чувства. «Песня разбудит спящее сердце», эти слова характерные для поэмы. Это не просто искусство, а гордая песня пробуждающая чувство из глубин души. Молодость и страсть, свойственные человеку, в большинстве случаев напрямую связаны с обилием эстетического взаимодействия в искусстве.

Сама жизнь доказывает, что одна из духовных сил, приближающих к созиданию – это эстетическое могущество искусства. Так как человеческая сущность, прощаясь с молодостью, увлекаясь творчеством, пытается отдалить душу из каменного заточения. Поэзия – это шедевр искусства, отличный пример художественного мастерства. Кроме того, поэзия имеет большой потенциал для изображения очень важных социальных и общественных явлений. Это мощный инструмент для изучения мира вокруг нас. «Большая и значимая сфера художественно-эстетических чувств и нашего общественного сознания».

Художественный характер литературных произведений, его высшая идея, сущность общественных идеалов, характер персонажа, характер поведения, жизненная реальность и его общественно-воспитательная ценность отражаются в мастерстве художника. В большинстве случаев объект лирической поэзии часто выбирается случайно в результате распознавания истины. Творческий процесс начинается с превращения объекта сочинения. В то же время поэт отражает свой личный опыт и соответствующий этому результат связаные с переживания субъекта. В центре темы сам поэт, который является первой ступенью, определяющим основу этого лирического стихотворения и источником его возникновения. Как только объект в теме в достойной форме, одновременно может начаться второй, ответственный период. Дальнейший творческий процесс поэт ведет в двух направлениях – психологическом и языковом. В результате этого процесса, объект превращается в тему, тема в произведение и сочинение становится реальностью.

Здесь и объектом, и субъектом, и темой лирики является сам поэт и его биография, и он рассматривается при наличии целого мира эмоций. Однако одна из самых обсуждаемых проблем в лирике – это отношение автора к образу, в котором он был эстетически выражен, то есть вопрос, в какой степени лирический образ соответствует или отличается от личности поэта. Гегель говорит: «центральный» персонаж лирического произведения» – сам его создатель, прежде всего, его внутренний мир». Однако в настоящий момент лирический герой и его «создатель» не могут поставить знак абсолютного равенства. Отозвавшийся о лирике философ или любой другой литератор подписывает бесспорность человеческой природы личности поэта.

Лирику разделили на «чистую лирику», «прикладную» (прикладную) лирику, здесь («прикладную» – лирику некрасовского значения), обогащающий модельные черты «идеальной» лирики-русский философ, поэт, литературный критик В. Соловьев в лирике пишет, что внутренняя красота человеческой души сочетается с объективным содержанием мира, художественно употребляется посредством индивидуального сознания этого общеизвестного значения – содержания.

Известный немецкий философ Ф. Ницше писал: «Образ лирика-никто, кроме самого поэта, не только это его объективная форма, поэтому он, как первобытный мир, вполне вправе говорить «я», но это «я» эмпирическая реальная «моя» не похожа на себя, она – единственное вечное свойство, в основе которой лежит всякая вещь» [1,78], – в то же время, как и во всем мире мыслей, он понимает, что лирика является субъективным поэтом, и даже сам поэт, в конечном счете, является только признанием лирического гения (название Ницше), созданного самим собой.

Лирика – это плод определенного времени и среды, время и среда настроения младенца, душевного порыва. Все ее качества определены духом времени, и эпохи. В этой связи, мы считаем, что нынешняя лирика – это прекрасный художник духовной жизни нашего современника, мира чувств, мыслей.

При рассмотрении поэтики, его творческого становления, стилистической эволюции, проблемы лирического образа, лирического героя, характера не должны оставаться без внимания. Ведь нельзя отделять их от природы творчества, вида, основных существенных проблем жанра. Главный образ лирики – лирический герой. Но, несмотря на то, что он был самим поэтом, лирический герой – это человек, сформированный, индивидуализированный, а точнее, поднявшийся на стадию литературного видео полного смысла, обладающий правом выступать не только поэтом, но и как современник. В конечном счете, проблема поэта и читателя, стихотворения и читателя в определенной степени, относится к проблеме лирического героя и читателя с точки зрения отношений между лирическим героем и читателем. Поэт и читатель с помощью стихов без завесы, бескорыстно, открыто общаются. Между поэтом и читателем отсутствует проблема межличностного разрыва.

С помощью лирических произведений поэтов, их основного лирического героя, все качества и особенности можно было бы охарактеризовать как реального человека, целостную живую личность... Кабдолов дает лирическому герою следующее определение: «здесь, как и в эпическом образе разносторонне раскрытый человек, внешний вид, сложная судьба его действия и движения могут быть и не видны».

Но особенно поразителен глубокий и нежный внутренний мир его характера и красивой души. Другими словами, поэт иногда может сыграть роль кого-то другого, как актер. Иногда, наоборот, поэт передает свою самобытность, отношение к жизни кому-то другому. Так же, как и поэт, следует назвать этого «другого» лирическим героем. Правда, размышления лирического героя, как и в эпосе, не изображаются широко. Но сфера описания небольшая, и не исключает самобытную борьбу, как в эпосе, характер, и формирование пути роста. В лирике происходит и сложное чувство, и борьба, и путь роста - все, это как и в эпосе, не имеет широкого спектра, но имеет свои особенности. А если взглянуть на прошлое и современность казахской поэзии, то и там лирический герой стал свидетелем широкого поиска и достижений. Новый взгляд в поэзии С. Сейфулина «я» Майлин Б.У в «я», есть своя простая и трудолюбивая психология, «я» любовь и ненависть, смелость и яркость, у К. Аманжолова. Искреннее, мудрое «я» Г. Орманова, которому нравится не кричать, а наслаждаться простыми чувствами. Понимающая, нежная и чувственная «я» у А. Тажибаева.

Таким образом, мы хотим обратить внимание на то, что лирический герой и автор не являются одним субъектом. Еще в 1928 году в статье «Анна Ахматова» Б. Эйхенбаум говорил, что в стихах поэта имеются автобиографические знаки, но, рассмотрев их, они пришли к выводу, что сочинение подходит только как дневник личной жизни автора. Лирический герой до сих пор считается частью взгляда поэта на мир. Нет сомнения, что понятие лирического героя и понятие автора нельзя считать единым, но это не должно приводить к непониманию [2, 124].

Нельзя забывать, что в любом случае личность автора в лирике играет решающую роль в выражении поэтом своих чувств. При этом следует исходить из того, что в лирике, как и в эпосе, сохраняется позиция автора, и только особенность проявления отличается в соответствии с требованиями жанра. Как известно, в стихотворении признается не только мастерство поэта, но и характер поэта. Кажется, что поэт пишет разные стихи на одну тему, поэтому вполне возможно, что они выглядят по-разному. Хотя поэт в одном стихотворении по-разному воспевает грусть, во втором восторг, в третьем удовольствие, не любовь, общий характер разных ситуаций, объединяет все действия, которое можно увидеть в лирическом «я».

То есть, поскольку поэт воспевает разные чувства в каждой ситуации и видит все это в одной позиции, то мы, видим роль объединяющего лирического

героя. Следует отметить, что лирический герой не может оставаться во все времена, на одном уровне жизни признанного поэта, а во многом становится узнаваемым, при ходе роста и изменениях. Вместе с тем, нельзя не учитывать, что лирический герой не имеет отношения к тому, как он растет и меняется, не изменив характера, сохранив первоначальную актуальность, благодаря которой он процветает. Мы не пренебрегаем временем и временем героического влияния лирического героя и автора. Анализируя влияние определенной исторической ситуации на художественное творчество, мы также ссылаемся на тот принцип, что поэт выражает свои чувства и в тоже время, боль и страдания тысяч миллионов сознаний. Следует иметь в виду, способность поэта выбирать наиболее значимую сторону, а не освещать все аспекты этого явления. (Возможно, и такое). Например, в одном стихотворении прямо не говорится «я», то есть не подвергаются поступкам: «я сделал, я делаю». Это не означает, однако, что нет лирического героя или что он, никогда не был вовлечен в происходящее. Несмотря на то, что мы не говорим прямо «я не разговаривал», мы можем видеть, лирического героя ощущать вкус его выбора. Несмотря на то, что мы не говорим с ним прямо «я не разговаривал», мы можем оценить это все одним взглядом и ощутить одним сердцем – чувства лирического героя. И хотя некоторые из стихотворений, кажется, посвящены определенной вещи, явлению (скажем, стих, горы, родник или браслет), мы видим выраженные чувства лирического героя. Вы видите какой-то цветок, какой-то браслет, или реку, кому как нравиться, кто как подходит к этому природному явлению, веществу и так далее, а возможно вы представите обычное условное изображение предмета. Но все это, на наш взгляд, подчинено раскрытию человеческого образа, проявлению характера лирического героя.

Образ лирического персонажа проявляется в произведениях поэта, не только как отдельное стихотворение, но и цикле целых стихов, песенников, лирических поэм, отражая совокупности своего рода судьбы внутреннего мира личности, характера, психологии и особенности поведения. Вот как возникновение лирического персонажа в этом контексте напрямую связан с эволюцией лиризма. Исследователи возникновения лирики, других литературных корней и исследователи специфических различий связаны с периодом, в котором личное поле «я», начинает связывать с «субстанцией нации» (Гегель). В эстетике Гегеля сама классификация лирической поэзии к жанрам объясняется различными отношениями субстанциальных и субъективных основ. Лирика, как субстанциальная форма, не относится к субстанциальной стороне оппонирования мира, она носит исключительный характер с точки зрения углубления внутреннего мира людей.

Лирический герой – это, прежде всего, художественный образ. Процесс художественного познания и выражения истины проявляется в образе лирического персонажа, придавая упорство духовной деятельности творческого субъекта (т.е. поэта) в этом процессе.

Поэтому в определенном стихотворении легитимное чувство, размышление рассматривается во всех творческих контекстах поэта, которое в логической форме пронизывает поэтическую систему автора, обладая четкой целостностью, последовательным полем, уникальным выражением и частицей.

То есть в одном отдельном стихотворении мысль не случайна, а лишь получена поэтом в момент эмоционального настроения литературного героя в котором был обнаружен человеческий фактор, гражданский подход, духовность, характерное только для личности. В стихотворении лирический субъект, представляющий собой общее мировоззрение, авторское самостоятельное сознание, раскрывается различными человеческими образами, поведением, различными социально-психологическими качествами. Например, в стихе он строитель, пастух, влюбленный парень, грустная девушка, старик или маленький ребенок и т. д. Размышлять можно долго. У каждого поэта есть приятный образ своего читателя, который чувствует и понимает его стихотворение, воспринимает каждое красочное слово, воспринимает каждый звук. На момент написания стихотворения его видимый образ, перед глазами поэта, который невозможно затенить. Он – личность, связанная с поэтом. Он – бессознательный ценитель, который вселяет в глубину своей души чувство ностальгии, поток эмоций, душевные порывы наталкивающее на вдохновение.

Поэт верит в этого читателя, тайно доверяет ему, делится радостью, тайной мечтой и счастьем. Он не давит и не поклоняется ему. Он расстилает свой внутренний мир, откровенно общаясь, предлагает душевную гармонию, видя в нем равного себе. Прямой ответ на социально-психологические факторы общественного развития как поэта, так и читателя на определенный промежуток времени. Это не только список этих изменений, пониманий, изменение красок жизни, жизнь одним днем, запутанные границы морально-социальных критериев, выдуманные очертания истории свидетельство тому.

Мы назвали поэтический мир поэта поэтической личностью. Одно из этих понятий является общим – целостным. Творческая целостность поэта является неделимой уникальностью, т.е. целостностью его моральных, личностных качеств, мировоззрения, поэтического поведения. Каждое произведение настоящего поэта – это не личное, а общая борьба, целостная поэтика, подчиненная общим законам. Чтение стихов читателя, в свою очередь, держит его образ (поэта) в перспективе, с каждым новым стихом картинка, постепенно становиться полной и отчетливой. При этом он не только поэт, но и философ, и мыслитель. Ядро произведений о таких людях строится на неразделимой целостности поэтической и мыслительной деятельности персонажа. Осваивая практические материалы, контролируя, изучая различные формы они должны быть осторожны в своих действиях». Таким образом, каждый читатель держит образ своего любимого поэта, его поэтический портрет, оставляя произведение в сердце.

Только за то, что у читателя есть такой «портрет», можно назвать поэта личностью. Факт личности поэта, его моральный облик и гражданское положение, это художественное свидетельство – о его настоящем произведении.

В целом человек поднимается из системы внешних аналогий, сравнений, начиная с того, что он переживает в глубине своей души и вырастая как личность. То есть именно личность начинает проникать из сердца в сердце, и человек начинает расти. Личность поэта, сущность его поэтической личности, его собственный самоанализ, исчерпанные мысли, дрожь сердца и душевные тайны это начало выхода к читателю. Уникальность поэта в смысле поэтической личности заключается в том, что он способен противостоять своей поэтической личности, своей личности, индивидуальности.

Каждый поэт обладает уникальным образом жизни, жизненным опытом, творческой судьбой и другой отдельной историей своей жизни, в соответствии с которой рождается система самовыражения, в конце концов, талант, природный дар – все это факторы, формирующие поэтический мир поэта. В стихотворении «личность поэта» (находит ли прямое отражение поэтическое «я» в стихе, или другие изображения косвенно дают представление обо всем). Это и является силой поэзии.

И здесь мы ищем высокое качество лирики любого поэта, чтобы найти субъективное «я» и всю правду объективной реальности поэта. Мы ищем единство и делаем типичный образ лирического персонажа.

Лирический персонаж – переход поэта к другим качествам своего бытия. Но не следует забывать о том, что душа поэта – это некая «жидкая» материя, не имеющая аналогов себе. Понятно, что основным «материалом» является душа поэта, и свет его творений, в какой бы форме он ни находился.

Классик латиноамериканской литературы, один из величайших мыслителей XX века Х.Л.Борхес «В писаниях о Уитмене» говорит, что героя Уитмена – нельзя перепутать с Уитмен – литератора с героем – Уитмен», Уитмен в жизни – человек, сдержанный, спокойный, а герой Уитмена – обладает вспыльчивым темпераментом [3, 159]. Таким образом, лирический образ-явление, выражающееся в самобытности поэта. Это, прежде всего, зеркало души и интеллекта поэта. Роль в формировании лирической личности играет эстетическое мировоззрение творчества субъекта. Кроме того, биографические характеристики и подлинные жизненные детали, признанные лирическим героем, и другие субъективные обстоятельства – поэтического «я» приближающие к личности поэта. «Главный герой лирики-сам поэт». З. Кабдолов указывает на эту грань [4, 310]. В то же время, это говорит о том, что поэт не сам, а «обособленный образ» явно уходит. Все это включает в себя особенности психологии восприятия самого субъективного литературного показа – лирического персонажа читателя. К примеру, большинство читателей, почитающих поэзию Мукагали Макатаева, не видели самого поэта, какие эмоции были в жизни, с кем были какие отношения, какой был характер никто

не знал. Но, несмотря на это, каждый чувствует, что знает и понимает его не только как поэта, но и как личность. Весь секрет в том, что он был ярким образом в своей поэзии, то есть очевидным лирическим героем, которого мы иногда знали, что Мукагали. Именно в этом проявляется создание полноценного лирического образа – дело только за вклад в большой талант. Умение создать полноценный лирический образ – это большой талант. Но как бы ни было, лирический герой не сам поэт, а художественная проекция творческой личности, литературного показа. «В поэзии создается живая личность, обладающая типичными качествами, отражающая жизнь, характер, деятельность, образ жизни человека, проявляющая себя в окружении, в котором вырос человек, полностью сохранив его многообразие, и индивидуальные особеннобенности».

Этот «Живой образ» – облик лирического персонажа. Лирический показ – выразительное художественное доказательство поэтического сознания творческой личности. В этом смысле много написано о лиризме. Делая вывод, что лирический характер Л. Гинзбурга, интересен «целостностью авторского сознания, декорированное чертами самостоятельности».

Здесь также используются термины лирическое «я» и поэтическое «я», которые можно использовать без какого-либо различия между ними. Эти названия обычно используемые являются общими, но мы не можем их считать синонимами во всех случаях, но мы можем сказать, что существует разница с точки зрения смысловой точности.

Лирический сюжет в стихах – это общее мировоззрение, собственное сознание автора... Итак, в стихотворении он – строитель или пастух. Будет верным если мы будем рассматривать их как целостный образ лирического героя с лирической личностью поэта. А если поэт появится перед читателем без «занавеса», реально поэтический, в человеческом обличье, без маски, и скажет от своего имени? Целесообразно будет использовать именно в этом случае поэтическое «я». Здесь следует отметить, что «лирический герой» и лирическое «я» совершенно не равны. Если сравнить «лирического героя» и лирическое «я», лирическое «я» в широком смысле объемнее, а в некоторых случаях лирическое «я» становиться компонентом «лиричекого героя».

В целом эти два понятия – лирический герой и лирический «я» с точки зрения лирики являются неотъемлемой частью, дополняющей друг друга.

Все это проявляется не в одном стихотворении, а во всей системе художественного творчества.

Конечно, лирический характер «я» раскрывается из образа людей, образа жизни. Тем не менее, не стоит забывать и художественной лирике. Художественная цель поэта-лирика – это описание лирического «я». Характер лирического «я» – это уникальный центр с изображением лирического объективного мира и человеческих образов. Проявление и описание в лирике характера, лирического «я», осуществляется через настроение поэта. Лирическое «я»

поэта – не чисто эпическое искусство, а чисто сюжетный персонаж. Лирическое «я» в литературном жанре отличается от лирического народного творчества Народная поэзия из-за коллективного характера в народном творчестве, не может рассматриваться как реальная личность. Лирика народного «я» и лирика современного «я», и по видимому характер поэта не могут быть неотъемлемой частью. В результате слияния лирического «я» с поэтической индивидуальностью в лирике образовался живой, полноценный, эмоциональная характер. Хотя эта связь была изначально незначительной, поэт сформировал ее в своем стихотворении в результате введения биографические деталей.

Психология читателя воспринимает лирическую «я» как поэтическую индивидуальность, поэтому в лирическом стихотворении нет фактов и ситуаций, когда читатель напрягает мысли о реальности жизни. Если поэт неиспытал потресений в жизни, он не мог бы пробудить сердце и написать искреннее стихотворение. Конечно, нельзя связывать местоимение «я» и индивидуальность поэта. Иногда он рассказывает лирическую историю с одной стороны, но это сторона не лирический герой, а сюжетный персонаж.

В этом случае легко перепутать «я» и «он». Вывод из этого заключается в том, что использование «я» в таких стихах является не просто композиционным подходом, а необычным способом изобразить истину.

Поэт – социально-эстетический феномен. Для этого он должен знать, как историю, так и его закономерности, пути развития и потребности. То есть, поэт должен поднимая актуальные проблемы общества, в котором он живет, вместе со своей новостью в литературе продолжить добрую традицию. Для того, чтобы продолжить, необходимо знать как свои пять пальцев, передовую и оборотную сторону прежних эстетических явлений.

Притворство и лесть никогда не собьют с пути настоящего поэта. Чтобы он не сказал, у него будет биться сердце великого гражданина. Мы видим образ открытого и добродушного поэта. Может поэтому, яркая насыщенная простота песни, вносит душевную теплоту.

«Есть много способов приукрасить характер стиха, поэт иногда прямо, иногда косвенно, иногда особое внимание уделяя одному персонажу или члену общества или разной группе людей, охарактеризовав их слагает стих». Например, у К. Мырзалиева есть множество стихов о поэзии. Поэт о поэтике, часто размышляет на основе понятий и чувств как бы там ни было. Поэт понятия не имеет о поэтическом искусстве и часто размышляет на основе других понятий и чувств.

Аргамак умрет
Позади пыль останется
А поэт умрет
Поразив всех [5, 250].

Для того, чтобы рассказать о поэтическом характере, сначала нужно остановиться на других характерных чертах, затрагивая не героизм, а поэтиче-

ский характер. «Удивив всех и уйти из жизни» – это поэтический характер, одно из священных качеств нашего народа. По сравнению с другим народом, у казахов ясно выражен поэтический характер.

Основная причина этого заключается в том, что наши предки, выросли на просторах природы «разводя скот, кочуя и переезжая, подпоясываясь, наступая зелень травы, широкий зеленый ковыль, вдыхая аромат красный, голубой, пестрый, цветы с зеленой бахромой по краям как шелк мысленно растилающий степи, как волнующееся море качаеющееся в серебристых степях, запах полыни, высокие скалы, шелестящие деревья, серебристый родник, разноголосье птиц, расхаживая по зеленому шелковистому, густому озеру, наслаждаясь красотой природы, голубой шелк впадающей в зеленоватые – берега реки» неоспоримая природная связь.

Стихи-художественное воплощение мыслей и чувств, ставшее образом. Поэт характер выражает по-своему согласованные чувства и мысли большинства людей. Или от имени большинства выражает волнения в своем сердце. То есть, поэт должен не только говорить о жизненной реальности, но затронуть чужие мысли. В частности, своим высказыванием он должен передать реальным образом чужое мнение.

«Настроение современного человека, мир эмоций, внутренний мир, в сложном лабиринте. Холод в сердце, аморальное поведение, охлаждение, равнодушие. Есть псалмы которые хочется прочитать в момент грусти, когда хочется плакать, тоска по детству, и юности. Вспоминаешь такие картинки: как ластился к бабушке с дедушкой, летний теплый дождик, зимняя метель. Песня не может быть плаксивой и слабой. Даже в горе вы жаждете доброго слова. Поэтому, когда вы встречаете истинные стихи, которые исходят от сердца, это равносильно как испить чистой воды с истока, сказал Р. Нургалиев, вероятно эти слова предназначалась для мастера, который умел создавать талантливые стихи.

Творчество каждого поэта – общая задача для всех поколений: мир, солидарность, культурно-духовное, единство общих сокровищ, мораль, нравственность, природа, интеллект, благородство, доброта, благородные намерения всем этим богат казахский народ. Это не просто люди, которые заботятся о себе.

Наряду с человеческом отношении с темами нравственности, морали, почтительности, интеллекта, естествознания поэты поставили в первую очередь тему связанной с судьбой женщины. Лирический и философский ключ поэта отражает глубокий характер в теме матерей и сестер. Конечно лирический облик не должен преклоняться только перед чувствами, но благодаря соответствиям его жизни, характера, возраста и т.п. Поэты создали настоящую, незабываемую, впечатляющую поэму.

Описывать чувства лирического героя не является личной целью, это было бы плодотворно, только если бы собственная жизнь поэта была признана и отражена по-своему. Поэт, прежде всего, должен вложить свою душу,

тем самым показать жизнь своему поколению. Это-показ определенного периода, рисунка времени. Когда вглядываешься, а кто я, кем был, кем должен стать – безусловно ты должен войти в историю. Он обязан выполнить свой долг. Только после этого придет к созерцанию. Это поэтическая, гражданская ответственность, проникающая в ночной сон для размышлений.

Проникая в какое либо искусство, эта сила открывает красоту, дарует прочность и долголетие.

Поэт со своим языковым запасом увидел особенности, выбрал и избрал, описал характер, воспел объект в поэме, все это имеет свою ценность.

Лирический персонаж пленя своим ярким образом, постепенно преподносит тайну и явь, создавая множество вопросов, заставляющих задуматься.

Его мечты и цели наполнены радостью, от благого дела. Поэт пронизывает вечную жизнь истины оптимистической мыслью. Со временем все в мире угаснет, но останется истина. Ярким светом вспыхнет и погаснет. Свет, самоотверженность, слава, старость, одиночество, обида, спокойствие – все это для К. Мырзалиева – философские категории. Вот почему не воспевают это простым словом, а отзываются, прокручивая мысли.

Песни о товариществе и дружбе – общая тема для любой нации. Традиции, вошедшие в нравственные принципы постоянно помогать друг-другу, поддерживать в трудную минуту, желать добра. Хороший друг – ближе родного брата. Но есть такие люди, хуже врага, которые позавидуют когда у тебя что-то есть, а если у тебя не будет не поделятся с тобой.

В добром сердце нет желания бороться.
Доверчивость равна бессилью,
Легко спровоцировать человечество [6, 62].

Степень хитрости и коварства в человеке зависит от меры образованности. Мнение поэта Туманбая Молдагалиева является золотым пьедесталом человечества. Черное сердце с золотыми и серебряными крыльями и чистый с добрым сердцем попадут в одну и ту же землю.

Не возникнет от нечистого честный, от честного нечистый. Сам он, общаясь с людьми, беспокоился о достоинствах человеческой сущности в этом переменчивом мире. Таким образом, не теряя гордого имени человек, не обрубив крылья, Это вечно, великое дело каждого поэта. Поэт исполнил свой долг, если сумел затронуть струны души у каждого простого человека, заглянув первым, в укромные уголки душевного состояния и окунуть в сладость чувств.

Сияющая душа поэта – чувственность, страстная любовь к жизни, для всех, переваренное заново художественное слово как новое волнение для вашего воображения.

Настоящий поэт всегда обязан показывать сформированный характер поведения. Расширив горизонты жизни, достигая вершин, готовит почву для создания идеальной поэмы.

У каждого из трех вышеупомянутых авторов стихи переросли до поэмы. Читая их произведения, радуешься и горюешь… Мы впитываем некоторые тайны человеческого настроения. Поэт не зря переживает. Он глубоко понимает свой гражданский долг перед всем миром, Родиной и родной землей. Это символ создания гордой или горячей песни – плач, смех, печаль, волнение, головокружение, грусть, размышление, переполнение все это прекрасные качества, присущие человеку подобного рода. Уникальные линии, которые не касаются сенсорных клавиш раскрывают природу лирического жанра, отражают удивительные реалии человеческих мыслей и фантазий, проявляют чувства в мгновении «от сердца, путь к сердцу» – плоды искреннего волнения. Здесь мы должны помнить о том, что поэту нужно мастерство, как воздух. Художественный предок – это шедевр, а талант с самого начала ведет к шедевру.

Поэт признает только один характер, который является его характером. Поэт без характера, пустая жизнь. В общем, любое искусство должно быть с характером, Бесхарактерное искусство – это неопределенность, любой при этом станет притеснять. Характер стиха не является философским или психологическим понятием. Все это относится к взаимодействию поэта или его лирического персонажа в разных ситуациях, оценке, критике, мысли и чувства, мысли и чувства, все это, есть в стихе. Характер в стихотворном поле – понятие, характеризующееся субъективностью, понятием в котором преобладает индивидуальность. Чем крупнее поэт, тем выше поэтический талант, тем ярче проявляется характер в творчестве поэта.

Возьмем лирическую книгу Т. Молдагалиева «Тетрадь Тихого океана». Его лирический характер в целом следует признать поэтическим «я». Во-первых, он-поэт, то есть в лирическом образе Туманбай Молдагалиев, во-вторых, точная биографические детали жизни, вполне вероятно плавание поэта в Тихом океане, в стихах и песнях, вошедших в книгу, не выдуманные имена, а факты людей, живущих в жизни., то есть некоторые «внешние» компоненты, которые составляют образ лирического героя – эти знаки полностью соответствуют личным биографическим деталям поэта. Таким образом, лирическое «я» в стихотворение все ближе и ближе к собственной личности поэта, и в поэтическом «я» видно более отчетливо.

Тенденция к бесконечному увеличению образного внутреннего пространства лирического «я», к неразрывному единству-целостности личности и общественных фактов свидетельствует о том, что в современном значении личности (личности) находят отражение концепции личности на новом эстетическом уровне.

Поэтическое «я» в казахской поэзии, история которой насчитывает много веков, не приобрело своего современного статуса и характера.

Для каждого живого организма, характерны, рост и развитие исторических национальных традиций, и на сегодняшний день казахская лирика является результатом развития и совершенствования. Его лирическое

«я» и у современного изощренного человека с твердым внутренним пространством конструктивной целостности.

Даже в древнетюркских историях, которые сохраняют корни казахской поэзии («Культегин», «Тонықок» и др.). Есть четкое «я». Но это «я» не является недоумением, которое использовано только для подтверждения подлинности автора текста. Хотя общая конструкция и поэзия являются эпическими артефактами в этом стихотворении, в новых текстах мало «я» присутствует лирическое содержание. В этой связи одна из задач, которую необходимо вспомнить, – это «я» лирики в образцах народной лирики. «Одна группа народных песен-быта состоит из стихотворений, которые рассказывают персонажу от своего имени, то есть с первой стороны. Это по-своему монолог текста, где лирический герой рассказывает об истории своего сердца», – пишет ученый Б. Уакатов.

Дело в том, что характер «я» в народных песнях мало отличается друг от друга по своей природе. И самое главное – «я» в народной лирике – в определенных без личностных условиях – придерживается здорового образа жизни. Пение – это не пение одинокой девушки, а здравый смысл девушки, прощание с родными; песня колыбели – мамина нежность и т.д.

Глубокая, традиционно сильная казахская поэзия развивалась по-своему, с тенденцией не только поглощать литературные впечатления от Абая.

Самым большим достижением казахских поэтов до этого времени был вклад Абая в реалистическую литературу, которую он принес в классику.

Здесь наиболее выдающиеся представители поэтической поэзии, такие как Шал, Дулат, Махамбет, Шортанбай, Суюнбай. Испытание, брошенное казахскому народу, озадаченное самыми серьезными изменениями, может быть объяснена современностью времени и корнями искусства.

Наиболее видные представители научной поэзии основоположник нового типа после Абая, Шакарима Кудайбердиева, Магжана Жумабаева, Бернияз. Лирике поэтического «я» в духовно-психологическом аспекте, у каждого поэта мировоззрение, художественные черты соответствуют его таланту. Например, сохраняя личностное «я» Шакарима, Абай может служить прямым духовным продолжением личности.

Лирический герой Султанмахмут с гражданским темпераментом смело противостоит социальному неравенству, с острым копьем на причину несправедливости в обществе, Магжан, герой любви и красоты, это человек, у которого есть чувство национальной самобытности, деревенской традиции, колониального ужаса, его личная судьба неразрывно связана с судьбой нации, его тайной национальной идеей, богатая чувствами муза Бернияза Күлеева, социальность настроения лирического героя вперед, который продемонстрировал свои тонкие движения своего настроения.

Строение человеческой души, бесконечный жизненный поиск, насколько глубока память поэта, рассказывающего правду о лирическом образе, соот-

ветствующее ему. То есть, насколько талантлив поэт, его лирическая фигура, которая очарована его художественным взглядом, настолько значительна. Трудно отличить истинную оценку жизни поэта с точки зрения, чувства и познания. Также ясно, что общие или индивидуальные интересы поэта склонны передавать смысл стихотворения, но тот факт, что стихотворение написано на первой, второй и третьей страницах, не является четким указанием.

Личное видение поэта, пустые идеи, его позиция будет признана целостностью песни. Однако в отдельных стихах искры размышления, проявляющиеся в разносторонних стихах, разных людях, секретах тайного мира, насколько может быть глубока память поэта в выражении правды. Эмоциональные краски которые могут затронуть. многогранно, и разнообразно.

Когда мы говорим о «я» в стихе, наиболее часто мы представляем перед глазами образ автора. Образ автора четко представлен биографическими данными в стихе, он писал об событиях, в которых он участвовал, свидетельствовал, любил и страдал, недостатки и достоинства, о песнях рожденные волнами.

Ученый Т.И. Сильман в своей работе «Заметки о лирике» говорит: «Поэты в стихах посвященной женщине редко называет их имена: лирическое «я» создает условия для обобщения образов, и это местоимение позволяет ему взглянуть в глаза дорогому имени, точного образа, он приходит со своим личным мнением, а лирическое «я», в свою очередь, все сказанное собой поможет тебе почувствовать себя учеником. Теперь XVIII и XIX века (Хлоя, Лейла и т. д.) что касается наиболее распространенных условно-поэтических имен, то они также являются самостоятельными местоимениями, которые, как известно, были условно составлены» [7, 83]. Так как поэты писали разные стихи на разные темы, то в них можно было увидеть совершенно разные друг от друга образы.

Тем не менее, поэту приходилось грустить в одном стихотворении, но теперь он любуется, здесь не любит. Слагая стихи об этом в общих чертах, можно наблюдать характер, объединяющий лирическое «я» актерского мастерства которое объединяет все лирическое.

Поиск различий этих терминов, которые в равной степени используются и в литературоведческой науке, основой которой является общее, одно и то же явление– мы хорошо понимаем, что это возможно только в формально. В ходе анализа поэтических произведений среди них нельзя не учитывать нежные смысловые ньюансы, которые явно проявляются. Это означает, что каждый из этих названий, обозначающий целое понятие, различается в зависимости от содержания конкретного поэтического контекста. К примеру, лирическая личность – образ, определяемый в контексте всего творчества поэта, лирический герой представляет собой художественную форму авторского самостоятельного сознания, проявленную в отдельном фрагментарном тексте, в любом отдельном лирическом стихотворении.

На наш взгляд, поэтическое «я» также имеет основу для термина «лирическая личность», за исключением вышесказанного. Так как при употреблении знаменитого поэта в отношении творчества, название «поэтическое» имеет обобщающее значение. Лирическое стихотворение «я» в стихе – отличный способ записать все таинственные истории личности в мире мысли.

В этом понимании, которое возникло в формалистическом направлении эстетики, в начале наблюдается необъективность. Между автором и «лирическим персонажом» существовало установление границ, просмотр лирического персонажа вне взгляда автора, не относящегося к нему, как иного компонента в форме стихотворения. «Лирический герой» не может самостоятельно существовать, он также старается привить свою точку зрения, оценку жизненным явлениям, художественные краски и лирический характер своего персонажа. Таким образом, существует связь между автором и лирическим героем. Лирическое «я» и «лирический персонаж» находятся в этой последовательности.

Как известно, в лирике, как и в другом искусстве, любой образ не считается характером. Образ в лирике – это изображение, полученное от представления чувств и мыслей, возникшее в результате взаимодействия с объектом. Этот объект должен стать определенным сюжетом, содержанием с помощью отдельных субъективных возможностей поэта. Вот только образ в этой лирике отражает суть субъективной инициативы, на самом деле является средством понимания объективного мира. И не только смысл, но и образ, прежде всего, является основной формой художественного смысла. Свойственные, одиночные, субъективные, объективные особенности объединяются в образе. Вместе с тем, конкретный объект, выступая в лирике как тема, в основном выполняет функции двух функций. Во-первых, формируется основная точка, начало темы, т.е. формируется художественный стресс, во-вторых, определяется тип характера, т.е. форма. Таким образом, образ дает свою качественную сторону характера. Лирический характер-размер реального образа. В частности, характер конкретизирует образ, определяет его эстетическую природу. Лирический характер-размер реального образа. В частности, характер конкретизирует образ, определяет его эстетическую природу. Характер в лирике слишком растущий, чем сюжет (т.е. ритмическая система стресса и чувство). Сюжет в лирике образует процесс художественного формирования характера. Характерная особенность лирического стихотворения заключается в том, что жизненная реальность в лирике проявляется в единстве с отдельным поэтом и только в этом единстве можно искать характер лирики.

В результате реального вмешательства поэта с жизненной реальностью возникает характер объективной реальности. Поэтому, анализируя лирическое стихотворение, лирический характер, индивидуальность поэта и жизненная реальность должны рассматриваться как жизненная реальность поэта, и не наоборот. Писатель не может остаться без сомнений в социальной жизни,

конфликте эпохи, не выражая свое отношение к нему, своего отношения. В связи с этим поэт ищет свои мысли, идеи, художественные средства, способные эффективно передать его чувству, учится и находит путь к себе.

В процессе этого процесса формируются литературные творческие стили, мастер-процессы, такие как уточнение конфликта, объединение в целом через конкретность, типирование. Это требует языковой деятельности, выразительности слова. Поэт стремится к образности мысли и выразительности речи. Очевидно, что объективные истины, полученные из окружающей нас жизни, имеют место в душе художника, и его мысль начинает беспрерывно беспокоить. Даже его нельзя не сказать кому-то другому. Таким образом, во внутреннем мире художника появляются сильные эстетические волнения, стресс. Вызывает необходимость передачи своих переживаний, мыслей и чувств и приводит к внутренней концентрации пафоса, то есть личного.

Так что художник глубоко понимает стресс, и даже образ, созданный им самим, становится богатейшим и смысловым. Таким образом, мы глубоко узнаем его сильные или слабые стороны через личное произведение художника. Художник, как и во всех видах искусства, представляет собой авторское настроение. Настоящий художник постоянно чувствует необходимость проявить свое настроение, мысли и чувства в произведении, вызванном самим. В процессе творческого процесса он будет находиться в целостности со своим читателем, со своим слушателем. Поэтому авторские переживания и размышления в произведении следует воспринимать в широком смысле. Значение такого стресса тесно связано с оценкой фактов, пониманием сущности. Создавая художественный образ, художник, совмещает в нем необходимые особенности, индивидуализирует их, удаляет легкие стороны проявляющегося явления. Поэтому его творчество-это плод больших размышлений. Даже в описании природы, очень чувствуется, что отношение художника к истине и в нашем сознании пытается пробудить чувство. Читателю кажется, что художник до этого точно так же, как и его мысли и чувства не были описаны именно таким образом.

Кроме того, мы должны искать авторское раздумье в определенной части материала, эпизодах и деталях его произведения. Любая деталь в произведении художника отличается его индивидуальностью и подчиняется одной идее через внутреннее согласие. За каждой деталью стоит много мыслей и чувств. Чтобы понять это, нужно только чувствовать себя с ними, переживать вместе. Поскольку все аспекты персонажа охватываются системой стихотворений, важно, чтобы все аспекты проблемы рассматривались и изучались одинаково.

Список литературы

1 Ницше, Ф. Собрание сочинений в двух томах. – Москва: Мысль, 1990. – 830 с.

2 Эйхенбаум, Б. О поэзии. – Москва: Советский писатель: Ленинградское отделение, 1969. – 552 с.
3 Борхес, Х.Л. Письма Бога. – Москва : Республика, 1992. – 513 с.
4 Кабдолов, З. Сөз өнері. – Алматы : Қазақ университеті, 1992. – 348 б.
5 Мырзалиев, К. Көш. – Алматы : Жазушы, 1973. – 317 б.
6 Молдагалиев, Т. Собрание сочинений в двух томах. – Алматы : Жазушы, 1990. – 384 с.
7 Сильман, Т. Заметки о лирике. – Ленинград : Совесткий писатель, 1977. – 280 с.

ПОМИНАЛЬНЫЕ ПЕСНИ КАЗАХОВ

Тлеуова А.З., кандидат филологических наук, доцент
Актюбинский региональный государственный
университет им. К. Жубанова

Невозможно исследовать историю происхождения казахского стиха в отрыве от традиции, культуры, ремесла, сознания народа. Поэтому и раскрыть природу, условия возникновения жанра, сложившегося и известного в народе как арнау – стихи-посвящения – его этапов развития, адресатов, формирование своеобразных жанровых форм, возможно лишь при изучении его в связи с историей народа, его традициями и обрядами. Понятие «өлең» в казахской поэзии («стихотворение») очень обширно. Особенно обширно оно своим жанровым многообразием. Один из них поминальные песни жоқтау – традиционный обряд казахского народа. Древние образцы жоқтау встречаются и в песнях шумеров о Гильгамеше, и в индийском эпосе «Махабхарате», и в поэме Гомера «Илиаде», и в песнях Древнего Египта. Поэмы образца подобных поминальных песен сочиняли трагедики Древней Греции, а также римские поэты Катулл и Вергилий.

Поминальные песни присутствуют и в быту негров в Африке, они есть и у немцов, и французов в Европе, и у болгар, и сербов, и у чехов, и греков, и у литовцев, и латышей. Это обычай, который является общим для таких тюркоязычных народов, как казахи, кыргызы, узбеки, туркмены, татары, алтайцы и карачаевцы, и сохраняется в их жизни до сих пор. Об этом ученый Б.Уахатов в своем труде «Типология обрядовых песен казахского народа» пишет: «Жоктау считается обрядом, встречающимся во многих народах мира, который исполняется после печальной вести о кончине человека» [1, 82].

Истоками древнего культурного наследия казахского народа являются поминальные песни, которые издревле считаются одними из уникальных произведений устного народного творчества. Песни-оплакивания наблюдаются и в каменных памятниках древнетюркского времени V-VIII вв. Из истории известно о существовании государства под названием Тюркский Каганат. Есть удивительные народные дастаны, воспевающие общественную, литературную и

культурную жизнь тех давних тюркских времен. Это – произведения «Кюльтегин», «Бильге каган» и «Тонықок». Эти литературные памятники, написанные на огромных надгробных камнях, и по сей день не перестают восхищать своего читателя. В этих древнейших песнях описывается, насыщенная героизмом жизнь таких батыров, как Кюльтегин, Бильге каган. Мы видим, что когда, они с честью умирали за свой родной народ, то их оплакивали и творили жоқтау. Иэто дошло до нас в качестве письменного наследия. Поминальные песни жоқтау сохранились до нашего времени и являются одними из уникальных культурных наследий. Помимо народных поэтов, их изучаливидные ученые XVIII-XIX вв. В собирании казахского народного фольклора следует особо отметить труды таких русских исследователей, как Радлов, Потанин и Диваев, а также труды первого казахского ученого Чокана Валиханова.Эти ученые самыми первыми записали образцы казахских поминальных песен и опубликовали их. Чокан называл жоқтау как «надгробный плач». В 1885 году он, путешествуя по стране, записал некоторые поминальные песни и собрал несколько тетрадей с текстами жоқтау. В своей статье «Образцы казахской народной поэзии» («Қазақ халық поэзиясының түрлері») Чокан дает жоқтау научную оценку, разделяя казахскую народную поэзию на 5 видов: «В степи у казахов существуют следующие образцы поэзии: (...), плач (жылау) – это когда женщины импровизируют в исполнении и сочинении поминальных песен жоқтау. Объемы куплетов и строки этих стихов сродни поэме. Самые лучшие из плачей, которые вызвали у всех душевный трепет это популярные образцы жоқтау в исполнении Айганым Валиевой в 1833 году, когда она оплакивала своего старшего сына Мамеке, умершего от оспы и плач в импровизаторском сочинении неизвестной женщины-певицы, оплакивающейся своего мужа», – писал он, выделяя поминальные песни жоқтау как одними из обрядовых песен казахского народа [2, 164].

А. Маргулан в своем исследовании говорит: «По запискам Махмуда Кашгари, жоқтау – одна из обрядовых поминальных песен, которая появилась в героическом быту древнетюркских племен. (…) Ярким образцом таких произведений может выступить обрядовая поминальная песнь о Бамсы-Береке, встречающаяся в тюркском эпосе “Коркыт”. Также, в своем труде “Диванилугатат-турк” М. Кашгари несколько раз упоминает имя богатыря Алып-Ер Тунга [3, 128].

Сложно точно сказать, когда появились и в какое время были написаны поминальные песни. Тем не менее, эта почитаемая традиция сформировалась в направлении, не похожем ни на другие и развивалась в ином, свойственном жизни кочевого народа ключе. Академик А. Маргулан об этом пишет: «Жоқтау – это самый древний вид литературы. Его появление связано с возвеличиванием и воспеванием имен тех ушедших людей и личностей, которые былиизвестными и уважаемыми в семье, и племени. Обрядовые поминальные

песни жоқтау являются истинными предпосылками письменных памятников Орхона и Енисея» [3, 98]. Из этого можно сделать вывод, что древнетюркские дастаны, изображенные на камнях, вкупе с этнографическим свойством вполне претендуют считаться ранними образцами песен-оплакиваний.

Начиная с времен саков и гуннов,тюрки воспроизводили поминальные песни жоқтау про умершего человека, громко в голос оплакивали его. И казахский народ по своей давней традиции вспоминал ушедшего из жизни человека, сочиняя в его честь поминальные песни. Этот обряд у казахов сохранился и существует по сей день. Об этом М. Ауэзов писал: «Зачастую обрядовые песни жоқтау имеют своеобразные мотивы и соответствующий голос исполнения. По старым обычаям, с самого утра и до поздна жоқтау исполнялись громко по своему определенному мотиву» [4, 25]. Уже впервобытном обществе было понятие, что душа человека не умирает, а если же не испытать горе и не оплакивать его как следует, то его душа вернется и принесет беду в семейство.

Қара бір шашым жаяйын,
Жаяйын да жияйын.
Күнәлі бармақ, жез тырнақ
Күнінде қанға бояйын
Албыраған ақша бет
Сүйегіне тояйын –
Мөлтілдеген қара көз
Жаспен оны ояйын [5, 23]

произносила горевающая женщина, сопровождая жоқтау действиями. Это означало веру о том, что усопший человек ощущает и чувствует все слова и действия о нем, соответственно, это показывает, что существовала некая взаимосвязь между параллельными мирами живых и мертвых.

Ы. Алтынсарин в «Очерках о традиции оплакивания умершего человека и поминок в его честь казахов Оренбургского ведомства» отмечает, что «первая часть оплакивания в голос это – желательно начать жоқтау со словом «ойбай». Если же это слово не считалось первостепенным, то обязательно должно было быть присутствие громкого голоса у плачущего человека» [6, 254].

Так, можно сказать, что в казахской традиции громкий плач с печальным мотивом не только означал горе человека, но и жоқтау воспринимался как функция, как инструмент, помогающий душе умершего спокойно покинуть этот мир. Ученый А. Конратбаев пишет: «В обрядовых поминальных песнях жоқтау и выражении собалезнования (көңіл айту) воссоединились поэзия и музыка. Если его слова близки к эпосу, то музыка несколько иная. Каждая песнь жоқтау имела свой специальный мотив» [7, 54].

М. Ауэзов считает оплакивание хана Аблая в исполнении Бухар жырау одним из первых записанных на бумаге казахских поминальных песен жоқтау. «Песни жоқтау это те, печальные обрядовые песни, которые были широко

распространены среди казахского народа. Акыны и жырау исполняли подобные песни от имени простого опечаленного народа, а иногда образцы жоқтау встречаются и в семьях, аулах, поселках и племенах», – писал он, разделяя поминальные песни казахов на три группы:

1. Оплакивание хана в исполнении простого народа.
2. Песнь о печальной эпохе.
3. Печальная песня о домашнем быту [4, 24].

Помимо этого, М. Ауэзов говорил, что казахские популярные эпические дастаны родились на свет на основе таких поминальных обрядовых песен, как жоқтау (оплакивание), қоштасу (прощание), естірту (оглашение о кончине из членов семьи родственников). Х. Досмухамедов также классифицирует надгробные песни на жоқтау и жылау (плач), подчеркивая, что они являются одними из народных песен. «Жылау (плач) воспроизводится тогда, когда человек лежит при смерти, или при погребении умершего человека и его исполняют на сороковой день ушедшего из жизни человека его жена-вдова, старшие и младшие сестры, мать или другие родственники женского пола по отдельности или же вместе громко в голос (хором). А жоқтау воспроизводится лишь тогда, когда умирает человек, заслуживший своим трудом авторитет и славу в обществе. Обычно жоқтау сочиняется одним поэтом и в нем восхваляются благие действия усопшего при его жизни и описывается печальное состояние народа. По своему содержанию и смыслу жоқтау стоит на голову выше плачей (жылау)» [8, 18].

При этом Х. Досмухамедов к поминальным песням относит и те жоқтау, в которых воспевается умерший человек, переселившийся в другое место жительства по приказу властей, и его такие верныеспутники, как лошадь и беркут, начиная с его молодых летпо последние дни жизни. Исследователь разделяет песни жоқтау по их непосредственным темам. Если Радлов самым первым записал образцы таких казахских поминальных обрядовых песен, как «Оплакивание Кенгирбая» («Кеңгірбайды жоқтау») и «Оплакивание дочери Балгын ее матерью» («Балғын қызды шешесінің жоқтауы»), то и А. Диваев, и Ы. Алтынсарин, и Машхур-Жусип Копеевприложили усилия в собирании казахских народных поминальных песен.

Одним из тех ученых, кто собирал обрядовые песни жоқтау и выражал о них свое научное мнение, был Ахмет Байтурсынов. Его сборник, выпущенный совместно с А. Букейхановым, под названием «23 жоқтау» стал крупным фундаментальным трудом в собирании и систематизации казахских поминальных песен. А. Байтурсынов писал: «Жоқтау это значит говорить про умершего человека. Зачастую жоқтау поется в честь видных людей и деятелей. Это поэтическое слово о хороших деяниях и поступках умершего человека при его жизни, о большом горе и печали, которое исполняется в траурном мотиве женой покойного мужа или его дочерью или снохой – поминальные песни жоқтау во многом сочиняют акыны. Поэтому в их сочинении акын старается

быть благосклонным к умершему» [9, 308]. На поминальные песни жоқтау в качестве объекта исследования не раз обращали внимание такие ученые, как А. Конратбаев, Б. Уахатов, Б. Адамбаев, Ш. Ибраев, Т. Арынов и другие.

В жоқтау отражается культурно-общественная жизнь народа, пережитая на разных этапах его существования. Ярким примером тому может послужить жоқтау по батыру Козы в исполнении его возлюбленной Баян, встречающийся в казахском народном лиро-эпическом произведении «Қозы Көрпеш-Баян сұлу».

Шырағым, жатырмысың жер бауырлап,
Алты батпан топырақ оны ауырлап.
Тұрар болсаң, тұр сана, шырағым-ау,
Құдай қосқан қосағың келді зарлап [10, 162].

По своей красоте художественного языка и по образности мыслей поминальные песни жоқтау ничем не уступают даже эпосам. В языке жоқтау встречаются очень много метафор и сравнений, которые свойственны стилю героических эпосов. В песни жоқтау «Кенесары и Наурызбай» («Кенесары-Наурызбай») говорится:

Кенесары кеткен соң,
Иесіз қалды тағымыз.
Наурызбай төре кеткен соң,
Бастан тайды, бағымыз!
Бұлбұлдай сайрап жүр едік,
Байланды тіл мен жағымыз [11, 23].

Вполне уместно сказать, что по мотиву жоқтау схожи с эпосами, толғау (эпическое сказание) и историческими народными песнями (тарихи жырлар). Главная цель исторических народных дастанов это – представить определенные исторические события, указывая на конкретные документы и неопровержимые факты. В золотом фонде казахских народных песен данный вид занимает место традиционной песни. Из истории известно, что такие исторические события, как «Ақтабан шұбырынды, Алқакөл сұлама» являются одними из больших печальных этапов в истории казахского народа. Сложная ситуация того времени, тяжелая жизнь, положение народа, откочевавшегося из-за потери родной земли на иные места – все это широко освещено в исторических народных поэмах.

Желектің жібегі еді жігіттері,
Қалтырар қалжаураса иектері.
Шұбырып, аш-жалаңаш тозған қазақ,
Қалады қай жұртында сүйектері
Ақ орда артта қалды сарайлары,
Ағарар артын ойлап самайлары... [5, 78].

Видный ученый Р. Бердибай пишет, что «поминальные песни жоқтау по художественно-собирательному качеству виднятся на разных уровнях. Там есть

и перечисление всей истины жизни без никакого преувеличения, а также там присутствует и преувеличение реальности и его поднятие на новое качество путем воображения» [12, 379], останавливаясь на важность поминальных песен жоқтау в передаче исторической истины тех времен. Переживать радость и вместе с тем чувство глубокой печали и тоски, это является закономерностью вселенной, как и собственно рождение и смерть человека. Поскольку жизнь состоит из белой и черной полосы, в ней параллельно проходят такие процессы, как успех и провал, горе и радость, взлет и падение. Как раз такие явления казахский народ умел мастерски доносить через свои народные песни и стихотворения. То, что пережил казахский народ за весь период своего возникновения и становления, то есть это голод, репрессии, войны и много-много других больших бед – и врагу даже не пожелаешь.

Поэтому в обрядовых поминальных песнях жоқтау слышится мотив всех далеких печальных времен народа. Таким образом, изучение истории и обстоятельств появления одной из народных поминальных песен – жоқтау – казахского народа является важным историческим источником о жизни и культуре казахского народа. И является необходимым элементом в воспитании будущего поколения.

Спиок литературы

1 Уахатов, Б. Қазақтың тұрмыс-салт жырларының типологиясы. – Алматы, 1983.

2 Уәлиханов, Ш.Таңдамалы шығармалары. – Алматы, 1985.

3 Марғұлан, Ә. Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы, 1985.

4 Әуезов, М. Әдебиет тарихы. – Алматы, 1991.

5 Арынов, Т. Боздағым. – Алматы, 1990.

6 Алтынсарин, Ы. Орынбор ведомствосы қазақтарының өлген адамды жоқтауы және оған ас беру дәстүрінің очеркі // Қазақ халқының дәстүрі мен әдет-ғұрыптары. – Алматы, 2006.

7 Қоңыратбаев, Ә. Қазақ фольклорының тарихы. – Алматы, 1991.

8 Досмұхамедұлы, Х. Аламан. – Алматы, 1991.

9 Байтұрсынов, А. Ақжол. – Алматы, 1991.

10 Қозы Көрпеш – Баян сұлу жыры. – Алматы,1985.

11 Хан Кене. Жинақ. – Алматы, 1990.

12 Бердібай, Р. Жұлдыздар жарығы. – Алматы, 2000.

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ПРОФЕССОРА КУДАЙБЕРГЕНА ЖУБАНОВА

Улыкпанова А.Ж., магистр гуманитарных наук
Актюбинский региональный государственный университет
им. К. Жубанова

Кудайберген Куанович Жубанов (1899-1938) – ученый-филолог, первый казахский профессор и один из основоположников казахского языкознания, общественный и государственный деятель, один из организаторов первой казахской Академии – Казахского филиала Академии наук СССР. «Говоря о возникновении и формировании казахской советской лингвистики, мы с большой признательностью и глубоким уважением вспоминаем людей, которые посвятили себя благородному служению отечественной науке. Одним из таких людей был профессор Кудайберген Куанович Жубанов, успешно трудившийся в 20-х и 30-х годах в области казахской филологии» [1, 87].

За свою короткую жизнь Кудайберген Жубанов успел изучить турецкий, монгольский, грузинский, чувашский, коми, персидский, арабский, русский и, конечно, практически все тюркские языки. Из европейских языков изучал английский, французский и немецкий, причем последним владел довольно хорошо. В последние годы жизни он заинтересовался японским языком, на который были переведены многие китайские источники, таившие в себе ключ к науке, мечтал изучить китайский язык. Однако не всем его планам суждено было сбыться. «...Однако не многие знают и помнят этого весьма даровитого ученого и общественного деятеля, человека огромной эрудиции, по праву считающегося одним из основоположников казахской советской лингвистики. Его пример ревностного служения советскои науке и своему народу, его значительныи вклад в сокровищницу культуры казахского народа должен быть по достоинству оценен нашей общественностью. Это заставляет нас, современников и коллег К.К. Жубанова, рассказать более полно о его жизни и творчестве. Он первый в истории казахской филологической науки был удостоен звания профессора» [1, 88].

Он родился в селе Акжар, Темир Уркачевской волости (ныне Мугалжарский район) Актюбинской области. Семья Жубановых была многодетной. Раннее детство Кудайбергена ничем не отличалось от детства его сверстников, родившихся и выросших вбезбрежной казахской степи. Как старшего из сыновей, его раного товили в помощники отцу, но несколько иначе, чем в других крестьянских семьях казахского аула, где обычно уделом старшего из детей считали занятие хозяйством. Отец Кудайбергена – Куан был человеком прозорливым и будущее своих детей видел не в мелком крестьянском хозяйстве, а в просвещении. Сам он когда-то обучался арабской грамоте, а впоследствии в результате общения с русскими переселенцами увлекся русским языком. Усмотрев прогресс и в способе ведения хозяйства русскими, Куан одним из первых в

казахском ауле начал заниматься земледелием по примеру русского друга Ивана Содуха из соседнего переселенческого поселка Екатеринска. Новые общественные и производственные отношения, проникающие в казахскую степь, убедили Куана в том, что детей необходимо учить, и учить по-русски. Однако условия дореволюционного казахского аула были далеко неблагоприятными для обучения детей русской грамоте. Установившийся веками уклад жизни, основанный на патриархально-родовых отношениях, запрещал «развращать» детей языком и памыслами иноверцев. Учиться по-русски считалось изменой религии. Поэтому Кудайберген начал свое учение с арабской схоластики. Шести или семилетнего мальчика отвезли в мечеть ишана Оспана, которая находилась в местности Жобал, той же Темир-Уркачевской волости. Пробыв там три года и усвоив все, что мог дать содержатель мечети, Кудайберген вернулся ваул. Отец решил продолжить его учение. Не посвящая никого в задуманный план, Куан открыл в ауле школу нового типа. В то время мусульманскую религию все еще интенсивно насаждали среди местного населения. Позднее К.Жубанов так объяснял причину пропаганды ислама: «Для закабаления казахского народа царизм широко использовалрелигиозный дурман. Вот почему в свое время царизм всячески способствовал насаждению ислама. Императрица Екатерина II в 1781 и 1784 годах издала указы о постройке в казахской степи мечетей и медресе и о учении казахских детей мусульманской религии. В 1797 году в Петербурге была создана типография, где печатался коран для бесплатного распространения его среди казахского населения» [2]. Проповедникам мусульманства в казахской степи жилось вольготно. Муллы, или мугалимы, как иначе называли в народе этих наставников религии, ходили из аула в аул и жили там определенный срок, обучая детей корану. За преподавание должны были платить родители.

В тот год, когда решили учить Кудайбергена в светской коле, Куан принимал активное участие в организации бучения детей. Будучи одним из авторитетных людей небольшого аула, он на собственные средства открыл школу іи нашел муллу-учителя. Однако когда жители аула узнали, что мулла обучает детей не корану, а новому казахскомуалфавиту, реконструированному с арабского, элементам русской грамоты и другим светским видам знаний, они отказались посылать детей в школу, и маленький Кудайберген остался один в классе. Но Куан не отступил. Невзирая на осуждение соплеменников, он отдает в школу и дочерей, а содержание учителя берет на себя.

Учителем одиннадцатилетнего Кудайбергена Жубанова был ныне здравствующий Абдулла Беркинов, заслуженный учитель школы Казахской ССР, персональный пенсионер.

Не только наставления отца повлияли на Кудайбергена. В ту пору освежительная волна прокатилась по всей казахкой степи – это было эхо первой русской революции 1905 года. Среди молодежи появились люди, для которых

дело пародного просвещения было неотъемлемой частью борьбы за всеобщий прогресс и высокие идеалы.

К подобным представителям казахской интеллигенции относился и один из ранних друзей К.Жубанова, впоследствии известный писатель республики ЖиенгалиТлепбергенов.Он был старше Кудайбергена. Ж.Тлепбергенов тогда учился в медресе «Галия», которое было своеобразным высшим учебным заведением того времени. Оно имело значительное влияние среди культурных слоев населения тогдашней актюбинщины.

Ж. Тлепбергенов в своих художественных произведениях остро бичует угнетателей, ярко показывает классовый антагонизм феодального общества. В повести «Таңбалылар» («Заклейменные») он дал образ Калмана, выходца из бедняцкой массы, одинокого борца против угнетателей казахского народа. Позже Ж. Тлепбергенов написал произведение, в котором прототипом главного героя явился Кудайберген Жубанов. Эта пьеса «Сүйіскендер» («Влюбленные»). Она посвящена одному из ярких эпизодов в жизни К.К.Жубанова, когда он служил в Джурунском красном штабе и боролся за упрочение молодой Советской власти в своей родной Темир-Уркачевской волости. Впоследствии местный аульный совет был переименован в Жубановский. Пьеса Ж.Тлепбергенова была поставлена силами самодеятельности в г. Темире Актюбинской области в первой половине 20-х годов.

Прогрессивные взгляды на жизнь Ж.Тлепбергенова до некоторой степени оказали влияние на Кудайбергена. Возможно, именно по его совету К. Жубанов в 1914 году поехал учиться в г. Оренбург в медресе «Хусайния». Там он обучается светским наукам и настойчиво занимается русским языком. Здесь же Кудайберген находит себе друзей, таких, как, например, Шамгали Харесович Сарыбаев – один из основателей теоретического курса методики преподавания родного языка, Н. Манаев и Е. Джарменов, впоследствии известные деятели республики на ниве народного просвещения, и др.

В 1916 году Кудайберген оканчивает четвертый класс Джурунской двухклассной русской школы, а через год, по совету учителя Уркачевской одноклассной русской школы Хусаина Ашигалиева, уезжает в г. Илек (Куйик-Кала), где продолжает свое образование в двухклассном училище.

В 1918 году Кудайберген окончил с отличием Илекское училище, пройдя программу 5 и 6 классов за один учебный год. На этом закончился первый этап обучения К. Жубанова. Он начал с корана в мечети «Оспан-ишана» и завершил среднее образование в стенах Илекского русского училища. Следует отметить, что знания, полученные К.Жубановым в начальный период обучения, помогли ему статьвпоследствии хорошим языковедом. В эти годы он практически освоил такие иноструктурные языки, как арабский и персидский, а также русский язык.

С детства посещаяя вместе со своим дедом по материнской линии, Тагыбергеном Жамашулы, собрания лидеров «Алаш», юный Кудайберген

увлекается их идеями, а позже и сам печатается в газетах «Казах», «Алаш», «Косем», журнале «Кызгалдак» под псевдонимами Шекты и Қараша бала. Он же – инициатор выпуска рукописных журналов «Тез» (г. Илек) и «Ай» (г. Темир), предназначавшихся для молодой казахской интеллигенции. С детства Кудайберген увлекался литературой. Отец его был просвещенным человеком, и семья Жубановых выписывала почти все тогдашние периодические издания и книжные новинки на казахском и татарском языках. Еще в ту пору Кудайберген отличался начитанностью. Зная некоторые восточные языки, он с юных лет прочитал в оригинале множество книг арабо-персидской литературы, в частности такие классические сочинения, как «Шахнаме» ирдоуси, «Гулистан» Саади, «Лейла и Меджнун» Низами и др.

Эти знания по языку и литературе классического стока ему пригодились позднее, когда он стал профессом кафедры казахского языка Казахского педагогического института им. Абая и активно участвовал во многих меропрятиях, посвященных различным вопросам культуры и искусства народов Средней Азии и Казахстана.

Трудовую деятельность Кудайберген Жубанов начинает в 1918 г. с должности секретаря Совдепа, постепенно переходит в сферу образования и науки. Параллельно с трудовой деятельностью Кудайберген Жубанов интересуется научно-исследовательской работой, с увлечением изучает языки, а также психологию, педагогику, логику, рефлексологию.

В промежутке он окончил медресе «Хусаиния» в Оренбурге. Высшее образование получил в Институте живых восточных языков им. Енукидзе в Ленинграде, окончил аспирантуру в Институте языка и мышления в Москве, по специальностям «Общее языкознание» и «Тюркология». «К.Жубанов относился к тому поколению ученых наших национальных республик, которые, получив всестороннее образование у крупнейших востоковедов Москвы и Ленинграда, впервые организовали и начали глубокие лингвистические исследования фонетики, грамматики, лексикографии и других основных направлений своих родных языков, исследования, продолженные в дальнейшем их учениками и последователями. Фундаментальные лингвистические исследования основных проблем казахского языказнания и научно-практическая деятельность по внедрению результатов этих исследований в жизнь характеризуютК.Жубанова как выдающегося представителя науки его эпохи, эпохи возрождения национального самосознания народов Советского Союза, эпохи пробуждения широких интересов к родной культуре, родному языку, литературе и искусству» [3]. Его трудовая деятельность, в том числе и на поприще педагогики, началась на родине, еще задолго до учебы в Ленинграде и Москве. В 1932 году К. Жубанов, получив звание профессора, возвращается в Казахстан.

С 1932 года вплоть до ареста в ноябре 1937 г. является профессором и заведующим Кафедрой казахского языка и литературы Казахского педагогического института, умело сочетая научную, педагогическую, общественную и

государственную деятельность. С 1933-1937 г. – член коллегии, заведующий сектором методики, программ и учебников и председатель Учебно-методического совета Народного комиссариата просвещения Казахской ССР, а также Председатель Государственной терминологической комиссии Казахской ССР и главный редактор «Бюллетеня Гостерминкома». В 1935 г. избран членом КазЦИКа и делегатом на XVI Всероссийский съезд Советов, награждён Почетным знаком «15 лет Казахстана». 19 ноября 1937 года арестован НКВД, объявлен врагом народа и по решению «выездной тройки» расстрелян 25 февраля 1938 года. 3 октября 1957 года посмертно реабилитирован за отсутствием состава преступления. В 1936-1937 гг. – заведующий лингвистическим сектором, член Ученого совета и Президиума Казахского филиала Академии наук СССР, а также главный редактор «Академического словаря казахского языка». В 1935-1937 гг. – член научного совета Казахстанского института национальной культуры и членом Всесоюзного Центрального Комитета нового (латинизированного) алфавита.

«...Говоря о возникновении и формировании казахской советской лингвистики, мы вспоминаем созидательный труд людей, которые все свои знания и силы вложили в благородное дело развития отечественной науки.Одним из таких людей, живших и творивших в 20-30х годах XX столетия был профессор Кудайберген Куанович Жубанов, который успешно и неустанно трудился на поприще казахской лингвистики. Являясь чутким, отзывчивым товарищем, человеком чрезвычайно скромным, он в то же время был строгим и требовательным наставником молодежи и студенчества. Он заботливо проникал во все уголки культурной жизни республики. Везде – среди работников науки, искусства, литературы К.К. Жубанов был уважаемым человеком. Имя профессора Кудайбергена Куановича Жубанова в свое время было очень популярным среди казахской интеллигенции, особенно среди работников просвещения. Как замечательного ученого-лингвиста его знали лично и ценили такие видные русские советские тюркологии, как С.Е. Малов, Н.А. Баскаков, К.К. Юдахин, А.К. Боровков, А.Н. Самойлович, И.И. Мещанинов и другие...» [2].

Его имя связывают больше с научной и педагогической деятельностью. Ученый с энциклопедическими знаниями, первый казахский профессор-лингвист, К. Жубанов признан одним из основоположников казахского языкознания. Однако другие, не менее значимые заслуги К. Жубанова, павшего безвинной жертвой сталинских репрессий в 1938 г., а в 1957 г. полностью реабилитированного посмертно, несправедливо умалчиваются. Между тем, К. Жубанов известен также как незаурядный публицист и активный общественный и государственный деятель.

Его взгляды и идеи предвосхитили многое из того, что сегодня взято за основу государственного, общественно-политического и культурного строительства казахстанской нации. Как публицист, Кудайберген Жубанов, с ранней

юности проявлявший гражданскую позицию и находившийся под влиянием идей Алаш-Орды, создает для молодежных алашординских изданий «Тез» и «Ай» свои первые поэтические произведения и заметки. Позже он пишет ряд серьезных полемических статей по истории, культуре, искусству, литературе, общественно-политическому устройству Казахстана.

Как ученый, К. Жубанов оставил яркий след в казахской филологии и тюркологии. Он первый предпринял успешную попытку систематизации и научного описания фактов языка, фольклора и феноменов культуры казахов с исторической точки зрения. Вопреки господствовавшим в то время шовинистическим предубеждениям относительно бесписьменных языков, к которым прежде относился и казахский, ученый доказал возможность изучения истории этих языков, а также более древнее происхождение агглютинирующих языков и показав их достоинства.

Сила его учения способствуют возрождению высокого духа, национального самосознания и гордости за принадлежность к культуре, историческое изучение которой в трудах ученого позволяет увидеть ее богатство, многогранность и древние истоки. Поэтому воспитательная значимость научных идей Кудайбергена Жубанова поистине бесценна.

Он подвергает веской критике своеобразный казахский пуризм, когда новая интернациональная лексика без разбора либо переводилась на казахский язык, либо ей искусственно придавали казахское звучание, отчего терялся сам смысл слов. Выдвинутые им требования по переводу, в том числе и интернациональных слов, с учетом исторического, ментального, ситуационного и других контекстов, а также предлагаемые варианты переводов, грамматического и фонетического оформления заимствованных слов только теперь встречают понимание и получают продолжение в современных исследованиях. Отмену в нынешнем 2017 году на законодательном уровне некоторых необдуманных переводов заимствованных слов на казахский язык, введенных ранее в качестве литературных норм, можно расценивать как второе рождение Жубановских идей в вопросах развития казахского литературного языка.

Уникальная особенность современного Казахстана – полиэтничный состав его народа. К.К. Жубанов, превосходно владея 18 языками и до тонкостей понимая особенности культур изучаемых языков, в своих исследованиях привлекал многочисленные факты из истории тюркских и нетюркских языков, предвосхитив тем самым признанный сегодня в мире межкультурный дискурс, включающий необходимость толерантного и взаимоуважительного сосуществования в поликультурном обществе. А сама особенность его исследований с включением примеров из разных языков – еще одно убедительное доказательство актуальности полиязычного образования.

О государственной деятельности К. Жубанова необходимо сказать отдельно. В 1928 году Жубанова назначают Инспектором народного образования

при Народном комиссариате просвещения Казахской АССР, в связи с чем направляют в Кызылорду, в то время столицу Казахстана.

Здесь К. Жубанов эффективно решает вопросы становления и развития средней школы в Казахстане, поднимая принципиальный вопрос развития на научной основе казахстанской педагогики, как части культурного строительства республики. Одна из его идей, связанных с переподготовкой педагогических кадров, сегодня получает продолжение в виде дистанционного обучения. Этими и другими вопросами К. Жубанов продолжает заниматься в Алма-Ате, куда переезжает в связи с переносом столицы.

Хороший организатор, высокообразованный, не приемлющий формализм, Жубанов снискал заслуженное уважение и доверие в глазах Наркома просвещения Темирбека Жургенова, предложившего ему возглавить учебно-методический сектор при Наркомпросе. Среди важнейших задач, возложенных лично на К. Жубанова в этот период – подготовка к изданию одного из первых учебников по грамматике казахского языка.

В 1933 г. при Наркомпросе Казахстана создается Государственная терминологическая комиссия, в составе которой видные ученые С. Асфендияров, Б. Беремжанов и многие другие. Председателем Гостерминкома избирается К. Жубанов. В компетенцию комиссии входят вопросы разработки правил терминотворчества, реформа и унификация казахского письма и орфографии.

Под руководством К. Жубанова впервые разрабатываются теоретические аспекты казахской терминологии, а в 1935 г. выходят в свет 4 бюллетеня Гостерминкома, включающие более 10 тысяч терминов по разным областям науки. А проект казахской орфографии, разработанный лично и предложенный К. Жубановым, признается видным ученым-тюркологом, академиком С.Е. Маловым как наиболее удачный.

К. Жубанов много работает, совмещая основную работу в КазПИ с работой в Наркомпросе, где он параллельно – член коллегии и председатель Учебно-методического совета, Заведующий одного из отделов, Председатель Гостерминкома Казахской АССР. Одновременно, он – член Ученого совета Института национальной культуры.

Более того, К. Жубанов – активный член Всесоюзного центрального комитета Нового (латинизированного) алфавита, с введением которого связывалась надежда повысить уровень образованности народа. И заслуга К. Жубанова в этом большая. Он создает ряд научных разработок, посвященных проекту латинизированного казахского алфавита, вносит существенные критические замечания в ранее предложенные варианты казахской латиницы и предложения по ее усовершенствованию. Его идеи по латинизации казахской графики остаются ценными и сегодня – в период перехода на латинский алфавит.

Как человек и пламенный патриот К. Жубанов внес свой вклад в то, чтобы в казахской культуре были сохранены такие величайшие имена, как Абай Кунанбаев, Ходжа АхметЯссауи. В своем труде «Абай – классик казахской ли-

тературы», созданном в ответ на призыв в 1930-годы представителей Российской ассоциации пролетарских писателей объявить Абая классовым врагом и отказаться от его наследия, К. Жубанов первым смело встал на защиту Абая, показав значимость его фигуры для казахской и мировой культуры. А высокодуховную, патриотичную сущность идей Ходжа АхметЯссауи он показал в аналитическом труде, посвященном 95-стиху поэта-суфия.

Также понимая значимость таких личностей для Казахстана, как его коллеги и друзья Ахмет Байтурсынов и молодой тогда драматург Мухтар Ауэзов, К. Жубанов поддерживает их морально в сложный период их жизни.

А потерявшему работу и сильно заболевшему Ахмету Байтурсынову, которого он считал своим наставником, оказывает, причем очень тактично, и продолжительную финансовую поддержку.

Искренне поверив в юности в возможность счастливого будущего родного народа в связи с социалистическим переустройством общества, позже, К. Жубанов, видя массовую гибель людей от голода и сталинских репрессий, глубоко разочаровывается в существующем строе. Он еще более убеждается в высоких целях и идеях Алаш-Орды. В его последней работе – политическом памфлете – выражая боль за судьбу казахского народа, он открыто высказывает мысль о необходимости независимого государства, при котором казахи сохранились бы как этнос и развивали бы свою культуру.

В истории казахского советского языкознания Кудайберген Куанович Жубанов значится автором первого монографического труда по казахскому языку и одним изпервых составителей школьной программы и чебника по родному языку. Заслугой К.К. Жубанова является и подготовка кадров по казахской филологии. Ряд известных языковедов нашей республики по праву считают себя учениками К. Жубанова.

К. Жубанов отбирал из числа своих студентов наиболее способных и заботился о продолжении их образования в крупных научных центрах страны. Благодаря ему в аспирантуру в г. Ленинград были направлены ныне известные в республике филологи: член-корреспондент Академии наук Казахской ССР М. Балакаев, доктор филологических наук М. Каратаев.

Творческая деятельность талантливого ученого К. Жубанова направлена на решение проблем в фольклористике. И дело не в форме, а в содержании. Читая его работы по фольклористике поистине невозможно оторваться от чтения, столько глубоких и интересных мыслей. И нужно обязательно вникать в смысл того, что он писал. Напоследок отметим, что такие личности как К. Жубанов рождаются на свет раз в сто лет. А этот факт говорит уже сам по себе о многом.

Дошедшие до наших дней, считанные труды Кудайбергена Жубанова заставляют говорить о нем как об исследователе фольклора. Подтверждение этому можно найти в книге «Океан казахской литературы и культуры» (М. Ауэзов), «Яркая звезда первой степени в науке» (Г. Мусрепов). Наша цель – дать

справедливую оценку деятельности основателя языкознания в фольклористике и определить его место в этой сфере научного знания.

В научном мире роль Кудайбергена Жубанова исследована не в полной мере. Так, первый казахский профессор широко известен только за свои заслуги в области языкознания. Хотя, истинный талант его проявился в фольклористике, но до сих пор по этому вопросу обширных исследований нет. Нельзя полностью утверждать о том, что роль Кудайбергена Жубанова в литературоведении не исследована совсем, ведь он развивал теоретические мысли во всех сферах филологии. Однако, труд, посвященный синкретизму в фольклоре «О происхождении жанра кюй в казахской музыке» будет интересен лишь искусствоведу.

О некоторых проблемных вопросах современной казахской фольклористики ясно говорится в исследованиях Кудайбергена Жубанова. Можно проследить связь его работы, обращенной проблеме природы синкретизма, «О происхождении жанра кюй в казахской музыке» с трудами русских фольклористов. Они немало говорили о том, что фольклор – это устное народное творчество. Мысль о связи фольклора и народной поэзии проходит в учебнике В.П. Аникина «Русский фольклор», специально рассматривают этот вопрос А.Н. Веселовский, В. Лесевич, Ю.М. Соколов, Н.Г. Боготырев, В.Е. Гусев, Ю.В. Бромлей и др.

К изучению фольклорного синкретизма Кудайберген Жубанов пришел не сразу. В 1929 году он, обучаясь в аспирантуре в Ленинграде, получает первоначальное образование в институте восточных языков по специальности «Тюркские языки», затем занимается наукой в институте Языка и мысли в Академии Наук СССР. Именно здесь, в России, он знакомится с исследованиями в области русской фольклористики.

С 1926 года начинает выходить в свет летопись русского фольклориста Ю.М. Соколова «Художественный фольклор». В ней он вносит предложение заменить такие традиционные в русской науке термины как «народная поэзия», «устная литература», «народная литература» на «художественный фольклор».

Ю. Соколов понятие «устная народная литература» считал узким. Он обратил особое внимание на том, что фольклор необходимо рассматривать не только в свете искусства слова, но и приобщив усилия преподавателей языка и литературы, искусствоведов, музыкантов, певцов [5, 23]. Эта идея помогла сформировать теоретическое направление в фольклористике, создать цельную картину исследований.

Область исследований в фольклоре расширяется, такие западные ученые как Дж. Фрэзер, Б. Малиновский, А. Ван-Геннеп, Л. Леви-Брюль и другие организовывают тесную связь в работе исследований. Редакторская коллегия в этом альманахе уделяет большое внимание не только народной поэзии, но и народным песням, архитектуре, живописи, скульптуре, искусству орнамента. Как бы

то ни было, в последующие годы понятие «фольклора» приобрело большое значение, и важность исследований в этой области увеличилась.

В докладе Ю.М. Соколова в 1931 году на тему «Значение фольклора и фольклористики в реконструктивный период» об идее синкретизма в фольклоре не говорится ни слова. В том же году в Ленинграде прошел научный диспут, на котором пришли к выводу о том, что «Фольклор и литература являются по существу одним и тем же поэтическим творчеством, осуществляемым лишь различным творческим методом» [6, 19], а понятие о том, что «фольклор – устная народная литература» приняло статус закона.

А.Н. Веселовский в своей статье «Синкретизм древнейшей и начала дифференциации поэтических родов» говорит о существовании синкретизма в фольклоре. Синкретизм – это цельность какого-либо явления с его первоначальным развитием. Синкретизм в фольклоре – это свойство недифференцированного народного творчества в ранний период исторического развития. В основном, понятие синкретизма включает в себя слово, напев, танец, драму. А.Н. Веселовский объясняет явление синкретизма в фольклоре как ритмически организованное единство песни и напева, движения и слова. «Теория синкретизма» в его труде «Три главы из исторической поэтики» «начинена» новыми сведениями и приобрело новое значение. «Синкретические движения основаны, прежде всего, не на слове, а на движении: порой без участия слова исполняются песни, а ритм может возникнуть из простого выкрика на буревестника, в то время из неправильно произнесенных слов образовывались звуки, превращавшиеся в ритм».

Затем, вследствие влияния духовных и материальных интересов в процессе развития начала самостоятельно выделяться и роль языка. Поэтический «эмбрион» возникает из экспрессивно выраженных звуков и бессмысленных слов и из-за частого употребления в процессе развития превращаются в текст. Первоначально развитие текстов шло само по себе из звуков, затем соединившее в себе слово и ставшее песней. Таким образом, из мелодических звуков начали дифференцировать слово. Развитие поэтических произведений с участием мелодий привело к созданию различных мифологических произведений [7].

Академик Н.Я. Марр исследовал другие особенности синкретизма. Признавая роль жеста и движения в развитии человеческой речи, ученый связывает возникновение слова не только со звучанием, но и с основанными на магии, тремя видами искусства – танец, песня, музыка.

Возникает закономерный вопрос: занимался ли кто-либо вопросом о фольклорном синкретизме в нашей научной среде? Разумеется, был такой исследователь. И это Кудайберген Куанович Жубанов. Он активно участвовал в решении вопросов, связанных с фольклором, ввел тенденцию разграничения фольклора и устного народного творчества.

Несмотря на оказываемое давление со стороны общества при возникновении угрозы исчезновения фольклорного наследия, появляется исследование

Кудайбергена Жубанова «О возникновении жанра кюй в казахской музыке». Впитавший в себя культурное здравомыслие Кудайберген Жубанов в этой работе говорит своим потомкам о том, что истоки литературы и искусства лежат в творчестве народа. В своей работе он доказывает, что в созданном всем человечеством фольклоре сочетаются такие незапамятные магические виды как слово, песня, танец, кюй – достояние народной мудрости, являющиеся синкретическим искусством.

Академик М. Каратаев говорит, что «в 1936 году вышла книга-очерк Кудайбергена Жубанова «О возникновении жанра кюй в казахской музыке». С опорой на знания из истории и языка, высказаны такие интересные сведения!».

М. Каратаев приходит квыводу: «Профессор К. Жубанов, исследовав музыкальные инструменты и этимологию их названий, доказывает, что они существуют в нашем языковом фонде с ранних времен. Определив, что песня и кюй имеют единое происхождение и дальнейшая их дифференциация – это результат исторического развития казахского народа» [1, 67].

В работах М. Каратаева, А. Дербисалина, Б. Уахатова, С. Негимова, А. Молдаханова, С. Байменше, К.Ш. Бисенова дана справедливая оценка важности очерка «О возникновении жанра кюй в казахской музыке».

Бесспорно, важна роль работы К. Жубанова, посвященной кюю, в фольклористике. Жанр кюй с давних времен считается очень важным богатством, это неотъемлемая часть фольклора. Таким образом, фольклор – это не только искусство слова, но и искусство напева. Имея единую природу происхождения, теперь это они различаются: один из них является – вокальной музыкой, а другой – инструментальной. Вследствие этого можно утверждать, что этот факт является показателем исторического развития. Песня и слово, танец и кюй созданы благодаря сознательной деятельности человека. Первоначально, человек, не понимая явлений природы, боялся ее и был от нее зависимым. Затем происходит его развитие. Он совершенствует свой речевой аппарат, появляется голос. Общаясь посредством жестов, а затем, сопровождая некоторые действия звуками, появляется слово. Из совершенствующегося звука и слова начала возникать и песня. Благодаря поклонению различным божествам начал зарождаться танец.

Жанр кюй возник на стыке сознания и искусства. В самом кюе гармонично соединены развитие и чувство, в целом, фольклор. Воспроизводимый на домбре кюй – это не простое сочетание звуков. Существовала вера, что и предмет, на котором играли кюи, имел магические силы.

Исследованные К. Жубановым термины песенного фольклора (кобыз, сыбызгы, домбра, песня, кюй, жыр, толгау), являются богатым наследием для потомков. К. Жубанов считает, что вначале эпос, музыка, танец, песня и кюй существовали синкретически (о существовании такой эпохи говорит в своем труде профессор Фитрат), выделение народногокюя в особый жанр, связано с существованием шаманской религии.

Исследователь Кудайберген Жубанов отмечает, что зародившиеся в синкретической форме виды искусства, постепенно начали отделяться. Другими словами, здесь показывается общая природа таких жанров как кюй и жыр, сочетание прозы со стихами в героическом эпосе. Например, в таких произведениях как «Козы Корпеш», «Шора», «Алпамыс»; в восточных произведениях, таких как «Шахнаме» Фирдоуси, «Гульстан» Сагди часть написана прозой, а часть для большой экспрессии – стихами.

Значимость исследований Кудайбергена Жубанова огромно, ведь он исследовал каналы развития фольклора и литературы. Музыка, а именно жанр кюя – это без сомнения фольклорный жанр. Обозначенные К. Жубановым проблемы, являются новыми направлениями для исследований. По его мнению, современные казахские кюи исполняются без участия голоса, однако, непосредственно сам жанр выделился из песни [8, 284]. Особое внимание профессор уделяет жанру эпоса. Он делает такие выводы о том, что: «первоначально все жанры существовали синкретично. Как говорил Марр, если в начале эпос, музыка и танец существовали едино, то теперь придется разграничивать» [8, 283-284].

Автор этого исследования, внесший неоценимый вклад в народное наследие, Кудайберген Жубанов, также является деятелем литературы и культуры. Как говорил М. Каратаев: «Деятель культуры, прежде всего сам должен быть культурным. Понятие культурности включает в себя ученость, здравомыслие, духовную чистоту и душевную красоту – все эти качества можно встретить в Жубанове. Он всезнающий полиглот, все читающий ученый, многосторонний обладатель таланта – универсал» [1, 88]. И действительно, ярким примером можно доказательства его таланта является работа «О происхождении жанра кюй в казахской музыке».

Течение времени требует новых подходов и вызывает новые представления о предмете и явлений. Так, ученые-фольклористы Рахманкул Бердибай, Сейит Каскабасов говорят о том, что нельзя при рассмотрении фольклора ограничиваться только тем, что это устное народное творчество. Необходимо проводить комплексное исследование с использованием знаний из нескольких наук. Не исключение здесь будет народная музыка.

Список литературы

1 Каратаев, М. Профессор – патриот // К. Жубанов Произведения и воспоминания. – Алматы: Искусство, 1990. – С. 208.

2 Жубанов, К.К. Исследования о казахском языке. – Алматы: Наука, 1999. – С. 581.

3 Баскаков, Н.А. Советское востоковедение. V том. – Москва: Изд. Акад. наук СССР, 1948. Ленинград. – С. 338.

4 Ауезов, М.О. Великий ученый // К. Жубанов. Произведения и воспоминания. – Алматы: Искусство, 1990. – С. 208.

5 Соколов, Ю. Работа по русскому фольклору за революционный период // Этнография, 1926. – № 1-2.

6 Лозанова, А.Н. К ближайшим задачам советской фольклористики // СЭ, 1932. – № 2.

7 Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. Едиториал УРСС, 2004.

8 Жубанов, К.К. О возникновений жанра кюй в казахской музыке // Исследования о казахском языке. – Алматы: Наука, 1999. – С. 581.

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ПОРТРЕТА И ЕГО ОСОБЕННОСТЯХ В ЛИРИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Уткина Е. В., кандидат филологических наук, доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный педагогический университет»

Изображение человека в литературе на протяжении ее развития претерпевало значительные изменения. Хорошо известно, что Лессинг, ссылаясь на достижения эпической литературы и, прежде всего, на творчество Гомера, утверждал, что литература должна отказаться от изображения материальной красоты человека, т.к. «истинная поэзия, желая дать представление о красоте, прибегает не к описаниям, а к передаче чувств, вызванных красотой» [4].

Индивидуализация и конкретность в портретной характеристике стали актуальны еще в эпоху Возрождения, но только в XIX веке с развитием реализма обрели свое широчайшее выражение. Этому во многом способствовали увеличение границ художественной формы; сближение с другими видами искусства (прежде всего с живописью и скульптурой) и расширение своего опыта за счет этого сближения; освоение новых сфер жизни; более широкий охват действительности. В развитии литературного портрета усиливалось его изобразительное начало, а оно, в свою очередь, стремилось к универсализму художественных средств. Усложнение мира, жизни, характера человека, его противоречивость заставляли художников слова искать средства и пути его раскрытия.

Исторически сформировалось несколько типов портрета. *Портрет эпохи Возрождения* уже стремится обрести национальные, социальные, исторические приметы, определенную психологическую глубину. *Классицистическая эпоха* дает выход страстям и характерам, ее не сильно интересует портрет[1]. Индивидуализация внешнего здесь не имеет особого значения, портретная характеристика важна настолько, насколько это нужно, чтобы показать идеал.

В начале XIX века формируется *портрет романтического героя*. Опровергая правила классицистов, писатели-романтики создают свои правила и каноны. Их персонажам были свойственны «фантастическое смешение добра и зла, порока и добродетели, света и тени, красоты и уродства» [3, 90]. Герой являл собой вид сумрачный и бледный, представал «роковым», «байроническим», мятущимся, объятым страстями и горькими сожалениями. Искусствовед Б. Галанов верно подметил важную особенность этого типа: романтический герой был не в состоянии «доработаться» до индивидуальности [3, 94]. Женские образы в романтической литературе чаще всего представлялись двумя типами: женщины-ангела и женщины-демона. Первый – чистый и возвышенный, второй – его полная противоположность.

[1] А.С. Пушкин в связи с этим писал: Это «типы такой-то страсти, такого-то порока» [3, 87].

На смену романтическому приходит *портрет реалистический*. Здесь герой многогранен, индивидуален, лишен романтической однообразности и предсказуемости в поведении. «Писатели-реалисты в обычном открывали богатство характеров, которые никогда не перестанут удивлять своей новизной» [3, 96]. Возможности создания такого портрета многообразны и в определенной степени неисчерпаемы. Портрет может раскрывать внешние характеристики, природные черты, социальную принадлежность, жестовые или мимические особенности человека. Но, при этом, является еще и интенсивным семиотическим явлением. Внешность может «ускользать» от возможности ее исчерпывающим образом прочесть. В ней может быть избыток или тот смысл, который прочтению не поддается.

Рецепта создания портрета нет. Он может быть дан при помощи *прямой* или *косвенной характеристик*[2]; может включать описание лица, но может и не включать этого; может быть *подробным*, *кратким*, *лаконичным*. Большую роль в его создании играют и художественные приемы. Это может быть обилие эпитетов и сравнений, а может быть и наличие только одного эпитета или сравнения.

В литературоведении на сегодняшний день нет единой типологии портрета. Это связано с неисчерпаемыми возможностями творческой мысли и художественного слова автора, с теми требованиями, которые предъявляют к литературе (в частности, к портрету) читатель и сама жизнь, наконец, тесная взаимосвязь искусства слова в создании портретных характеристик с живописью и скульптурой.

Существует большое количество типологий, но наиболее полную характеристику формам литературного портрета дала М. Габель [2]. Исследовательница исходила из того, что изображение внешности человека является одной из проблем «создания и раскрытия действующих лиц», и сложность вопроса усматривала, прежде всего, в выдвижении на первый план не внешности героя, а его внутреннего мира. Так было еще на ранних этапах развития литературы и долго затем в ней господствовало. Поэтому она выделила следующие формы литературного портрета:

1 отвлеченный;

2 живописный;

3 портрет паспортных примет;

4 психологический портрет (как переходная форма от портрета паспортных примет к импрессионистскому) или «портрет с меняющимся выражением»;

5 статистический (соединяет в себе портрет паспортных примет и психологический портрет);

6 «портрет с преобладающей чертой» или «портрет с лейтмотивом»,

7 импрессионистский портрет.

[2] Прямая характеристика создается посредством речи автора или мнений других персонажей, косвенная предполагает описание его вкусов, быта, дома, привычек и т. д.

Согласно мнению М. Габель, *отвлеченный* портрет описывает внешность героя через эмоции, которые она вызывает у созерцающих (автора или других персонажей). Портрет может основываться на эмоциях автора, передающего, например, свое восхищение от каких-то черт лица или особенностей фигуры. Для этой формы характерна передача общих впечатлений, для чего подбираются различные эпитеты (например, восхитительный, прекрасный, прелестный и т. д.), отвлеченные сравнения (героиня сравнивается своей благородной поступью с Юноной или задумчивостью с Палладой и т. п.). Отвлеченный портрет господствовал в эпоху, «когда герои творятся как обобщенные характеры» [2, 152], он проявлял себя в литературном процессе XIX века во всем многообразии авторской фантазии.

Другая форма портрета *(живописного)*, наоборот, конкретизирует внешность героев. Богатейший материал для нее предоставляет мир природы (растительной, животной, земных недр). Так, многие поэты на протяжении веков сравнивали женщину с розой, лилией, говоря о ее красоте, воспевали ее лебединую шею, соболиные брови, маковый цвет ее щек, жемчужный цвет зубов; говорили о глазах, сверкающих как бриллианты, изумруды и т. д.

С начала XIX в. богатые возможности в создании портрета начинают играть образы, передающие ощущение от цвета. Они придают портрету особую живописность (например, Гоголь в «Вечере накануне Ивана Купалы» говорит о щеках казачки, что они были «свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись божьей росою, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком»). Создавая его, автор словно соперничает с художником, рисуя красками. Поэтому данная форма носит название *живописного* портрета. В его создании художник часто использует метафоры и сравнения.

Если из портрета убрать живописующий материал, то остается такая «скелетная форма», которая дает совсем мало пищи для воображения [2, 160]. В таком портрете будет отсутствовать «всякий элемент личного впечатления и отношения». Эта форма носит название *портрета паспортных примет*. Усиленное развитие он получает в 30-40-е годы XIX века прежде всего в творчестве И.С. Тургенева. Портреты многих его персонажей максимально объективны. Конструкция такой формы портрета предполагает перечисление черт лица, фигуры, особенностей возраста, индивидуальных особенностей внешности (наличие родинок, ямочек на щеках или подбородке, вздернутого носа и т. п.).

Самим ходом своего развития литература стремилась индивидуализировать внешность. Прежде всего это касалось выражения лица, т. к. оно способно изменяться и отражать в своей сложной игре бесконечные оттенки ощущений и переживаний. Такой портрет, по мнению М. Габель, следует называть *психологическим*. Он является переходной формой от портрета паспортных примет к портрету импрессионистскому. Исследовательница называет его *«портретом с*

меняющимся выражением» [2, 162], одним из главных приемов раскрытия психологии героев (например, образ Аси у Тургенева).

Психологический портрет соединяет внешнее (физическое) и внутреннее (психологию героя) в цельный облик. Чаще всего в создании портрета с меняющимся выражением участвуют метафоры, «взятые из сферы световых явлений» [2, 163] (например, радость сияет в глазах, глаза светились радостью, глаза мечут искры негодования и т. д.). М. Габель подчеркивает, что изучение внешности с живописной и психологической стороны, комбинация разных точек зрения «дает возможность портретисту создать свой портрет очень детальным» [2, 164]. Если такого рода психологический портрет наложить на портрет паспортных примет, то получится, как называл А.Н. Веселовский, *статистическое* описание внешности.

Во второй половине XIX в. появляется *«портрет с преобладающей чертой»* или *«портрет с лейтмотивом»*. Такого рода портреты были характерны для творчества Л.Н. Толстого, когда, бегло описав внешность героя, автор выделял какую-то его черту и постоянно напоминал о ней своему читателю (верхняя губка у маленькой княгини Болконской или глаза княжны Марьи и т.д.). Эта форма портрета ляжет в основу или будет очень близка портрету импрессионистскому, когда через одну внешнюю черту раскрывается весь образ. При этом данная черта может сгущаться.

Характеризуя основные портретные формы от древних времен до XX века, М. Габель намечает дальнейшие пути изучения развития литературного портрета: переходы одних форм в другие, дальнейшее детальное исследование различных стилей, степень участия авторской индивидуальности (личной инициативы) в создании портретных характеристик. Ученая признает сложность обозначенных ею проблем в тех «требованиях живой жизни», которые не дают возможность портрету «лечь» в «прокрустово ложе теорий» [2, 169].

Концепция видов литературного портрета была разработана В.С. Барахо-вым. В ее основе рассмотрение портрета как средства создания образа, что является одним из трех его проявлений, наряду с вхождением в более сложную жанровую форму и рассмотрением его как самостоятельного жанра [1, 11]. В.С. Барахов выделяет следующие виды портретов:

1 портрет-характеристика;
2 портрет-биография;
3 портрет-судьба;
4 портрет-описание;
5 портрет-анализ.

Самым сложным с точки зрения литературоведа является последний вид портрета, т. к. он вбирает в себя черты характера и психологии героя, тончайшие изменения его душевной (духовной) жизни [1, 24]. По мнению филолога, подлинная сущность портрета – это специфическая область познания, по со-

держанию и по форме она связана с реальным человеком, в ней осуществляется взаимодействие с искусством и литературой.

Известный отечественный филолог А.Б. Есин относит портрет к существенным художественным деталям литературного произведения и видит в нем описание всей совокупности внешних признаков героя (его внешний вид, жестикуляцию, мимику, даже черты характера, проявляющиеся в поведении). Среди особенностей портрета он выделяет его *характерологичность*, которая может выражаться в большей или меньшей степени. Через описание внешности, по мнению А.Б. Есина, проявляется характер. Ученый считает, что при воссоздании портрета в восприятии читателя требуется усиленная работа воображения, что помогает ему представить зримый образ [6, 77]. Такое понимание литературного портрета позволяет А.Б. Есину выделить следующие его виды:

1 Портретное описание;

2 Портрет-сравнение;

3 Портрет-впечатление;

Самое распространенное – *портретное описание*, к которому может примыкать авторский комментарий. Такого рода портрет совокупно вбирает в себя не только внешнее описание персонажа, но и описание черт его характера. В данном портрете, как правило, выделяться какая-то характерная деталь или несколько деталей. Подобного рода портреты мы находим в произведениях И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

Следующий вид портретной характеристики – это *портрет-сравнение*, в своей основе он подразумевает создание у читателя не только представления о внешности персонажа, но определенного впечатления от этой внешности. Таковы, например, портреты А.П. Чехова.

Самым сложным видом, по мнению А.Б. Есина, является *портрет-впечатление*. В такого рода портрете нет прямых характеристик внешности героя, но есть их отраженность в том эффекте, какой оказывает портрет на другого персонажа. Здесь автор прибегает к созданию эмоционального впечатления у читателя.

Следует обратить внимание на уточнение А.Б. Есина, касающееся *психологического портрета*. Ученый считает, что под психологическим портретом нельзя понимать только раскрытие черт характера, такой портрет не может быть приравнен к портрету характеристическому. Психологический портрет включает в себя определенное внутреннее (психологическое) состояние, в котором пребывает интересуемый персонаж в данный момент [6, 45]. Этот вид портрета не находит себе отдельного места в предложенной А.Б. Есиным типологии.

Современные исследователи, в частности Л.А. Юркина, в литературном процессе XIX века предлагают выделить два основных вида портрета: *экспозиционный* и *динамический*. Первый основан на подробном перечислении различных примет внешности персонажей, он лежит в основе создания реалистиче-

ского портрета и к нему восходит так называемый *психологический портрет*. А.С. Пушкин в такой портрет вводит краткую выразительную деталь или несколько деталей, тем самым создавая облик героя без подробной остановки на элементах его внешности. «Пушкин не заставляет своих героев ему позировать, а дает черты их внешности как бы мимоходом, не ослабляя динамизма повествования» [11, 304].

Второй вид портрета представляет собой более сложное явление. Формируясь на открытиях в создании портретных характеристик Пушкина, Лермонтова и достигая высокой степени пластичности в творчестве Толстого и Достоевского, он позволяет показать героя в изменении и развитии: «Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя» [11, 305].

В создании своих героев автор всегда стремится к целостности, к воплощению в образах общих (универсальных) свойств людей, что требует от него соблюдения соответствия между внешним и внутренним в описании героя, их балансировки. В литературном персонаже всегда присутствует так называемое требование соответствия. Следуя ему, писатель может преувеличивать свойства человеческой личности или её внешние характеристики, героизировать или изображать их сатирически. Но внешнее и внутреннее в персонаже должно быть сбалансировано, а потому в рисунке литературного портрета «некоторые детали могут отсутствовать, а иные выдвигаются на первый план» [11, 297].

Классификации видов портрета были предложены и такими литературоведами, как Е.А. Аксенова и И.И. Мурзак.

Классификация первого исследователя насчитывает 6 видов портрета:

1 *простейший портрет-копия*;

2 *психологический портрет*, в котором внутренний мир и характер раскрываются через внешность героя;

3 *отвлеченный портрет*;

4 *опосредованный портрет*, проявляющий себя через впечатления других персонажей;

5 *портрет, раскрывающий героя* посредством какой-либо *черты* его характера;

6 *подробный портрет персонажа*, дающий подробную характеристику герою.

И.И. Мурзак выделяет 4 вида:

1 *портреты-описания*;

2 *портреты-сравнения*;

3 *портреты-впечатления*;

4 *портреты-метафоры*.

Все известные нам типологии портрета, понимаемого как «изображение человеческой внешности» и даже как «средство создания образа», не касаются его особенностей в лирическом произведении. Это типологии общие. Данная проблема была решена С.Н. Колосовой [7]. По мнению филолога, типология

портрета в лирике должна учитывать определенные факторы: характерные черты культурной эпохи; поэтику основ литературных направлений; особенности индивидуального стиля поэта; живописные аналогии, связанные с методом создания портрета и с жанровой традицией; наконец, предмет портретирования в лирическом произведении [7, 321].

С учетом перечисленных факторов С.Н. Колосова выделяет в лирическом произведении «по типу портретируемого объекта» и «в соответствии с характером проявления лирического «я» автора» три основные группы портретов:

1 портрет героя лирического произведения, выражающего лирическое «я» автора;

2 портрет героя-адресата в лирическом произведении;

3 автопортрет.

К первой группе относятся портреты героев, которые выражают авторское лирическое «я», но сами героями не являются. В них авторская позиция передается отстраненно через произвольный выбор объекта изображения (например, портрет героя в стихотворении Н.С. Гумилева «Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного»).

Портреты, принадлежащие ко второй группе (т.е. портреты другого лица), создаются через видение лирического героя (например, стихотворение И.А. Бунина «Михаил»). Этот вид портрета часто присутствует в любовной лирике. При помощи него в лирической поэзии создаются женские портреты.

Последнюю группу составляют портреты лирического героя произведения, «когда грань между автором и лирическим героем чрезвычайно тонка» [7, 330]. В таком портрете не может быть «полного слияния», «однако высокая степень автобиографичности и внесение в произведение узнаваемых авторских черт внешности позволяет говорить об автопортрете» [7, 330].

Как видим из типологии С.Н. Колосовой, специфика лирики создает необходимость исследования портрета в его широких взаимосвязях с внешним и внутренним полем произведения, а также требует учитывать степень выраженности авторского «я».

Современная исследовательница Е.А. Лапко, говоря о *стихотворениях-портретах*, отмечает следующую их особенность: сама природа лирического произведения «предусматривает, прежде всего, раскрытие душевного состояния личности», именно поэтому портретное описание в стихотворном произведении можно рассматривать как факультативный признак [9, 119]. Что было замечено В.М. Жирмунским в портретных характеристиках в поэзии А.С. Пушкина.

Нужно отметить, что в большинстве видовых характеристик портрета (М. Габель, А.Б. Есина, Л.А. Юркиной, Е.А. Аксеновой) немалая роль уделяется портрету психологическому. Так, М. Габель делает упор на индивидуализации внешности, через которую проявляется внутренний человек, а А.Б. Есин акцентирует внимание на внутреннем состоянии героя в интересуемом автора

моменте его жизни. Л.А. Юркина в характеристике психологического портрета указывает на его генетическую взаимосвязь с портретом экспозиционным и отмечает в его создании особую роль детали. Е.А. Аксенова, по нашему мнению, соединяет исследовательские позиции М. Габель и А.Б. Есина, выделяя психологический портрет в отдельный вид, видя в нем возможность показать внутренний мир и характер героя через его внешний вид. Как видим, все классификации учитывают смену исторически сложившихся типов портрета, особую роль, динамику развития и многогранную глубину портрета реалистического, но ни одна из существующих типологий не может сегодня претендовать на звание единой в силу бесконечных возможностей творческой мысли и художественного слова автора, специфики самой художественной литературы. Тем не менее наиболее полной, на наш взгляд, следует считать типологию М. Габель, неизменная востребованность которой связана с выдвижением на первый план внешней передачи внутреннего мира героя. Именно эта особенность позволяет данной типологии широко применяться на протяжении многих десятилетий. Заслуживает внимания и типология Л.А. Юркиной. Известный филолог, выделяя два важнейших вида портрета (экспозиционный и динамический), дает возможность прослеживать движение каждого из них: первый лежит в основе психологического портрета, второй – портрета, показывающего героя в развитии.

В настоящее время существует множество трудов, посвященных искусству создания портрета в литературе. Чаще это работы о портрете в прозе. Однако литературный портрет по-разному проявляет себя в прозе и в поэзии. Последний обладает своими специфическими особенностями.

В лирической поэзии портрет «более емкий и самостоятельный», он «концентрирует и отображает сущность личности как символа» [8, 163]. Важным для его существования становятся формы и средства создания, на выбор которых влияет индивидуальный стиль поэта. Менее всего портрет в лирике поддается «эстетической норме», т.к. требования жизни оказываются для художника слова сильнее [2, 169]. Индивидуальный стиль поэта в создании портрета важен еще и потому, что от него зависят особенности поэтической формы и поэтического содержания создаваемого произведения.

Чаще всего портрет в стихотворном произведении рассматривается на материале лирики. Здесь он имеет свои особенности: при его создании автор часто воспроизводит не конкретные черты героя, а свое поэтически обобщенное впечатление; воссоздавая внешние черты, использует различные средства словесно-художественной изобразительности (эпитеты, сравнения, метафоры).

С.Н. Колосова, изучив портрет в лирике, увидела в нем самостоятельное явление: «Портрет в поэтическом творчестве – явление емкое и многофункциональное, его функционирование в тексте выходит далеко за рамки художественного приема. Это не просто средство создания героя (как в прозаическом произведении), композиционный прием или даже жанр, это часто ***создание об-***

раза идеи произведения, ***отражение авторского понимания мира*** в целом» [7, 9].

По нашему мнению, в этом определении портрета, так же как в определении данном Л.Н. Дмитриевской [5, 9], сохраняется его основная функция – создание образа героя через описание. В такой функции портрет способен вбирать большое количество смыслов, «расширять свою функциональность»: синтезировать искусства (тесная связь с живописным портретом, скульптурой), осуществлять внутрилитературный синтез, стилизацию.

Л.Н. Дмитриевская, выдвигая предположение о функциональном сближении портрета в прозе и поэзии, кладет в его основу концепцию А.А. Потебни о способности «сгущения», «уплотнения» мысли во внутренней форме произведения» [5, 9]: «Поэтический образ дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами» [10].

Портрет в поэтическом произведении является одной из частых форм выражения авторского мироощущения. Он отражает «образ идеи» (Ю.И. Минералов) через конкретные реалии» [7, 316]. В силу чего приобретает «большую смысловую нагрузку и философское наполнение» [7, 7].

Особую специфику портрету в лирике придает ограниченный объем. Поэтому портрет героя создается более емкими способами, нежели развернутое описание внешности, например, использованием отдельных значимых деталей или мотива отражения, примененного через пейзажную зарисовку. С осторожностью нужно подходить к объему понятий *«образ героя»* и *«портрет героя»*, которые не равнозначны по отношению друг к другу. Их разность заключается в более широком понимании образа героя, в создании которого «активно проявлены эпические компоненты», и тогда портрет героя «будет частью его образа» [7, 321].

В противоположность поэтическому портрету прозаический портрет часто сопровождается авторским комментарием, писатель как бы приглашает читателя соотнести внешний портрет героя с его характером, с действиями и поступками других персонажей. Лирический портрет имеет несколько иное назначение, он способен по детали воспроизвести целостное изображение, он *метонимичен* [7, 19], он может не иметь описательного ряда, и изобразить героя, например, через отсылку к классическому образцу, или «за счет воспроизведения чувственной динамики». Поэтому портрет в лирике сильнее отражает авторское отношение к изображаемому герою.

Таким образом, специфика лирического портрета может формироваться на основе большого количества факторов, в числе которых на первое место выходят лаконичность малой формы лирического произведения, индивидуальность авторского стиля, особенности формы поэтического произведения и средств его создания. Наиболее емко, на наш взгляд, специфику такого портрета представила в своих исследованиях С.Н. Колосова.

В настоящее время уже четко определен объем понятия портрет. Он прежде всего включает описание внешности человека (черты его лица, особенности фигуры, поз, жестов, мимики, элементов одежды), различных деталей (детализироваться могут в том числе и его движения), цветовые решения. Портрет в литературе теснейшим образом связан с идейно-стилевой организацией произведения, с социальными, историческими, индивидуальными личностными характеристиками героев, все это позволяет ученым все чаще говорить о расширении представлений о портрете, о его постепенном углублении и усложнении. Портрет несет в себе «идею» героя, он способен решать задачи его внутреннего, личностного движения (развития). И поэтический (лирический) портрет может быть в большей степени способен это сделать. Он обладает внутренней концентрацией, для него важны форма и средства создания. Сегодня он вправе рассматриваться как самостоятельное явление в силу своей ёмкости и многофункциональности (возможности выразить авторское мироощущение, синтезировать искусства, осуществить внутрилитературный синтез), он сильнее, нежели прозаический, отражает авторское отношение к изображаемому герою (С.Н. Колосова). В то время как прозаический портрет не обладает емкими возможностями стихотворного текста и неизбежно требует развернутого описания внешности и авторского комментария.

Список литературы

1 Барахов, В. С. Литературный портрет. – Ленинград: Наука, 1985. – 312 с.

2 Габель, М. Изображение внешности лиц. / В кн: Белецкий, А. И. Избранные труды по теории литературы. – Москва, 1964. – С. 149-169.

3 Галанов, Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. – Москва: Советский писатель, 1974. – 385 с.

4 Дмитриева, Н. Изображение и слово. – Москва, 1962. – 385 с.

5 Дмитриевская, Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. – Москва – Ярославль: Литера, 2014. – 200 с.

6 Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб пособие / А. Б. Есин. – 7-е изд., испр. – Москва: Флинта – 2005. – 248 с.

7 Колосова, С. Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: дисс. … д-ра филол. наук / С.Н. Колосова. – Москва, 2012. – 384 с.

8 Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы. – Москва, 2010. – 468 с.

9 Насалевич, Т. В. Портретные описания в поэзии (на материале лирики Алика Белогловского) // Філологічні науки (літературознавство) Випуск 4.14 (111). – Науковий вісник МДУ імені В.О. Сухомлинського, 2014. – С. 118-121.

10 Потебня, А. А. Из записок по теории словесности. – Харьков. 1905. – С. 74.

11 Юркина, Л. А. Портрет // Введение в литературоведение. – Москва: Высшая школа, 1999. – С. 296-308.

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА В ШКОЛЕ НА МАТЕРИАЛЕ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Скибин С.М., доктор филологических наук, профессор,
Шабанова Е.С., магистрант
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный педагогический университет»

Комедия «Горе от ума» А.С. Грибоедова до сих пор привлекает внимание литературоведов. Из-под пера писателя вышла пьеса, передавшая не только правдивое изображение нравов, традиций и характеров в русском обществе первой четверти XIX века, но и давшая толчок целому ряду теорий, касающихся художественной и жанровой принадлежности произведения.

Частое обращение отечественных театральных режиссеров, искусствоведов и ученых-филологов к тексту пьесы А.С. Грибоедова обусловлено несколькими причинами: первая, вне всякого сомнения, заключается в том, что «Горе от ума» по специфике жанра и остроте главной, социальной, проблемы заняло место среди крупнейших драматических произведений русской литературы. Таких как «Недоросль» Д.И. Фонвизина, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Борис Годунов» А.С. Пушкина. А.С. Грибоедов своим творчеством подвел своеобразный итог, обобщив те достижения русской комедиографии, которые были накоплены и наработаны в первой четверти XIX века. Вторая причина неугасающего интереса к произведению – актуальная для той эпохи и, в некотором роде, для современного мира проблема столкновения «века нынешнего» и «века минувшего». Автор обращает внимание на многочисленные злободневные вопросы и, облекши социальную проблематику в одежды иронии и юмора, создает высокую комедию, цель которой заключалась в обличении общественных нравов. Для воплощения замысла своего произведения А.С. Грибоедов использовал традиционную классицистическую схему, восходящую еще к мольеровскому «Мизантропу». Своего героя, сочетавшего черты как классицистического, так и романтического персонажа, поставил едва ли не в водевильную, комическую ситуацию, а также ввел в сюжет пьесы любовную линию, позволившую изобразить женские характеры, в частности – Софью, в образе которой проступают черты сентиментальной и реалистической героини. Переплетением столь разнообразных способов изображения действительности А.С. Грибоедов обозна-

чил проблему, решение которой до настоящего времени ищут многие исследователи, а именно проблему определения художественного метода комедии. Действительно ли пьеса была ориентирована на классицизм или же ведущим был именно реалистический принцип изображения характеров и действительности? Почему Чацкого воспринимают как романтического героя, хотя сам писатель не был сторонником данного направления? В изображении кого из действующих лиц видны черты сентиментализма? Поиск ответов на данные вопросы и станет основополагающим в нашем исследовании.

Комедия А.С. Грибоедова изучается в школьном курсе литературы. В девятом классе, в наиболее благоприятном для творческого и критического мышления возрасте, ученикам предлагается не только определить основной конфликт и авторскую мысль, а также рассмотреть систему образов пьесы, но и показать, какими принципами руководствовался писатель, изображая художественные образы и явления жизни своего времени. То есть основная предметная задача урока – определение художественного метода, с чем справляются далеко не все девятиклассники. Перед учителем стоит цель показать, что «Горе от ума» – весьма сложное и интересное произведение, своеобразие которого заключается в соединении элементов разных литературных направлений.

Актуальность исследования заключается не только в том, что «не состарился до сих пор грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия» (И.А. Гончаров [4]), и по сей день поддерживается интерес к пьесе и ее многочисленным сценическим интерпретациям, но и в том, что на материале комедии наиболее полно и доступно можно рассмотреть одно из важнейших в понимании литературного произведения понятие – художественный метод. Обозначенной темы уже неоднократно касались отечественные литературоведы, такие как Е.А. Вильк («Замыслы трагедий Пушкина и Грибоедова 1820-х годов: проблема общего литературного контекста»), Л.А. Степанов («Эстетическое и художественное мышление А.С. Грибоедова»), С.А. Фомичев («Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий») и др. Посредством рассмотрения биографии, творческого пути, взглядов и эстетических принципов писателя, ученые подготовили прочную методологическую базу для нашего исследования. В рамках же Федерального Государственного образовательного стандарта появилась необходимость обобщающей работы, результаты которой были бы направлены на формирование у девятиклассников основных знаний, умений и навыков по обозначенной теме.

Прежде чем рассматривать художественный метод на материале комедии А.С. Грибоедова, учащиеся знакомятся с определением данного понятия в теории литературы. Учитель может предложить девятиклассникам несколько определений, выделяя в каждом наиболее специфичные и общие черты. Так, «Краткий словарь литературоведческих терминов» под редакцией С.В. Тураева предлагает следующую трактовку: «Метод художественный, или творческий, обозначает наиболее общие особенности образного отражения жизни в искус-

стве, которые устойчиво повторяются в творчестве ряда писателей и тем самым образуют литературные течения (направления) в той или иной стране или ряде стран (реализм, романтизм, символизм и пр.)» [7, 96-98]. Помимо определения, автор указывает на характерные черты и признаки, художественного метода: формирование в определенных исторических условиях, объединение представлений писателей о типе героя и соответствующем сюжете, многообразие проявлений и пр.

Другой исследователь, И.Ф. Волков, практически отождествляет художественный метод с понятием художественная система и формулирует несколько его определений. Так, в 20-е гг. XX века, когда началась теоретическая разработка данного понятия, одно из определений было выдвинуто теоретиками РАПП (Российская ассоциация пролетарских поэтов): метод означал принципы философского осмысления писателем изображаемой действительности, художественного познания мира [2, 5]. Существовала и иная точка зрения: метод есть объективно-историческая закономерность, преломленная в определенном типе общественного сознания. Другими словами, изображение писателем окружающей действительности происходит через его мировоззрение, которое определяется принадлежностью автора к какому-либо общественному классу. В своей книге «Творческие методы и художественные системы» И.Ф. Волков указывает на специфику метода, вслед за М. Розенталем подчеркивая, что он не является «классовым», так как каждый писатель имеет полное право на свое мировидение, но, «как бы ни был предан идеолог своей классовой среде, он не может выражать ее интересы, не считаясь с общими интересами того исторического движения, в котором он представляет свою среду» [2, 38-39]. Подобную особенность уже выделял составитель статьи в словаре С.В. Тураева: «Стиль писателя всегда может быть индивидуален, но обязательно связан с художественным методом, которого придерживается писатель» [7, 96].

Иной взгляд, более узкий, привязанный к конкретному литературному направлению, формулируют С.М. Петров [8] и Г.Н. Поспелов [9]. Первый литературовед исходит из того, что литература как вид искусства является «художественно-практическим освоением мира», познанием «в форме созидания, как бы вторичного сотворения мира при помощи художественных образов». Потому и метод характеризуется С.М. Петровым как способ отражения реальной картины бытия через призму художественности. Автором может описываться и изображаться все, что угодно, но непреложно то, что изображение это должно быть правдивым. Согласно Г.Н. Поспелову, правдивость – это «соответствие идейного осмысления и оценки изображаемых социальных характеров их объективному значению в национальной жизни той или иной исторической эпохи» [9, 39, 54]. Оба исследователя сходятся во мнении, что именно реализм способен выполнять главную функцию литературного творчества, вбирать в себя важнейшие черты художественного метода как наиболее обобщенного понятия в литературе.

Именно черты прогрессирующего реализма первой четверти XIX века и обнаружили исследователи в пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума». Однако было бы не совсем верно утверждать, что автором использовался только лишь реалистический метод, предполагающий достоверность воспроизведения социальных характеров комедии в их внутренних закономерностях. Мы убеждаемся в этом, когда при анализе комедии на уроках литературы вместе с учащимися находим в структуре пьесы черты разных литературных направлений.

Так, учитель на первом этапе знакомства с произведением говорит ученикам, что А.С. Грибоедов стремился к воссозданию классицистической комедии, подобно Д.И. Фонвизину в его «Недоросле». Это проявилось в соблюдении практически всех трех единств – единстве места (все события происходят в доме Фамусова), единстве времени (от момента прибытия Чацкого утром одного дня и до его отбытия утром следующего дня) и действия, несмотря на то, что в отступлении от канонов классицизма в пьесе происходит разветвление сюжета на социальную и любовную линии. Помимо этого, система образов пьесы богата персонажами, являющимися носителями определенных идей и не изменяющих им на протяжении всего сюжета, что также является чертой классицизма. Но далее, при более углубленном прочтении и анализе, учащиеся открывают для себя целый спектр разнообразных черт литературных направлений. Учителю необходимо объяснить, что «правдивость», изображенного явления жизни передается при помощи разных художественных методов. Как верно утверждал Поспелов, правдивость социальных явлений не следует смешивать с непременной верностью их отражения.

Следующим творческим методом, черты которого использовал А.С. Грибоедов, является сентиментализм, хотя его влияние гораздо слабее прочих. Среди наиболее ярких черт обозначенного литературного направления – наличие второстепенной, любовной линии (хотя в пьесе отмечается не характерное для данного метода количество любовных треугольников: Чацкий-Софья-Молчалин; Молчалин-Софья-Скалозуб; Лиза-Молчалин-Софья; Фамусов-Лиза-Петруша), а также полусентиментальный-полуреалистический образ Софьи, на чувствах которой автор сосредотачивает особое внимание. Дочь Фамусова молода, красива, необычайно чувствительна, доверчива и наивна. При характеристике ее образа учащиеся отмечают влияние на становление характера девушки воспитания гувернанткой-француженкой (мадам Розье), а также французских романов, которые Софья, «читала запершись». Даже поклонников девушка выбирает, руководствуясь собственным правилом: «герой не моего романа». Именно «книжность» и обусловливает многие аспекты поведения Софьи, среди которых наиболее значительным является «слепая» влюбленность в Молчалина. Их роман является для девушки идеальным, так как в нем воплощены все вычитанные ею представления о любви: здесь есть и риск, так как Молчалин – секретарь отца Софьи и находится ниже ее по социальному положению, и жертвенность (Софья самоотверженно жертвует своей репутацией,

встречаясь с Молчалиным), и романтика (ночные свидания) и пр. Однако же трагичность положения Софьи заключается в том, что девушка не желает видеть в своем избраннике реального человека, лелея и подпитывая только созданный ею самой сентиментальный образ, навеянный чтением романов.

С другой стороны, учащиеся отмечают неоднозначность образа Софьи Фамусовой и заметное проявление в нем реалистических черт. Исследователями неоднократно отмечалось влияние на становление характера Софьи не только гувернантки, романов, Кузнецкого моста и пр., но и всего московского барского окружения, в котором воспитывалась девушка. Несмотря на то, что Софья – одна из положительных представительниц московского дворянства, описанного в комедии, она все же является типичной представительницей фамусовского общества. Реализм поведения Софьи проявляется также в ее чувстве к Молчалину, из которого в дальнейшем получится отличный «муж-мальчик, муж-слуга». С одной стороны, Софья так дорожит Молчалиным, что распускает сплетню о сумасшествии его обидчика, Чацкого, а с другой, выбирая спутника жизни, девушка, однако же, ни одним из них по-настоящему не дорожит, что отмечается героями комедии *(«...Ей всё равно, другой ли, я ли, / Никем по совести она не дорожит...», «...Любила Чацкого когда-то, / Меня разлюбит, как его...»*). Не случайно девушке пророчат судьбу ее московских тетушек, а графиня Ростопчина и вовсе отдает ее в жены Скалозубу (Е.А. Ростопчина «Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки», 1856 г. [10]).

Наконец, учащиеся в процессе разбора пьесы выделяют реалистический художественный метод, являющийся доминирующим в данном произведении. Конечно же, сразу отмечается «раздвоение» конфликта. На первый выходит острая социальная проблема, соответствующая характеру времени, а среди героев выделяются антиподы и двойники Чацкого (Репетилов).

При работе с системой образов пьесы девятиклассники также отмечают, что герои не делятся на положительных и отрицательных, как в классицистическом произведении, хотя и очевидно противостояние одного умного человека 25-ти глупцам, как писал сам автор. А.С. Грибоедов мастерски подходит к изображению характеров, при столкновении которых и возникают конфликты, как социальные, так и любовные.

На одном из уроков учащиеся анализируют 3-е явление 3-го действия – диалог Молчалина и Чацкого. Учитель предлагает прочитать реплики Молчалина с двумя интонациями: сначала тоном раболепного и покорного секретаря, основные достоинства которого – «умеренность и аккуратность» *(«В мои лета не должно сметь свое суждение иметь»)*, затем тоном хитрого и предприимчивого дельца, за определенными поступками которого кроется личная выгода. Данное упражнение поможет в раскрытии мотивов поступков героя (ухаживание за Софьей, «подыгрывание» ей с целью получения собственной выгоды) ранее, чем произойдет разоблачение (4-е действие, 12-е явление) *(«Мне завещал*

отец: во-первых, угождать всем людям без изъятья; хозяину, где доведется жить, начальнику, с кем буду я служить, слуге его, который чистит платья, швейцару, дворнику, для избежанья зла, собаке дворника, чтоб ласкова была»).

При осмыслении исторического контекста эпохи столь важного для драматурга-реалиста, учитель может предложить учащимся провести словарную работу над текстом. Этот вид разбора произведения поможет обратить внимание учащихся на многие исторические детали. К примеру, упоминание Фамусовым Кузнецкого моста *(«А все Кузнецкий мост, и вечные французы, Оттуда моды к нам, и авторы, и музы: Губители карманов и сердец!»)* Кузнецкий мост - улица в центре Москвы, на которой были сосредоточены модные французские магазины. В 1-ом явлении 3-го действия Чацкий отзывается о Скалозубе «хрипун, удавленник, фагот». Слово «хрипун» часто вызывает у учащихся неверные ассоциации. В их представлении хрипун – это офицер, «охрипший от команд», грубый солдафон. Тем не менее, Чацкий использует данное прозвище в совершенно ином значении, узнать которое можно обратившись к воспоминаниям современников А.С. Грибоедова. Так, Ф.В. Булгарин, служивший в армии в первом десятилетии XIX века и хорошо знавший обычаи и нравы гвардейской молодежи, разъяснял значение этого слова следующим образом: «В Кавалергардском, Преображенском и Семеновском полках был особый тон и дух. В этих трех полках господствовали придворные обычаи, и общий язык был французский, когда, напротив, в других полках, между удалой молодежью, хотя и знавшею французский язык, почиталось неприличием говорить между собой иначе, как по-русски. По-французски позволялось говорить только с иностранцами, с вельможами, с придворными и с дамами, которые всегда были и есть француженки, вследствие первоначального их воспитания. Офицеров, которые употребляли всегда французский язык вместо отечественного, и старались отличаться светскою ловкостью и утонченностью обычаев, у нас называли хрипунами, оттого, что они старались подражать парижанам в произношении буквы г (grasseyer)» [1, 217-218]. Таким образом, иносказательно Чацкий упрекает Скалозуба в отсутствии истинного патриотизма за красивым мундиром («*Мундир! Один мундир! Он в прежнем их быту когда-то укрывал, расшитый и красивый, их слабодушие, рассудка нищету…*»).

Ведущее место в анализе пьесы занимает рассмотрение образа Чацкого, сложность которого заключается в соединении в нем, как и в самой комедии, элементов разных литературных направлений. Наиболее заметно влияние классицизма и романтизма. Как уже отмечалось ранее, А.С. Грибоедов был далек от симпатий к романтизму, но при рассмотрении характера и поведения Чацкого у девятиклассников справедливо складывается впечатление, что данный герой обладает некоторыми романтическими чертами. Во-первых, при первом знакомстве Чацкий производит впечатление энтузиаста, человека ищущего, горячего, восторженного, не удовлетворенного окружающей действительностью и обреченного на одиночество. Его образ приближен к образу классического ге-

роя-романтика. Во-вторых, при прочтении финала произведения читатель осознает трагедийность положения Чацкого, вынужденного бежать, чтобы утешить «оскорбленное чувство». Как справедливо отмечают исследователи (В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева, С.М. Скибин [6]), герой оказывается неприкаянным странником, разочарованным и неудовлетворенным искателем счастья. Эта позиция также близка романтизму. Скептически настроенный к романтизму А.С. Грибоедов финалом своей комедии был вынужден признать, что «бегство» Чацкого – следствие жизненных обстоятельств, которое, перерастая в непримиримый конфликт, изгоняет героя из привычной ему среды. Стало быть, сама жизнь порождает романтизм и романтических скитальцев, подобных Чацкому. Герой становится изгнанником вследствие того, что его убеждения непримиримы с фамусовской Москвой, и, пытаясь сохранить свое лицо, Чацкий вынужден покинуть ее, став изгоем [6, 186-187].

В результате анализа «Горе от ума» учащиеся приходят к следующему выводу: автору было необходимо ввести элементы классицизма, сентиментализма и романтизма, так как их наличие и обусловливает реалистичность изображения характеров и явлений современной Грибоедову действительности. Сама жизнь создает ситуации, в которых проявляются данные черты.

Методика преподавания литературы как одна из важнейших составляющих профессиональной компетентности учителя-словесника развивается в рамках общего процесса модернизации и информатизации современного образования в России. Обновляются и совершенствуются не только системы уроков, но и методы, благодаря которым учителю удается достичь тех или иных результатов, добиться формирования у учащихся различных УУД. История развития российского образования знает немало периодов, когда устоявшиеся системы и технологии преподавания литературы претерпевали различные изменения вплоть до фундаментальных. Способы преподавания же изменялись еще чаще, становясь более современными, соответствующими стандартам нового обучения гуманитарным наукам, ориентированными на индивидуальный подход к каждому ученику.

Опираясь на результаты анализа действующих программ по литературе и имея главной целью научить девятиклассников работать с пьесой А.С. Грибоедова, мы рассмотрели несколько самых эффективных и инновационных способов изучения понятия «художественный метод» в процессе анализа комедии «Горе от ума» на уроках. Они включены в следующие группы:

1 Работа над жанром «Горе от ума»: тематическое цитирование с комментарием, работа с картами-информаторами и др.

2 Работа над литературным направлением произведения: сопоставительный анализ, инсценировка и др.

3 Работа над системой образов пьесы: создание страницы в социальных сетях или личного сайта героя, ролевая игра, интервью с героями и пр.

4 Заключительная работа (определение художественного метода): метод проектов, коллаж, суд над героями или групповая дискуссия, сопоставление экранизаций, сценических постановок, портретов героев, иллюстраций к произведению, виртуальная экскурсия и т.д.

Рассмотрим примеры использования данных методов на уроках. Так, одним из самых действенных и интересных приемов изучения драматического произведения в современной методике является инсценировка. К использованию данного приема при изучении художественного метода тоже можно подойти по-новому, с творческой позиции. После ознакомления учащихся с чертами разных литературных направлений в произведении перед учащимися можно поставить проблемный вопрос: что было бы, если бы пьеса А.С. Грибоедова включала в себя черты только одного литературного направления? В качестве эксперимента можно предложить ученикам инсценировать эпизод или создать трейлер комедии как:

– классицистической пьесы;
– сентиментального романа;
– романтической баллады;
– реалистической повести.

Результат работы должен будет натолкнуть учащихся на мысль, что именно в сочетании элементов разных литературных направлений и кроется своеобразие грибоедовского произведения.

Другой пример, ролевая игра, не менее интересен. Ролевая игра может иметь разные формы. В целях рассмотрения характеров героев, мотивации их поступков будет удобен прием интервью с героем. Вопросы учащиеся составляют сами, в зависимости от поставленных задач опроса. Например:

Вопросы к А.А. Чацкому:

– Разговаривая с Фамусовым, вы разоблачали идеалы этого общества, рискуя разгневать его. Не считаете ли вы, что это глупо?
– Скажите, может быть, Софья права, объявив вас сумасшедшим?
– Какому делу вы себя посвятили?
– Где же ваши единомышленники?
– Что будет с вами после отъезда из дома Фамусовых?
– Скажите, вы чувствуете себя победителем или побежденным?
– Ум и счастье. Какая между ними связь?

Такой же прием можно будет использовать при определении авторской позиции, и каждый ученик сможет побывать на месте автора и ответить на интересующие ребят вопросы.

Таким образом, все эти виды работы дают возможность не только обобщить полученные знания, но и проявить свои творческие способности при изучении литературного произведения.

Подведем итоги: «Горе от ума» – литературное явление, требующее многогранного рассмотрения и глубокого анализа. На критику пьесы автор отвечал,

что ее эпизоды протекают «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных» [5], – ему была необходима именно натуральность изображаемого; он говорил о том, что пишет, как живет, – «свободно и свободно», и, характеризуя свою поэтику, признавался в ненависти к карикатурам и в желании создавать «портреты и только портреты». Грибоедов не хотел следовать Корнелю, Расину или Мольеру, которые, по его выражению, «вклеивали» свои дарования «в узенькую рамочку трех единств» и «не дали волю своему воображению расходиться по широкому полю». Поэтому А.Н. Островский имел право сказать о писателе, что именно он «внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу».

Определение художественного метода комедии до сих пор остается актуальной проблемой. Подводя итоги нашего исследования, необходимо отметить, что в тексте «Горя от ума» ощущается влияние разных литературных направлений. При анализе пьесы в 9-м классе важно познакомить старшеклассников с их особенностями и проявлениями: в сюжете, системе образов и проблематике. Учитель должен серьезно подходить к выбору заданий, при помощи которых учащиеся раскроют для себя своеобразие творчества А.С. Грибоедова.

Список литературы

1 Булгарин, Ф.В. Воспоминания. – Москва: Захаров, 2001. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w/text_0170.shtml

2 Волков, И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – Москва: Искусство, 1978. – 264 с.

3 Головашенко, Ю.А. Проблемы сценического истолкования «Горе от ума» (статья). [Электронный ресурс] Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/tbt/tbt-131-.htm

4 Гончаров, И.А. Мильон терзаний. Критический этюд, 1871г. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/1075/p.1/index.html

5 Грибоедов, А.С. Письмо к П.А. Катенину [Электронный ресурс] Режим доступа: http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/140-griboedov-pismo-k-p-a-kateninu

6 История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795 – 1830 годы): учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Русский язык и литература» / [В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева, С.М. Скибин]; под ред. В.И. Коровина. – Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 478 с.

7 Литература: Справ. материалы: Кн. для учащихся / С.В. Тураев, Л.И. Тимофеев, К.Д. Вишневский и др. – Москва: Просвещение, 1988. – 335с.

8 Петров, С.М. Реализм. – Москва, 1964.

9 Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – Москва, 1972.

10 Ростопчина, Е.А. Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. 1856г. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_0180.shtml

О ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ»

Щипанова Ю.В., кандидат филологических наук,
Егорова Н.В., кандидат филологических наук
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Современные научные исследования демонстрируют достаточно пристальное внимание к проблеме художественного концепта, выявлению его особенностей как самостоятельной единицы (работы О.В. Афанасьевой, М.С. Проскурякова, Н.С. Болотновой, Л.В. Миллер, Ж.Н. Масловой, И.А.Тарасовой, О.В. Беспаловой и др.). Признаётся неоспоримым факт глубинных различий в характере познавательных и художественных концептов. Разграничение проводится на основании следующих параметров:

1 «связь с формами речевого / внеречевого художественного мышления;

2 ориентация относительно концептосферы литературы как подсистемы культуры / ориентация относительно всего ментального пространства культуры;

3 перераспределение ядерных и периферийных признаков в содержании концепта у разных поэтов / устойчивое соотношение ядра и периферии концепта в сознании среднестатистического носителя языка;

4 декодирование содержания концепта на основе художественной / культурной пресуппозиции» [1].

Обзор лингвостилистических, литературоведческих работ последних лет, посвященных данной проблеме, выявил ряд следующих трактовок *художественного концепта.*

1 Л.О. Чернейко и В.А. Долинский определяют художественный концепт с позиций философии языка. По мнению учёных, концепты отражают разные типы сознания субъектов: обыденное (носитель языка), научное (человек науки), художественное (человек искусства) и философское (философ, служитель культа). Художественный концепт возникает при реализации художественного типа сознания [2, 5].

2 Художественный концепт «…вбирает образы и ассоциации, культурный фонд творчества того или иного поэта или целого направления, комплекс понятий, представлений, эмоций» [3, 68].

3 Художественный концепт – «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенсиональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определённого этнокультурного сообщества <…> как универсальный художественный

опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [4, 41].

Л.В. Миллер отмечает, что художественный концепт лишен пространственно-временных координат, «недискретен и поливалентен, экспликация его смыслового заряда осуществляется в бесконечном количестве репродукций, выступая каждый раз по-иному и в новых комбинациях», «идеальные смысловые конгломераты являются по сути своей художественными концептами, образующими особое, эмоционально-интеллектуальное поле» [4, 40]. «… Концепт обладает качеством открытости и имеет два разнонаправленных вектора: с одной стороны, он взаимодействует с не имеющими знаковой формы смыслами, закрепившимися в художественной картине мира, с другой – с постоянно образующимися новыми художественными высказываниями, смысл которых получает языковое выражение. Значит, концептное содержание, будучи в целом вполне стабильным, обладает определенной динамичностью и способностью к обогащению смысла» [4, 40].

Близкие трактовки художественного концепта находим у Л.Г. Бабенко и Е.Н. Сергеевой. Так, Л.Г. Бабенко считает, что каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира. При этом «концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи» [5, 108]. Е.Н. Сергеева под художественным подразумевает концепт, отражающий «общехудожественное или индивидуально-авторское осмысление общих ментальных сущностей, выражающееся в оригинальных способах вербализации на основе индивидуальной системы оценок и ассоциаций» [6, 95].

4 Художественный концепт – «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуальное авторское осмысление сущности предметов или явлений» [1, 6].

5 Художественный концепт – «…единица индивидуального сознания, авторской концептосферы, вербализованная в едином тексте творчества писателя…» [7, 77].

6 «Концепт <…> своего рода код, определяющий самобытность адресанта (творца) и доступный адресату (читателю) при условии нахождения их сознаний в одной концептосфере» [8, 8].

7 «Литературный концепт – такой образ, символ или мотив, который имеет «выход» на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения» [9, 14].

В данном случае внимание акцентируется на соединении в концепте индивидуального представления и общности: «Такое понимание концепта сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и кон-

кретно-чувственные моменты. Смысловое колебание между понятийным и чувственным, образным полюсами делает концепт гибкой, универсальной структурой, способной реализовываться в дискурсах разного типа» [10, 3].

8 Художественный концепт – «сверхтекстовое» образование, которое только в широком интертекстуальном контексте способно эксплицировать художественные смыслы» [11, 21-25].

Рассматриваемый с позиций литературоведения, художественный концепт в последних случаях сближается с лингвокультурологической трактовкой термина, поскольку подчеркивается, что литературный (художественный) образ становится концептом при условии его включённости в ассоциативную сеть культуры [9, 14].

9 Художественный концепт – «ментально-языковая единица», которая «репрезентируется в художественном произведении (либо произведениях) с помощью языковых средств и приемов (тропов, повторов), изначально возникает в сознании поэта, писателя, реконструируется исследователем, в структуре имеет общекультурное и индивидуально-авторское» [12].

10 По мнению В.А. Масловой, художественный концепт, в отличие от познавательного, обладает следующими признаками:

1 «в основе связи его лежит ассоциация»;

2 «художественный концепт заключает в себе не только потенцию к раскрытию образов, но и разнообразные эмотивные смыслы»;

3 «художественный концепт тяготеет к образам и включает в себя их»;

4 «художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны» [13, 34-35].

Данные характеристики позволяют В.А. Масловой определить художественный концепт как «комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений, возникающий на основе художественной ассоциативности» [13].

Анализируя природу художественного концепта и опираясь на выводы предшественников (в частности И.А Тарасовой, М.Р. Проскурякова), Ж.Н. Маслова обращает внимание на такую его существенную особенность, как динамичность, непрерывное развитие. «Если период трансформации концептов познания протекает в медленном темпомире и представляет собой эволюцию ментальности общества в целом, так что концепт в культурной парадигме нескольких поколений может казаться неизменным, то художественный концепт как активизация творческой познавательной способности личности никогда не остаётся неподвижным. Форма существования художественного концепта – непрерывный поиск, активизация всё новых и новых метафор. В художественном творчестве автор не принимает ментальное пространство и пространство языка как императив, а подвергает проверке, испытанию, казалось бы, незыблемые истины. Субъективность художественных концептов предопределяет более широкий спектр возможных путей развития системы смыс-

лов. Таким образом, концепты представляют собой потенцию, свёрнутые и структурированные процессы в системе смыслов, для которой допустим спектр разных путей развития, ограниченный познавательной моделью и возможностями средств, манифестирующих концепт» [14, 157].

Анализ лингвистических исследований последних лет выявил, что наряду с термином «художественный (поэтический) концепт» широко представлены синонимичные ему «текстовый концепт» и «индивидуально-авторский концепт».

Так, Н.Н. Болдырев, оперируя термином «индивидуально-авторский концепт», указывает, что важнейшей особенностью данной категории является обязательное наличие в основе индивидуальных знаний; «индивидуальность знания отдельного человека заключается не столько в их исключительности и неповторимости, сколько в индивидуальном характере количественного и содержательного показателей коллективного знания, плюс его индивидуальная оценка и интерпретация» [15, 9].

В диссертационном исследовании Н.Г. Клебановой индивидуально-авторский концепт рассматривается как «квант структурированного знания о вторичной действительности, создаваемой в тексте художественного произведения»; он «является динамичным компонентом культуры, процесс формирования которого обусловливается либо трансформацией культурного концепта с аналогичным именем в соответствии с личным мироощущением писателя, либо заполнением лакуны в рамках отдельной концептосферы и, как результат, созданием нового, индивидуально-авторского концепта» [16].

Согласно определению Н.А. Ашихмановой, индивидуально-авторский концепт есть «представление или мысленный образ в авторском индивидуальном сознании, перешедший в результате особенностей концептуализации писателем фрагментов бытия в разряд ключевого, т.е. получивший в авторском восприятии особую культурно-смысловую ценность, и, следовательно, оказывающийся личностно значимым» [17].

Анализ данных определений позволяет нам прийти к выводу, что термины «художественный концепт», «текстовый концепт», «индивидуально-авторский концепт» являются аналоговыми, поскольку служат номинациями одной и той же категории: «индивидуально-авторский концепт – это художественный концепт, преломленный через индивидуальное авторское сознание» [14, 164].

Природа художественного концепта определяет особенности его структурной организации. Большинство исследователей структуры художественного концепта отмечают её многослойность. Так, Н.А. Афанасьева, рассматривая концепт как полевое образование, выделяет в его структуре понятийный, ассоциативный, образный слой и слой гештальтов. По ее мнению, ассоциативный слой художественного концепта включает в себя языковые экспликации, составляющие ассоциативное поле текста. Выделение в структуре художествен-

ного концепта слоя гештальтов обосновывается исследователем тем, что троп, лежащий в основе гештальта, претерпевает «ассоциативную трансформацию» и тем самым дает возможность проявиться родовому по отношению к образу понятию [18, 7].

Послойная модель художественного концепта разрабатывается и И.А. Тарасовой, выделяющей предметный, понятийный, ассоциативный, образный, символический и ценностно-оценочный слои [7, 75]. При этом в формировании образного слоя художественного концепта участвуют единицы двух типов: когнитивный признак – «один из способов ментальной репрезентации (пропозиционального типа), существующий наряду с образным кодированием», – и ментальный образ («художественный денотат, носящий чувственно-воспринимаемый характер»). Ассоциативный слой концепта составляют «соотносящиеся с ядерным образом <…> слова-ассоциаты, <…> отражающие закрепленную в языковом сознании поэта принадлежность к одной референтной области, определенной ситуации или области знаний в пределах одного культурного кода» [7, 81-82]. По мнению Н.С. Болотновой, «такая структура и дифференциация слоёв оправданы их актуальностью для разных типов концептов <…> (концептов с чувственно воспринимаемым ядром; гештальтов, образно-схематических и эмоциональных концептов)» [19, 74].

Развивая теорию послойной структуры художественного концепта, Н.С. Болотнова обращает внимание на то, что некоторые из названных слоёв «находятся в отношениях включения и пересечения. <…> Особенно очевидна связь предметного, образного и ассоциативного слоёв» [19, 74-75]. Главенствующая роль при такой структурной организации отводится именно ассоциативному «слою», что объясняется «ассоциативностью речемыслительной деятельности автора и адресата, вступающих в диалог на основе текста» [19, 202].

В структуру текстового ассоциативно-смыслового поля художественного концепта, согласно Н.С. Болотновой, анализирующей его с коммуникативно-когнитивных методологических позиций, входят: 1) ключевое слово – номинант концепта и синонимичные ему лексические единицы словного и сверхсловного типов, обычно относящиеся к ядерной части поля (в соответствии с эстетической природой текста среди них могут быть образные перифразы и индивидуально-авторские новообразования); 2) различные репрезентанты (экспликаторы), выражающие закодированный в тексте концепт и являющиеся формой его материализации, и актуализаторы концепта (текстовые единицы, прямо или косвенно связанные с концептом по каким-либо признакам), служащие дополнительными маркерами концепта, усиливающими его текстовую репрезентацию [19, 74-75]. «С точки зрения ассоциативного развёртывания текста репрезентанты и актуализаторы концепта являются стимулами – элементами лексической структуры текста, рождающими ассоциаты, соотносящиеся в сознании адресата с определёнными реалиями языка, сознания и окружающей действительности. В случае вербализации ассоциатов в процессе текстового

развёртывания отмечается «точка контакта» в диалоге автора и читателя. Совокупность текстовых ассоциатов, объединённых в рамках одного направления ассоциирования, отражающего какую-либо сторону (грань) концепта, образует ассоциативный ряд» [19, 75-76]. Подобная организация художественного концепта, вербализованного в тексте, позволяет определить его как многогранную структуру различных ассоциативных рядов, отражающих определённые направления ассоциирования, актуализированные в тексте, фиксирующие многоаспектность и его динамичный характер [19, 76].

Ж.Н. Маслова считает, что структурная теория художественного концепта, предложенная Н.А. Афанасьевой и развитая в работах И.А. Тарасовой и Н.С. Болотновой, «выглядит ошибочной за счёт желания объединить семный и когнитивный подход и из-за смешения методологий»: «Слои предполагают разделение функций, в то время как концепт представляет собой неделимую единицу знания, соответственно, слои в его структуре не могут быть выделены» [20, 83-84].

Критике также подвергаются попытки моделирования структуры художественного концепта с помощью следующей модели: внутренняя форма – ядро – актуальный слой [21], поскольку, по мнению Ж.Н. Масловой, в этом случае «очевиден принцип центрации», «ядро и периферия маркируются как стабильная и менее стабильная части по отношению друг к другу», что «неизбежно предполагает движение от ядра к поверхности и некую линейность» [20, с. 84].

Учитывая идеи о метафорическом переносе и взаимодействии концептуальных пространств, высказанные Дж. Лакоффом, Ж. Фоконье и М. Тернером [22, 13], и подчёркивая «одновременность», «сосуществование» разных составляющих концепта, динамический аспект взаимодействия концептуальных слоев, ученый предлагает рассматривать художественный (поэтический) концепт как структуру с открытыми для взаимодействия валентностями. [20, 84]. Валентная модель предполагает наличие в структуре поэтического концепта звукового (языкового), предметного, понятийного, ассоциативного, образного, символического, ценностно-оценочного компонентов, которые рассматриваются как валентности:

1 звуковая валентность представлена языковым знаком, основная функция которого сводится к языковой репрезентации концепта;

2 предметная валентность соотносит концепт с денотатом, существующим в предметном реальном мире;

3 понятийная валентность соотносит концепт с его словарной дефиницией и тем самым определяет и фиксирует набор стандартных отличительных признаков, разделяемых большинством представителей конкретной языковой культуры;

4 ассоциативная валентность предполагает возможные совмещения, так как соотносит концепт с другими концептами по сходству, смежности или контрасту;

5 образная валентность определяет раскрытие характеристик концепта на основе зрительной, обонятельной, слуховой, осязательной модальностей;

6 символическая валентность обеспечивает способность замещения – символического использования языкового знака;

7 ценностно-оценочная валентность определяет восприятие и оценку, эмоционально-оценочную маркированность концепта [20, 84].

Центром художественного (поэтического) концепта, построенного по валентной модели, согласно Ж.Н. Масловой, является внутренняя поэтическая форма слова. Именно валентная модель художественного (поэтического) концепта, считает лингвист, позволяет вскрыть различия между художественным и нехудожественным концептами, а также наметить характер взаимодействия валентностей при образовании межконцептуальных связей.

Ж.Н. Маслова предлагает определять взаимодействие валентностей по следующим критериям:

1 звуковые валентности соединяются по общности звучания (ассонанс, аллитерация, рифма);

2 предметная валентность определяет соотносимость концептов с материальным предметом или явлением в физическом мире;

3 понятийная валентность предполагает наличие у концептов логических определений;

4 ассоциативная валентность – способность концепта образовывать ассоциативный ряд;

5 образная валентность закрепляет образ, сформированный с участием органов восприятия;

6 символическая валентность обеспечивает способность концепта замещать другую концептуальную сущность;

7 оценочная валентность придает эмоциональную оценку концепту (положительную, отрицательную, нейтральную).

Языковой поэтический образ репрезентирует результат взаимодействия как минимум двух концептов, данное взаимодействие осуществляется не хаотично, а с помощью контактирования определенных валентностей. При этом набор контактных валентностей отличается при образовании метафоры, метонимии и символа. Валентности, не задействованные в каждом конкретном случае, Ж.Н. Маслова определяет как неконтактные [20, 85].

Для концептуального взаимодействия необходимы, как минимум, три контактирующие валентности. Всегда контактной является ассоциативная валентность, «так как синтез представлений происходит только на основе ассоциаций по сходству, смежности или контрасту». Детерминирующими (определяющими) валентностями, указывающими на характер основной связи между концептами и указывающими на специфику художественного концепта, могут быть любые из контактных валентностей, кроме ассоциативной. Индивидуали-

зация образов поэтического текста возникает за счёт различных возможностей валентного взаимодействия концептов [14, 180-184].

Индивидуальная природа названного концепта позволяет лингвисту представить его как структуру, включающую следующие элементы: 1) константные содержательные характеристики из сферы коллективного знания; 2) вариативные характеристики, представляющие собой субъективно-оценочные смыслы как результат интерпретирующей деятельности человека. Приращение смысла, изменение содержания и объема концепта происходит за счёт вариативных характеристик [14, 165].

Важной особенностью художественных (индивидуально-авторских концептов признается их способность переходить в разряд общекультурных, при этом, как отмечает В.И. Карасик, происходит обеднение концепта, тогда как при обратном процессе концепт, приобретая субъективно-оценочные смыслы, обогащается [23].

Художественные (поэтические) концепты, подобно общекультурным, возможно классифицировать. Современные исследования предлагают различные типологии художественных концептов, учитывающие как структурные, так и содержательные их особенности.

Так, Н.С. Болотнова [24, 19] выделяет четыре группы художественных концептов по следующим критериям:

1 эстетическая значимость: концепты-локативы, идейно-значимые, ключевые концепты;

2 средства выражения: словесные, сверхсловные, текстовые;

3 степень оригинальности: узуальные /типовые, индивидуально-авторские;

4 структура: отдельные художественные концепты, концептуальные пары – оппозиции, концептуальные структуры, гиперконцепты.

Согласно данной классификации, Н.С. Болотнова разводит по степени оригинальности понятия собственно художественный концепт и индивидуально-авторский концепт как родовое и видовое.

Л.В. Миллер предлагает различать художественные концепты в зависимости от их семантической плотности, смысловых доминант и модальности и в соответствии с данными критериями выделяет:

1 концепты непосредственно личного отношения, то есть концепты чувств (вера, тоска);

2 концепты, понимаемые опосредованно, через систему регламентации социума (дом, историческая личность);

3 концепты, представляющие собой психоэмоциональную единицу восприятия, определяющую предсказуемость ассоциаций, коннотаций и оценки;

4 концепты, которые представляют собой стандартизированные этнокультурно-обусловленные интерпретации (лишний человек, тургеневская девушка) [25, 104].

И.А. Тарасова различает концепты с чувственно воспринимаемым ядром (напр., роза), концепты-гештальты (жизнь), топологические образно-схематические (полет), эмоциональные (счастье) и др. [7].

Художественные (индивидуально-авторские) концепты вербализуются в тексте, вследствие чего наиболее адекватным способом их восприятия и понимания является интерпретация лексических, грамматических и стилистических средств, используемых при формировании того или иного концепта. Как отмечает З.Д. Попова, долгое время акустическими знаками, с помощью которых концепты получали языковую номинацию, вербализовались, единодушно признавались исключительно лексемы. Однако «в настоящее время в зависимости от способа вербализации концепта когнитологи имеют дело с терминами:

- лексические концепты,
- фразеологические концепты,
- синтаксические (или синтаксически ориентированные) концепты,
- морфологические (или морфологически репрезентированные) концепты» [26, 56–61].

Обзор современных работ свидетельствует о том, что на данный момент художественные (индивидуально-авторские) концепты изучаются, главным образом, посредством исследования лексических средств их экспликации (см. работы И.А. Пушкаревой, Е.В. Сергеевой, Л.Н.Чурилиной, О.В. Орловой, И.В. Быдиной).

Обобщая существующие в современной лингвистике точки зрения относительно специфики и структуры художественных (индивидуально-авторских) концептов, считаем возможным прийти к следующим выводам:

1 Художественный концепт возникает при реализации художественного типа сознания, отражает индивидуально-авторское осмысление общих ментальных сущностей, вследствие чего наряду с константными содержательными характеристиками из сферы коллективного знания содержат вариативные характеристики, представляющие собой субъективно-оценочные смыслы как результат интерпретирующей деятельности человека.

2 Структура художественного концепта предполагает наличие звукового (языкового), предметного, понятийного, ассоциативного, образного, символического, ценностно-оценочного компонентов.

3 Структурные элементы художественного концепта организуются на основе ассоциативных связей, вследствие чего именно ассоциативный компонент следует признать определяющим.

4 Художественный концепт поливалентен, динамичен, постоянно развивается, так как форма его существования – непрерывный поиск и активизация метафор.

5 Художественный концепт обладает способностью реализовываться в дискурсах разного типа, а также переходить в разряд общекультурных.

6 В художественном тексте репрезентируется с помощью языковых (чаще всего лексических) средств.

Список литературы

1 Беспалова, О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилёва в её лексикографическом представлении: автореф. дис. …канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2002. – 24 с.

2 Чернейко, Л.О. Долинский, В.А. Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 6. – С. 20-41.

3 Осипова, Н.О. Концепт «тайна» в поэтическом сознании первой трети XX века // Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново, 2000. – Вып. 2. – С. 75.

4 Миллер, Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39-45.

5 Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. 2–е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.

6 Сергеева, Е.Н. Репрезентация концепта «судьба»: языковой и лингвокультурологический аспекты (на материале русского языка): дисс. … канд. филол. наук. – Уфа, 2005. – 263 с.

7 Тарасова, И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. – Саратов: СГУ, 2003. – 120 с.

8 Рослый, А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов: На материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама: дисс. … канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 210 с.

9 Зусман, В.Г. Концепт в культурологическом аспекте // Межкультурная коммуникация: учеб. пособие. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – С. 38-53.

10 Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 3-29.

11 Красовская, Н.В. Художественный концепт: методы и приёмы исследования // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – Т. 9. – № 4. – С. 21-25.

12 Шишкина, О.Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М.И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация: На материале поэзии: дисс. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2003. – 178 с.

13 Маслова, В.А. Лингвокультурология. – Москва: Академия, 2004. – 208 с.

14 Маслова, Ж.Н. Поэтическая картина мира и её репрезентация в языке: монография. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. – 280 с.

15 Болдырев, Н.Н. Языковые категории как формат знания // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 5-22.

16 Клебанова, Н.Г. Формирование и способы репрезентации индивидуально–авторских концептов в англоязычных прозаических текстах: дис. … канд. филол. наук. – Тамбов, 2005. – 154 с.

17 Ашихманова, Н.А. Трансформация ценностей в индивидуально-авторской концептосфере (на материале произведений Джона Барта): автореф. дис. …канд. филол. наук. – Волгоград, 2009. – 174 с.

18 Афанасьева, Н.А. Символы как семиотические концепты языковой «модели мира» М. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2001. – 169 с.

19 Болотнова, Н.С. Художественный текст как единица культуры и проблема его изучения // Культуроведческий подход: его реализация в школьном и вузовском курсах русского языка. – Москва: МРГУ, 2003. – 315 с.

20 Маслова, Ж.Н. Валентная модель художественного (поэтического) концепта // Вестник ТГПУ. – 2011. – № 9. – С. 83-87.

21 Зинченко, В.Г., Кирнозе, З.И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. – Моква, 2007. – 224 с.

22 Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем. – Москва, 2004. – 256 с.

23 Карасик, В.И. Языковые ключи. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.

24 Болотнова, Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте // Вестник ТГПУ. – 2005. – № 3. – С. 18-24.

25 Миллер, Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (На материале русской литературы): дис. … д-ра филол. наук. – Санкт-Петербург, 2004. – 303 с.

26 Попова, З.Д. Способы вербализации концептов как проблема когнитивной лингвистики // Respectus Philologicus. – 2009. – Issue 16 (21). – P. 56-61.