Министерство науки и высшего образования Республики Казахстан
Комитет науки
Павлодарский педагогический университет имени Ә. Марғұлан

ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАЗАХСТАНА

Монография

Павлодар 2026

УДК УДК 82.091:008(574)
ББК 83.3(5Каз)6 + 83.001.1
Т35

Рецензенты:
Доктор филологических наук, профессор Жунусова Ж.Н.
Доктор филологических наук, профессор Абишева С.Д.
Кандидат филологических наук Токатова Л.Е.
Рекомендовано
Ученым Советом Павлодарского педагогического университета имени Әлкей Марғұлан
Коллектив авторов:
Темиргазина З.К. (предисловие, разделы), Андрющенко О.К. (разделы)

Транскультурная литература Казахстана: монография / З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко. – Павлодар: «ЭКО», 2026. – 230 с.

ISBN 978-601-267-849-9

В монографии рассматривается современная казахстанская транскультурная русскоязычная литература колониального (с 60-х по 90-е годы XX века) и постколониального (с 90-х годов XX века до 20-х годов XXI века) периодов. Первый раздел монографии посвящен общим теоретическим и методологическим подходам, второй раздел – специфике русскоязычной литературы колониального периода (60-80 гг. XX века), третий раздел – русскоязычной литературе периода независимости. Авторами предлагается методика транскультурного анализа, в которой показатели транскультурности типологизируются как внешнетекстовые и внутритекстовые. Монография предназначена филологам, преподавателям, магистрантам, докторантам, интересующимся проблемами транскультурности и литературоведения.

УДК УДК 82.091:008(574)
ББК 83.3(5Каз)6 + 83.001.1

ISBN 978-601-267-849-9

©Темиргазина З.К., Андрющенко О.К., 2026

Содержание

Предисловие ……

I. ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАЗАХСТАНА КАК ЧАСТЬ ОБЩЕЛИТЕРАТУРНОГО КАЗАХСТАНСКОГО И МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ……

1.1. Теория транскультурной литературы в общей теории транскультурности, или транслингвальности (З.К. Темиргазина)

1.2. Транскультурная литература в общем казахстанском литературном процессе XX–XXI вв. Ее периодизация (З.К. Темиргазина)

1.3. Транскультурная литература Казахстана как результат трансфера культурных и литературных традиций (З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

1.4. Обзор казахстанских исследований по транскультурной литературе (З.К. Темиргазина)

1.5. Признаки транскультурного гибридного текста и методика его анализа. Павел Васильев как предтеча казахско-русской транскультурности в литературе (З.К. Темиргазина)

1.5.1. Внешнетекстовый уровень транскультурности художественного произведения

1.5.2. Внутритекстовый художественно-эстетический уровень транскультурности

II. КАЗАХСТАНСКАЯ ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОЙ КОЛОНИАЛЬНОЙ ЭПОХИ – 60–80-х гг. XX ВЕКА

2.1. Хронотоп, его связь с локальным текстом (З.К. Темиргазина)

2.2. Взаимосвязь локального текста и хронотопа (З.К. Темиргазина)

2.3. Жанровые особенности транскультурной литературы Казахстана 60–80-х гг. XX века (З.К. Темиргазина)

2.3.1. Специфика развития жанров в прозе

2.3.2. Синкретизация традиционных жанров в транскультурной поэзии

2.4. Основные представители транскультурной литературы колониального периода – второй половины XX века

2.4.1. Олжас Сулейменов

2.4.1.1. Транскультурность поэтического мировоззрения Сулейменова (З.К. Темиргазина)

2.4.1.2. Транскультурная семиотика поэмы Олжаса Сулейменова «Хромой кулан» (З.К. Темиргазина)

2.4.1.3. Жанровая специфика и мифологизм стихотворения Олжаса Сулейменова «Волчата» в транскультурном аспекте ((З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

2.4.2. Поэзия Бахытжана Канапьянова: транскультурный взгляд (З.К. Темиргазина)

2.4.2.1. Транскультурность художественного мировоззрения поэта

2.4.2.2. Древнетюркские мотивы в произведениях Канапьянова

2.4.2.3. “Японский след” в пейзажной лирике Канапьянова

2.4.3. Творчество Роллана Сейсенбаева (З.К. Темиргазина)

2.4.3.1. Экологический дискурс в зарубежной и казахстанской литературе

2.4.3.2. Симбиоз экологической темы и эсхатологической мифологии в художественной картине мира Сейсенбаева в романе «Мертвые бродят в песках»

2.4.3.3. Художественные гибридные средства в изображении экологической проблемы в романе Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках»

2.4.3.4. Стилистический «пэчворк» как средство создания транскультурной художественной реальности в романе

2.4.3.5. Антитеза «ум – разум» в контексте экологической катастрофы

2.4.3.6. Тюркизмы и казахизмы как знаки культурной идентичности в рассказе Р. Сейсенбаева «День, когда рухнул мир»

III. ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАЗАХСТАНА ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЭПОХИ 90-х гг. XX – 20-х гг. XXI вв.

3.1. Специфика литературы постколониальной эпохи (З.К. Темиргазина)

3.2. Творчество Дюсенбека Накипова (1946–2021) (З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

3.3. Поэзия Ербола Жумагулова с транскультурной точки зрения (З.К. Темиргазина)

3.3.1. Интертекстуальность в постмодернистской лирике Жумагулова

3.3.2. Языковая игра и словотворчество

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предисловие

В монографии авторский коллектив предлагает анализ современной казахстанской транскультурной русскоязычной литературы колониального (с 60-х по 90-е годы XX века) и постколониального (с 90-х годов XX века до 20-х годов XXI века) периодов. Транскультурная литература является органичной частью казахстанского литературного процесса этого времени.

В монографии рассматриваются принципиальные теоретико-методологические основы транскультурной литературы в мировом литературном процессе, истоки ее возникновения. Критически анализируя разные точки зрения и подходы к пониманию явления транскультурности, или транслингвальности (S. Kellman, L. Liu, A. Dagnino, М. Тлостановой, У.М. Бахтикиреевой и др.), мы представили в монографии свое понимание сущности, когнитивно-эпистемической природы, социокультурных, исторических, идеологических факторов феномена транскультурности.

Основное внимание уделяется раскрытию характерных черт, свойственных казахстанской транскультурной литературе. Впервые в монографии предлагается периодизация казахстанской транскультурной литературы, связанная с изменениями социально-исторических, геополитических условий. Выявляются факторы, способствующие возникновению и развитию русскоязычной литературы Казахстана: тотальная русификация, осуществляемая метрополией (Российской империей, а затем Советским Союзом) по отношению к колонизированным народам Центральной Азии; расширение за счет этого русскоязычной читательской аудитории; культурный трансфер и т.д.

Авторы монографии значительное внимание уделяют творчеству наиболее ярких представителей транскультурной литературы, писателей, прозаиков и поэтов: Павла Васильева, Олжаса Сулейменова, Бахытжана Канапьянова, Роллана Сейсенбаева, Дюсенбека Накипова, Ербола Жумагулова. При анализе их творчества, отдельных произведений применяется методика транскультурного анализа, разработанная авторами, в которой показатели транскультурности типологизируются как внешнетекстовые и внутритекстовые.

Авторский коллектив выражает надежду, что результаты, изложенные в монографии, послужат практическим целям, таким как внедрение в учебный процесс в средних школах и вузах республики курсов по казахстанской русской литературе XX – XXI веков, по русскоязычной литературе Казахстана.

Исследование финансировано Комитетом науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан, грант ИРН AP23487222 «Транскультурная русскоязычная литература Казахстана как часть мирового литературного мейнстрима».

З.К. Темиргазина
д.ф.н., профессор

I. ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАЗАХСТАНА КАК ЧАСТЬ ОБЩЕЛИТЕРАТУРНОГО КАЗАХСТАНСКОГО И МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА[1]

1.1. Теория транскультурной литературы в общей теории транскультурности, или транслингвальности

(З.К. Темиргазина)

Для описания взаимоотношений разных культур в социально-гуманитарных науках традиционно использовали термины «межкультурность» и «мультикультурность». Вольфганг Уэлш, критически анализируя эти понятия, справедливо утверждает, что они основаны на представлениях о внутренней однородности и внешнем разграничении отдельных культур, которые порождают шовинизм и культурный фундаментализм. Характеризуя сегодняшнюю ситуацию в мире, он констатирует: “Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural insofar that it passes through classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations. The concept of transculturality <…> seeks to articulate this altered cultural constitution” (Welsch, 2009, p. 197). [Культуры de facto больше не имеют инсинуированной формы однородности и обособленности. Вместо этого они приняли новую форму, которую следует называть транскультурной в той мере, в какой она проходит через классические культурные границы. Культурные условия сегодня в значительной степени характеризуются смешениями и проникновениями. Концепция транскультурности <…> стремится сформулировать эту измененную культурную конституцию. – Перевод наш. З.Т.].

Транскультурность – это не просто смешение разных культур, а процесс взаимного проникновения, преобразования и взаимоосмысления. Она отличается от мультикультурности, в основе которой лежит идея сосуществования культур, и межкультурности, подразумевающей взаимодействие культур, тем, что она формирует новые гибридные формы идентичности и повествования.

Уэлш персонализирует общую идею транскультурности, что логически подводит его к характеристике личности писателя-транслингва: “For most of us, multiple cultural connexions are decisive in terms of our cultural formation. We are cultural hybrids. Today's writers, for example, emphasize that they're shaped not by a single homeland, but by differing reference countries, by Russian, German, South and North American or Japanese literature. Their cultural formation is transcultural (think, for example, of Naipaul or Rushdie) – that of

[1] Исследование финансировано Комитетом науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан, грант ИРН AP23487222 «Транскультурная русскоязычная литература Казахстана как часть мирового литературного мейнстрима».

subsequent generations will be even more so" (2009, p. 198). [Для большинства из нас множественные культурные связи имеют решающее значение с точки зрения нашего культурного формирования. Мы являемся культурными гибридами. Сегодняшние писатели, например, подчеркивают, что они сформированы не одной родиной, а разными странами-источниками, русской, немецкой, южно- и североамериканской или японской литературой. Их культурное формирование является транскультурным (вспомните, например, Найпола или Рушди) – у последующих поколений это будет еще более транскультурно. – Перевод мой. З.Т.]. Как мы видим, ученый обрисовывает перспективу развития транскультурности как дальнейшую культурную гибридизацию сознания человека, в том числе творческого. Для нашего исследования важно, что Уэлш затрагивает проблему транскультурности в сфере литературы.

Философ М.В. Тлостанова, размышляя над феноменом транскультурности, выдвигает тезис о том, что транскультуральность – это новая эпистема эпохи глобализации, и отмечает: «… Понимание транскультурации <…> связано с восприятием ее как нового типа специфического языкового мышления или дискурсивности, как культурного и политического бессознательного нашей эпохи» (2012, с. 6).

В 1970–1990-х годах культура существовала в поле между официальной советской идеологией и пробуждающимся национальным самосознанием. В более поздний советский период в 1980–90-е годы наблюдается резкий рост интереса к национальной истории, казахскому языку, тюркскому наследию. В это время возникают новые формы идентичности: постколониальная, тюркская, евразийская, диаспорная. Транскультурность в литературе Казахстана последних десятилетий XX века – это многослойное и динамичное явление, отражающее культурные сдвиги, вызванные политическими, социальными и историческими изменениями. В условиях позднесоветского и постсоветского Казахстана транскультурность стала не только эстетической стратегией, но и средством самопознания и самоопределения. Наше исследование предлагает новый взгляд на казахстанскую литературу второй половины XX века и начала XXI века. Литературный процесс этого времени складывается из двух основных потоков: во-первых, казахоязычной литературы, имеющей длительные корни и развитые литературные традиции, во-вторых, русскоязычной литературы, которая начала складываться в заметное явление в 50-х – 60-х годах XX века. Значительное место в русскоязычном литературном процессе этого периода занимает транскультурная русскоязычная литература. Настала пора научного осмысления этого феномена как факта в академическом колониальном и постколониальном дискурсе, а не умолчания о нем или игнорирования его, как это происходило до этого времени.

Несомненно, что зарождение и появление литературы подобного рода является в значительной степени и следствием социально-исторических и геополитических процессов. К ним, безусловно, можно отнести длительную, полуторавековую колониальную политику русификации Казахстана в

Российской империи, а затем в Советском Союзе, процессы глобализации конца XX – начала XXI вв. Транскультурность, транслингвальность стал мейнстримом мирового литературного процесса во второй половине XX века именно в силу социально-исторических и геополитических причин: распада колониальных держав (Великобритании, Франции, СССР), глобализационных процессов, политического, культурного и экономического сближения стран. Нужно отметить, что явление транслингвальности и транскультурности имеет давнюю традицию в истории человеческой культуры, когда писатели, поэты, ученые создавали свои творения на неродном языке. Однако также важно отметить, что именно во второй половине XX века это явление приобрело системный характер, стало развиваться более динамично, что привело к необходимости его научного осмысления. Так появились теории транслингвальности и транскультурности как общие концепции взаимодействия и взаимопроникновения культур, затем разработанные применительно к такой области, как художественная литература рядом ученых, таких как W. Welsh, L.H. Liu, S.G. Kellman, S. Kanagarajah, A. Dagnino, М.В. Тлостанова, У.М. Бахтикиреева и мн. др. Теория транскультурности относительно литературы начала формироваться с анализа произведений китайских писателей, живущих в США и пишущих на английском языке.

Lydia H. Liu в 1995 году издала книгу «Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937», в которой определила «транслингвальную практику» как процесс, посредством которого новые слова, значения, дискурсы и способы представления возникали, распространялись и приобретали легитимность в раннем современном Китае, когда он контактировал с европейскими, японскими языками и литературами. Именно в этом ракурсе она связала современную историю, культуру и литературу Китая в историческом взаимодействии с Японией и Западом. Проведя компаративное исследование, анализируя подъем современной китайской литературы в этом контексте, Liu выявляет несколько проблем, важных с позиции транслингвальности. Каким образом «Запад» со своим языком, культурой стал признанным, «легитимным» в литературном дискурсе сегодняшнего Китая? Как китайская национальная культура интерпретировала сложный процесс легитимации инородной культуры в своем развитии? Исследователь делает акцент на языковом аспекте межкультурного взаимодействия, а точнее, на эквивалентности и соизмеримости различных языков (Liu, 1995).

Еще один теоретик транслингвальности в художественном дискурсе Стивен Г. Келлман в своей работе «The Translingual Imagination» (2000), давая обширный обзор проблемы, пишет: «It is difficult to write well even in one language. Yet a rich body of translingual literature by authors who write in more than one language or in a language other than their primary one exists. The Translingual Imagination is a pioneering study of the phenomenon, which is as ancient as the use of Arabic, Latin, Mandarin, Persian, and Sanskrit as linguae francae. Colonialism, war, mobility, and the aesthetics of alienation have combined

to create a modern translingual canon» (Kellman, 2000, p.). [Трудно хорошо писать даже на одном языке. Тем не менее, существует богатый массив транслингвальной литературы, написанной авторами, пишущими более чем на одном языке или на языке, отличном от их основного. «Транслингвальное воображение» – это новаторское исследование этого явления, столь же древнего, как использование арабского, латыни, мандаринского, персидского и санскрита в качестве linguae francae. Колониализм, война, мобильность и эстетика отчуждения объединились, чтобы создать современный транслингвальный канон. – Перевод мой. З.Т.].

Келлман рассматривает проблему транслингвальности детально, дифференцируя авторов-амбилингвов, которые авторитетно пишут на более чем одном языке, и монолингвов-транслингвов, которые пишут только на одном языке, но не на своем родном. Он предлагает достаточно убедительный анализ достижений транслингвальных африканских и еврейских авторов, а также таких писателей, как Хоффман, Бегли, Антин, Беккет, Набоков, Кутзее, Конрад, Сэйлз. Работа Келлмана важна еще и тем, что, анализируя отдельных транслингвальных авторов, он приходит к описанию общего феномена транслингвальной литературы. И в этом плане его книга относится к пионерским разработкам в теории транслингвальности и транскультурности.

В 2003 году под редакцией Стивена Г. Келлмана вышла антология «Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft» (Kellman, 2003), в которой Келлман рассмотрел проблему переключения языков, опираясь на размышления транслингвальных писателей о своем творчестве и опыте написания произведений на неродном языке. Он объединил в антологии нескольких известных авторов последних десятилетий, которые рефлексируют над своим личным транслингвальным опытом. В создании книги приняли участие писатели Мэри Антин, Салман Рушди, Чинуа Ачебе, Элиас Канетти, Джулия Альварес, Розарио Ферре, Ха Джин, Леопольд Седар Сенгор и Илан Ставанс, которые создают стихи и прозу на втором, третьем и даже четвертом языке. Их творчество представляет собой яркое свидетельство проблем и достижений транслингвальности в области литературы.

Arianna Dagnino считает транскультурную литературу XXI века попыткой национальных культур адаптироваться к транснациональным экономическим и политическим процессам: “Transcultural literature records the re-shaping of national collective imaginaries in an effort to adjust to the cosmopolitan vision in a new age of transnational and supra-national economic, political, social, and cultural processes <…>. For this reason, the genesis of transcultural literature lies as much in the ever increasing globalizing forces which are reshaping our cultural, economic, and social landscapes as in the literary discourse related to mobility at large, including its migrant, diasporic, postcolonial, and transnational variants” (2013, c. 2) [Транскультурная литература фиксирует переформатирование национальных коллективных воображаемых в попытке приспособиться к космополитическому видению в новую эпоху транснациональных и наднациональных экономических, политических,

социальных и культурных процессов <…>. По этой причине генезис транскультурной литературы лежит как во все возрастающих глобализационных силах, которые перестраивают наши культурные, экономические и социальные ландшафты, так и в литературном дискурсе, связанном с мобильностью в целом, включая ее мигрантские, диаспоральные, постколониальные и транснациональные варианты. – Перевод мой. З.Т.].

К транскультурной литературе Dagnino относит (им)мигрантскую, диаспоральную, колониальную, постколониальную литературу. Важным условием возникновения транскультурности она считает отчуждение писателя (насильственное, ненасильственное, вынужденное) от родной культуры и языка: “In order to reach this transcultural dimension <…>, one needs to undergo a combined process of physical/ spatial/ imaginary deterritorialization and of cultural displacement, including linguistic dis/appropriation. This is what I synthetically call “creative transpatriation” – that is, physical, emotional detachment (where detachment means critical distance, not the opposite of commitment) from one’s own primordial culture, territory and roots (the individual’s motherland) as well as intellectual disalignment from one’s own national/ ethnic collective fatherland” (Dagnino, 2012, c. 5). [Чтобы достичь этого транскультурного измерения <…>, нужно пройти комбинированный процесс физической/пространственной/воображаемой детерриториализации и культурного смещения, включая языковую де/апроприацию. Это то, что я синтетически называю «творческой транспатриацией» – то есть физическое, эмоциональное отчуждение (где отчуждение означает критическую дистанцию, а не оппозицию приверженности) от собственной изначальной культуры, территории и корней (родины индивида), а также интеллектуальное отчуждение от собственного национального/ этнического коллективного отечества. – Перевод мой. З.Т.].

Долгое время взаимодействие языков и культур считалось результатом исключительно билингвизма. Этот подход был связан с недостаточностью научно-понятийной базы литературоведения для того, чтобы более адекватно и точно объяснить специфику транскультурной литературы. Однако, если говорить о рассмотрении художественного мировоззрения писателя в этом аспекте, то билингвальный подход не может объективно представить картину авторского художественного видения мира, которая характеризуется специфичностью не только на языковом уровне, но и на более глубоком – культурном, ментальном, концептуальном.

У.М. Бахтикиреева (2009) в своей концепции сделала достаточно успешную попытку трансформации идеи билингвальности как феномена русско-инонационального художественного билингвизма в соответствии с транскультурным и транслингвальным подходом. Это было сделано на конкретном литературном материале – русскоязычных произведениях авторов-тюрков, что подчеркивал сам исследователь в подзаголовке своей монографии – «особенности русского текста автора тюркского происхождения». Рассматривая билингвальность не только с традиционной точки зрения – как владение в различной степени двумя языками, но и в

когнитивном плане – как специфику передачи образа родной культуры на языке приобретенной культуры, Бахтикиреева в принципе продолжает развивать идею контаминации национальных картин мира. Более четко исследователем обозначается статус контаминируемых картин мира: одна является первичной, изначально имеющейся у автора, другая – вторичной, приобретенной.

Таким образом, художественный текст приобретает «особые свойства», обусловленные «креативным билингвальным сознанием писателя, в котором описывается национальный образ первичной культуры писателя средствами его вторичной/ приобретенной, в нашем случае – русской языковой культуры. Такой подход выводит на познание природы билингвальной личности через ее приобретенный язык, а значит и на познание неисчерпаемых возможностей языка. Причем, речь идет о языке, выражающем через свою систему речевых знаков значения, которые присущи другому языку. Но любой язык нельзя познать, «не выйдя за его пределы, не обратившись к его творцу, носителю, пользователю – к человеку, к конкретной языковой личности» (Караулов, 1987, с.7). <…> Способ описания творческой билингвальной личностью первичной/ «своей» языковой картины мира на языке приобретенной/ «чужой» культуры имеет свои свойства, свои качества, которые как стимуляторы воздействуют на русского читателя» (Бахтикиреева, 2009, с.18).

Некоторые исследователи своеобразно трактуют эту концепцию и делают акцент на функциональности неродного языка, при этом высокомерно утверждая, что он обладает большими функциональными возможностями, чем родной язык автора, и предоставляет культуре более широкое пространство экзистенции: «Утрачивается ли этническая культура из-за функционального перехода к другому языку? Очевидно, что не утрачивается. Более того – через посредство языка, наделенного большими функциональными “полномочиями”, этническая культура транслируется во внешнее перцептивное пространство, т. е. расширяет территорию своей экзистенции» (Валикова, Шагимгереева, Кулиева, 2020, с. 234). Это напоминает слегка завуалированные постулаты теории культурного, языкового и цивилизационного превосходства колонизаторов над культурой и языками колонизированных народов, на которой веками и тысячелетиями строилась идеология всех колониальных империй, покорявших и подавлявших менее цивилизованные с их точки зрения этнические культуры и языки. Но как быть с общеязыковедческой аксиомой о том, что любой язык в полной мере обслуживает потребности этнической культуры, в недрах которой он возник и развивается? Если мы отрицаем этот тезис, то мы опять же должны констатировать, что есть более полноценные, или более «функциональные» языки и есть другие, неполноценные, т.е. менее «функциональные».

Выбор писателем языка своего художественного творчества не всегда обусловлен субъективными факторами: «свободой выбора» и желанием автора предпочесть язык (пусть даже неродной) с расширенным

функционалом. Зачастую выбор неродного языка как языка творческой деятельности обоснован объективными причинами, среди которых, во-первых, более свободное владение неродным языком в результате колониальной политики, насаждающей язык доминирующего этноса; во-вторых, как следствие, расширение читательской аудитории, владеющей языком колонизирующего этноса; в-третьих, вытекающий из второй причины коммерческий фактор, т.е. получение большей прибыли, и, в-четвертых, психологический или карьерный фактор, т.е. получение признания как автора среди более многочисленной аудитории. И если речь идет о русофонной, или русскоязычной литературе писателей постсоветского пространства, то мы имеем в виду колониальные и постколониальные национальные литературы, например, колониальную русскоязычную казахскую, киргизскую, азербайджанскую и другие литературы, авторы которых имеют «тюркское происхождение».

Мы полагаем, что в творчестве транслингвальных авторов основное содержание авторской картины мира составляет родная, первичная, т.е. исходная модель концептуализации действительности, которую писатель пытается с той или иной степенью полноты и точности передать средствами неродного языка. Большую роль играет в этом процессе и степень владения автором неродным языком, его ресурсами. Об этом пишет У.М. Бахтикиреева: «Пользуясь системой приобретенного языка как инструментом творчества, он воссоздает образы первичной культуры в рамках приобретенной. В результате такой деятельности рождается текст, который отличается от текста монолингвального автора манерой описания» (2009, с.21). Обычно исследователи, рассуждая о транскультурности, говорят о так называемом синтезе двух разных этнических культур, двух этнических картин мира, двух мировоззрений, двух ментальностей в сознании одного человека – писателя. Однако мы полагаем, что речь идет о процессе добавления к первичной, этнически изначальной концептуализации окружающего мира новых иноэтнических элементов в виде знаний, представлений, процессов и понятий. Они усложняют исходную, родную этническую модель действительности, добавляющиеся иноэтнические элементы могут вступать в конфликт с уже имеющимися когнитивными структурами, иногда функционировать параллельно или замещать их полностью или частично. Важно отметить, что эти процессы типичны для любого современного человека, живущего в эпоху глобализации, ускоренного обмена информацией, открытости стран и культур. Ж.В. Бурцева вычленяет три основных типа соотношения родной и приобретенной концептуальных картин мира в пограничном художественном сознании. Во-первых, это «биэтническая идентичность», когда человек обладает бикультурной компетентностью, ментальными психологическими чертами обеих этнических групп, признает свое сходство с ними. Во-вторых, это «контекстная или мозаичная идентичность», когда имеющиеся у человека этнические идентичности проявляются в разных социальных условиях и контекстах. В-третьих, гибридная идентичность может проявиться в форме этнической

маргинальности, неопределенности, когда человек не может отнести себя к какой-либо существующей группе или предложить некую новую форму культурного синтеза (Бурцева, 2008, с. 234).

Относительно так называемого синтеза или слияния двух культур и ментальностей можно говорить лишь в случае маргинальной этнической идентичности, осознаваемой или не осознаваемой человеком. Ж.Х. Салханова характеризует маргинальность как распространенное в постсоветском пространстве явление, «когда человек в силу разных обстоятельств не укоренился в культуре своих предков (включая родной язык, обычаи, традиции), успешно вошел в культуру близкую или совершенно инородную. На постсоветском пространстве, в том числе и в Казахстане, такое явление имеет место быть и в значительной степени объясняется все еще сильным влиянием русского языка, который был вторым родным для многих нерусских. Сложившиеся как личности под воздействием русскоязычной культуры, они в то же время осознают себя этнически иными, нерусскими. Особенно ярко это проявляется в судьбе и творчестве билингвальных личностей. Так, в национальном и художественном сознании возникает ощущение “пограничности”, “двойственности”, приводящих к маргинальности мироощущения, сознания, “двойному культурному коду”» (Салханова, 2013).

У художественной личности маргинальность, т.е. не определенная до конца этническая и культурная идентичность, когда человек не может однозначно отнести себя к какой-либо существующей группе, проявляется в создании литературных произведений на неродном языке, не отличающихся от творчества монокультурных, монолингвальных авторов. И тому в казахстанской литературе есть немало примеров, например, творчество русскоязычного поэта Бахыта Кенжеева (1950–2024). М. Джусупов утверждает: «Этническое происхождение не всегда может быть главным определением принадлежности писателя к той или иной национальной литературе. Почти всегда таким определителем является язык. Например, Дж. Конрад, Г. Апполинер – этнические поляки, но яркие представители английской и французской литературы и т.д. Этнос и география в данном случае не являются главным критериями. Таким критерием определения принадлежности писателя к конкретной национальной литературе является язык его художественной деятельности» (Джусупов, 2013, с. 43). На наш взгляд, отнесенность творчества писателя к какой-либо этнической литературе на основе формального параметра «языка художественной деятельности» слишком упрощает сложную проблему этнической и культурной идентичности автора. Однако применительно к творчеству ряда авторов этот критерий является работающим. В творчестве поэта Бахыта Кенжеева совпадают «язык художественной деятельности» (русский) и монокультурная художественная картина мира, моноэтническое (русское) художественное мировоззрение автора, которые сложно отнести к гибридным. Его можно считать русским поэтом, созидающим на русском языке в соответствии с сформировавшейся у него моноэтнической картиной

мира. В пользу «русскости» Кенжеева говорит и географический фактор, он родился в Казахстане, но с трех лет жил в Москве, именно там сформировался как творческая личность. С 1982 года эмигрировал сначала в Канаду, затем в США, где вошел в число авторов диаспоральной русской литературы.

У творческого человека в условиях колониальной действительности формируется усложненное художественное сознание, в фундаменте которого находятся устойчивые культурные структуры родного языка и ментальности, которые как «жесткая» решетка поддерживают конструкцию первичной, исходной национальной модели, в которую добавляются инокультурные и иноэтнические элементы. Автор в колониальных условиях подавления родного языка и культуры, навязывания культуры колонизаторов вынужден использовать неродной, навязанный язык как инструмент для выражения этих фундаментальных, исходных культурных структур, порождая таким образом транслингвальные, транскультурные произведения, в которых можно обнаружить их зримые следы.

Для сложных семиотических систем, таких как культура, литература, искусство Ю.М. Лотман ввел понятие «семиосфера» – «некий континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» (1992, с. 13). «Одним из фундаментальных понятий семиотической отграниченности является понятие границы. Поскольку пространство семиосферы имеет абстрактный характер, границу ее не следует представлять себе средствами конкретного воображения. Подобно тому как в математике границей называется множество точек, принадлежащее одновременно и внутреннему, и внешнему пространству, семиотическая граница – сумма билингвиальных переводческих «фильтров», переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящиеся вне данной семиосферы. «Замкнутость» семиосферы проявляется в том, что она не может соприкасаться с иносемиотическими текстами или с не-текстами. Для того чтобы они для нее получили реальность, ей необходимо перевести их на один из языков ее внутреннего пространства или семиотизировать факты. Таким образом, точки границы семиосферы можно уподобить чувственным рецепторам, переводящим внешние раздражители на язык нашей нервной системы, или блокам перевода, адаптирующим данной семиотической сфере внешний для нее мир» (Лотман, 1992, с. 14).

Из сказанного очевидно, что понятие границы соотносительно понятию семиотической индивидуальности. В этом смысле можно сказать, что семиосфера есть «семиотическая личность» и разделяет такое свойство личности, как соединение эмпирической бесспорности и интуитивной очевидности этого понятия с чрезвычайной трудностью его формального определения.

Многие исследователи используют термины «транслингвальный» и «транскультурный» как равнозначные. На наш взгляд, если, говоря об инофонной художественной литературе, ученые делают акцент на языковых

аспектах текста, языковой квалификации личности автора, то будет корректным использование термина «транслингвальный». В этом случае они сосредоточиваются на возможностях языка передавать инокультурные ментальные явления с той или иной степенью достоверности. Любой язык является достаточно гибким и конверсивным инструментом для передачи явлений разного порядка, в том числе этнически дифференцированных. Очевидно, поэтому для характеристики литературы, созданной автором на неродном языке, исследователи нередко предпочитают применять термин «транслингвальный», поскольку в нем акцент делается на языковом инструментарии. В термине «транскультурный» большее значение придается ментальным, когнитивным и культурным факторам, доминантой становится культурное взаимодействие в виде эстетических, мифопоэтических, фольклорных, сакральных и других содержательных элементов. Поскольку исследование художественной литературы предполагает глубокое проникновение в философскую, идейно-эстетическую суть авторской концепции, авторского сознания, мы используем в основном термин «транскультурный». К описанию транскультурной литературы нами применяется теория культурного трансфера М. Эспаня, М. Вернера (Espagne, Werner, 1988), Уильяма Биттерли (Bitterli, 1991). Интерпретация с позиции культурного трансфера позволит представить казахский литературный процесс в исторической динамике колониального и постколониального дискурса. С помощью теории культурного трансфера мы также охарактеризуем творчество отдельных писателей, в котором отражаются отдельные этапы трансфера.

В постсоветской академической практике для характеристики транскультурной русскоязычной литературы традиционно применяется понятие евразийства (см., например, Хомяков, 2008; Ананьева, 2010 и др.). Не имея специального терминологического литературоведческого или лингвистического значения, вследствие своей смысловой размытости и неопределенности, это понятие кажется чрезвычайно удобным для объяснения сложных, неоднозначных, иногда «проблемных» социокультурных явлений. По умолчанию, под ним понимается использование в русскоязычных художественных произведениях, созданных авторами азиатской национальности, этнических мотивов, образов, ориенталистской лексики и т.п. К евразийским причисляются и русские авторы, в творчестве которых обнаруживается азиатская тематика. Обязательным признакам евразийства является то, что художественное произведение должно быть написано на русском языке. Литература на национальном языке не характеризуется как евразийская именно в силу несоответствия языковому параметру.

Евразийство возникло как философское течение в трудах русских мыслителей 20–30-х годов прошлого века Н.С. Трубецкого, П.Н. Савицкого, Л.П. Карсавина и др. В концепции евразийцев Россия, занимая положение между Европой и Азией, находится на пересечения двух колонизационных течений, идущих с Запада и с Востока. Особое географическое

местоположение, по мнению евразийцев, подкрепляет идею об исключительном пути России в мировом цивилизационном процессе. Степь, протянутая с востока на запад, играет ключевую роль в развитии России. «Россия не могла оставаться “речным” государством, так как всегда находилась бы под угрозой степи. Тот, кто владел степью, тот мог быть объединителем Евразии – и политическим, и культурным» (Замараева, 2010). Таким образом, на наш взгляд, сторонники интерпретации транскультурной литературы как евразийской руководствуются лишь общим представлением из философии евразийства об особом пути России, ее исключительности и вторичности истории и культуры азиатских народов.

Обзор теоретических взглядов на транскультурную литературу позволяет сделать выводы о том, что к ключевым проблемным вопросам, требующим дальнейшей разработки, относятся, во-первых, признаки, позволяющие отнести художественное произведение к транскультурным; во-вторых, влияние национальной принадлежности автора на творчество; в-третьих, причины выбора языка написания художественного текста.

Теория и практика транскультурности нашла признание в мире, вовлекая в свою орбиту ученых различных направлений в разных странах. В США в Университете штата Пенсильвания в середине 1980-х годов был создан Центр транскультурных исследований, который провозгласил «новые формы культурного понимания для быстро интернационализирующегося мира»[2]. Джанис Кулик Кифер инициировала в Канаде в середине 1990-х годов транскультурные исследования в области литературы. В университете Ланкастера в 2006 году был создан Центр транскультурного письма и исследований, который организовал транснациональную среду для ученых, интересующихся «письмом между культурами» и «изучением творчества писателей из широкого спектра социальных и культурных контекстов».[3]

Похожим направлением занимаются в Институте транстекстовых и транскультурных исследований в Университете Жана Мулена в Лионе. Институт входит в число партнеров-основателей Международного Института диаспоральных и транскультурных исследований, транснациональной организации, включающей Ливерпульский университет Хоуп, Кипрский университет и Университет Сунь Ятсена (КНР). Институт продвигает исследования специфики и изменений социокультур и локаций в глобализирующемся мире, а также проблемы текстовых и культурных репрезентаций, саморепрезентаций в мигрантских, диаспоральных и транснациональных сообществах.

В Германии с 2007 года в Гейдельбергском университете работает лаборатория «Азия и Европа в глобальном контексте: динамика транскультурности», которая изучает передовой опыт культурных взаимодействий между Азией и Европой и внутри них. В этом же

[2] http://www.sas.upenn.edu/transcult/whoweare.html
[3] http://www.transculturalwriting.com/?page_id=18

университете выходит авторитетный специальный журнал «Transcultural Studies», входящий в базу Scopus.[4]

1.2. Транскультурная литература в общем казахстанском литературном процессе XX – XXI вв. Ее периодизация

(З.К. Темиргазина)

Казахская литература с 60-х годов начала приобретать в качестве мейнстрима транслингвальный характер. Успешность подобной литературы, написанной на русском языке, началась со взлета поэтической карьеры Олжаса Сулейменова, знаменитого казахского русскоязычного поэта. Его известность перешла границы Казахстана и стала востребованной во всем СССР, более того она приобрела и международный характер. Это было обусловлено не только собственным талантом поэта, но и тем, что он попал в актуальную с идеологической точки зрения тему. Полет Гагарина в космос 12 апреля 1960 года имел общечеловеческий масштаб. Оно знаменовало собой победу советских космических технологий над американскими и западноевропейскими. Поэма Сулейменова «Земля, поклонись человеку!», написанная практически сразу после полета Гагарина в космос, мгновенно стала знаменитой и принесла поэту славу в Советском Союзе. Она была благосклонно воспринята руководством Коммунистической партии Советского Союза и открыла Сулейменову зарубежье, куда он стал часто выезжать с правительственными делегациями. Олжас Сулейменов – поэт, писавший на русском, но с глубокой опорой на тюркскую традицию. Его знаменитая книга «Аз и Я» (1975) не только лингвистическое исследование, но и культурный манифест: казахская культура является полноправным соавтором великой евразийской цивилизации.

Здесь мы должны сделать важное дополнение: транскультурность как литературное явление в Казахстане начинается с произведений Павла Васильева (1910–1937), русского советского поэта, пишущего на русском языке, но демонстрирующего в своих стихах удивительным образом сложившееся в условиях казахско-русского фронтира транскультурное мировосприятие окружающей действительности. Полагаем, что именно его можно считать предтечей казахстанской транскультурной литературы, продолженной гораздо позднее другими замечательными поэтами и прозаиками. Павлу Васильеву, его транскультурному миропониманию, посвящен специальный подраздел в нашей монографии.

Начиная с Олжаса Сулейменова, число казахских писателей-монолингвов (согласно типологии С. Келлмана), создающих свои произведения на русском языке, стало возрастать. Количество казахов, владеющих русским языком, к середине XX века также многократно возросло, что явилось следствием последовательной колониальной политики

[4] https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/transcultural

русификации, проводимой Российской империей с середины XIX века и Советским Союзом в XX веке. Казахи, владеющие русским языком, становились увеличивающейся фокус-группой для транслингвальной русскоязычной поэзии и прозы казахских писателей. Таким образом, читательская аудитория для русскоязычной казахской литературы была создана и постепенно возрастала.

В 70-е годы XX века заметное место в этом сегменте казахской литературы заняли поэты и писатели Бахытжан Канапьянов, Бахыт Каирбеков, Роллан Сейсенбаев и др. Среди них были авторы-монолингвы (Б. Канапьянов, Б. Каирбеков и мн. др.), пишущие только на русском языке, и писатели-билингвы (А. Алимжанов, Р. Сейсенбаев), пишущие свои книги на родном казахском и русском языках. Таким же билингвом был киргизский писатель Чингиз Айтматов, который создавал свои произведения на родном киргизском и неродном русском языках. В основе билингвальности творчества писателей лежат три основные причины: во-первых, желание сохранить творческую этническую идентичность, во-вторых, осознание того, что произведение на русском языке будет более успешным для писательской карьеры, и, в-третьих, читательская аудитория будет гораздо шире.

Транскультурная литература возникла в колониальных условиях, когда в Казахстане проводилась интенсивная политика русификации населения, редукции казахской культуры и казахского языка, роль которого была ограничена сферой семейно-бытовых отношений. Сокращение числа казахских школ, недоступность высшего образования на казахском языке привели к уменьшению количества людей, владеющих казахским языком, к резкому сужению его функций в общественной, политической, культурной жизни социума. Выросло целое поколение авторов, получивших образование на русском языке, прошедших обучение писательскому ремеслу в Литературном институте имени А.М. Горького, на литературных курсах в Москве и, соответственно, не владеющих казахским языком профессионально, как языком творчества. Таким образом казахи, живущие и занимающиеся писательским творчеством в Казахстане, профессионально владеющие только языком колонизаторов – русским, были поставлены в такие условия, когда они могли реализовать свой творческий потенциал только на русском языке.

Таким образом, можно установить следующую периодизацию развития казахской литературы, включая транскультурную русскоязычную литературу Казахстана, в основу которой положены социально-исторические, геополитические, культурные и литературные условия. 60–90-е годы XX века – это первый этап возникновения и развития транскультурной русскоязычной литературы Казахстана колониальной эпохи. Со времени обретения независимости, т.е. с 90-х годов XX века по сегодняшнее время начинается второй, постколониальный период в развитии транскультурной литературы, который, помимо специфического социально-исторического контекста, характеризуется литературными, художественно-эстетическими чертами.

С учетом этапов трансфера культур между казахской и русской периодизация казахстанской литературы, предложенная нами, выглядит следующим образом:

Таблица. Взаимосвязь казахстанского литературного процесса с этапами культурного трансфера

	Период в истории Казахстана	**Хронологические рамки**	**Этапы культурного трансфера**	**Отражение в казахстанском литературном процессе**
1	Колониальный период	Середина XIX в. – 50-е гг. XX в.	Этап сосуществования (Konvivenz)	Казахская литература (Абай, С. Торайғыров, С. Мұқанов, Г. Мүсрепов, М. Әуэзов, М. Мақатаев и др.). Павел Васильев как предтеча транскультурности в литературе Казахстана
		Вторая половина XIX века – 1991 г.	Этап проникновения (Permeabilität) и столкновения (Kulturzusammenstoβ)	Наряду с казахоязычной литературой, получила развитие транскультурная русскоязычная литература (О. Сулейменов, Б. Канапьянов, Р. Сейсенбаев, Б. Каирбеков, А. Алимжанов, Г. Бельгер и др.).
2	Постколониальный период	1991 – 2024 гг.	Этап внедрения (Insertion)	Развитие русскоязычной литературы (Д. Накипов, Е. Жумагулов, Б. Кенжеев, Р. Жуманова и др.)

Культура Казахстана в целом представляет не только национальную, казахскую культуру, но множество инокультурных явлений, что «порождает новых авторов и новые жанровые формы, среди которых особое место занимает творчество писателей-маргиналов. Естественно, что тема маргинального сознания личности, оказавшейся за пределами своей исторической родины, и возможностях его преодоления, становится ведущей в романах казахстанского писателя-полилингва Герольда Бельгера («Дом скитальца», «Туюк су», «Разлад», Александра Кана «Треугольная земля», «Сны нерожденных», «Обретенный шаман»)» (Таттимбетова, 2015, с. 364–365). Г. Бельгер, профессионально пишущий на русском, казахском и немецком языках, Александр Кан и многие писатели других национальностей, живущие в Казахстане, «видят в восточных людях, их менталитете некое спасение, духовное и бытовое прибежище и пишут об этом откровенно и без комплиментарности» (Таттимбетова, 2015, с. 363–364). Герои в произведениях писателей живут на пересечении культур: советской, русской и казахской, городской и сельской, европейской и восточной. В их

сознании и мировоззрении часто наблюдается внутренний конфликт между ассимиляцией и возвращением к корням, сохранением казахской идентичности.

Историко-философский роман Ануара Алимжанова «Возвращение учителя» (1993) – это роман о возвращении к корням, переосмыслении идентичности в переходную эпоху от советского к постсоветскому, национальному, памяти и забвении. Алимжанов проводит параллели между духовным поиском героя и историей казахского народа. Произведение, написанное на русском языке в поздний период творчества писателя, поднимает философские, нравственные и историко-культурные вопросы, актуальные не только для Казахстана, но и для постсоветского пространства в целом. Герои сталкиваются с этическими дилеммами: сохранить верность себе или подстроиться под «новый порядок». Возвращение Учителя – это напоминание о том, что подлинная сила – в честности, стойкости, сострадании. Сюжет романа Ануара Алимжанова разворачивается вокруг фигуры Учителя – пожилого, мудрого человека, который спустя годы изгнания и скитаний возвращается в родную степь. Роман построен не по классической фабуле, а представляет собой философско-притчевое повествование, где важнее не действие, а размышления, образы, встречи и воспоминания героя. Учитель ставит вопрос: что значит быть казахом? – и ищет ответ не в крови или языке, а в духовной культуре, совести и памяти.

Исследователи казахской литературы этого времени, до обретения независимости, справедливо утверждают, что «в казахской прозе идут активные поиски новой художественно-философской реальности, эстетики нового типа, где этническое, национальное трактуется сквозь призму категорий общечеловеческого характера. Подлинная литература всегда стремится мыслить глобально, часто выходя за рамки сугубо национального. “Вечные” вопросы – “быть или не быть”, “что делать”, “человек и мир” и другие – чрезвычайно актуализируются на современном этапе развития литературы, взаимодействия разных культур и способов мировосприятия. Авторы ищут емкие формы, адекватные глобальным по своей общечеловеческой значимости идеям, темам, образам» (Алтыбаева, 2018, с. 21). В литературу этого времени проникают элементы постмодернистской эстетики: создание «неустойчивой реальности», мира фэнтези, инкорпорированного в реальность, как например, в романе Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» (1991). Мифологический, фантастический мир проникает в сны героев романа, в романе появляются фантастические персонажи Ата-балык, Ана-балык, бурый сом. Еще один пласт «неустойчивой» реальности создается историческими связями настоящего с прошлым в легендах, рассказах, сказаниях, притчах.

Критически важной для казахской литературы является обозначение связи с историей народа, его традициями, обычаями, сакральными ритуалами, которые в художественном тексте трансформируются в символы, знаки, сугубо значимые для авторской концепции. Популярен в современной казахской постмодернистской литературе мотив «бесовщины», «гибельного

зла», традицию которого можно найти в национальном фольклоре, мифологии и классической литературе. У А. Жаксылыкова в «Снах окаянных», посвящённых глубокому осмыслению исторических и философских последствий ядерных испытаний на Семипалатинском полигоне и их влиянию на судьбы людей, этот мотив реализуется в мифических крысах-мутантах, фантастических образах полулюдей-полузверей и прочей «нечисти» (см.: Алтыбаева, 2018, с. 30). В романе Абдижамила Нурпеисова «Соңғы парыз», который был впервые издан на казахском языке в 1998 году и переведен на русский язык под названием «Последний долг» и издан в 1999 году, «бесовня» – это современный человек, преступно ведущий себя по отношению к матери-природе. Роман стал своего рода духовным и художественным завещанием писателя, в котором он затронул экологическую катастрофу Арала, нравственные муки человека и распад традиционных ценностей. Писатель широко использует приемы сарказма, скрытой инвективы, глубокой иронии по поводу доморощенных покорителей природы, лжеученых и чиновников, чья преступная воля может привести весь мир к катастрофе. У Роллана Сейсенбаева мотив бесовщины, погубившей Синеморье, воплощается и в фантастических персонажах (бурый сом, царь Сулеймен), и в образах реальных людей: бездушного руководителя области, советских чиновников и псевдоученых, поддержавших уничтожение Арала.

Для казахской русскоязычной прозы этого периода свойственны глубокая философичность, приверженность национальной культурной традиции; этническая ментальность выражается в особом отношении к миру, космосу, в широком использовании мифических и фольклорных образов, мотивов, символики. Все перечисленное порождает явление, которое называют жанровым «расширением» (термин С.М. Алтыбаевой), его можно трактовать как трансформацию традиционного жанра, например, роман-откровение, роман-эссе, роман интенций. «Расширение» жанра определяет концепцию произведения, доминанты смыслового и эмоционального содержания романа, влияет на композицию и сюжет, систему образов и мотивов, стилистические решения.

Важно обозначить основную тематику литературы этого времени: тему национального геноцида, в государственных масштабах примененного советской властью к казахскому и другим народам, в романах корифеев казахской литературы А. Нурпеисова «Соңғы парыз» (1998), Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» (1991); тему экологической катастрофы – роман Сейсенбаева посвящен национальной трагедии казахов – гибели Аральского моря, тему ядерных испытаний, которые приводят к вырождению казахов и радиоактивному заражению казахской земли – в произведениях Олжаса Сулейменова, Бахытжана Канапьянова, Аслана Жаксылыкова и др. Проблемы, которые «терзали» героев в колониальной и постколониальной литературе, это поиски собственной идентичности между русским и казахским мирами, осознание метисности («Кто я?»); историческая память и травма: репрессии, геноцид, депортации, утраченная казахская культура.

Гибридные герои – литературные персонажи существуют на стыке нескольких традиций, языков, мировоззрений, в эпоху смены общественно-исторических формаций.

Транскультурность в литературе Казахстана конца XX века – начала XXI века – это не просто отражение мультикультурной реальности, но способ создания новой культурной субъектности. Это литература на трансграничье, литература перехода, в которой возникают новые формы говорения о себе, своём прошлом и будущем. Характерным для литературы периода независимости является сочетание мифа и постмодерна, использование универсальных мифологем в локальном контексте, появление текстов с многослойной символикой, аллюзиями на тюркскую, исламскую, русскую, христианскую культуры, к которым относятся стихи Бахыта Каирбекова, проза Ермека Турсунова, Абиша Кекилбаева, Дюсенбека Накипова, Ербола Жумагулова.

В казахстанской русскоязычной литературе периода независимости с 90-х годов XX века наблюдается усиленный акцент на связи настоящего и будущего страны с историческим прошлым – это духовная опора многомерного художественного бытия, представленного в онтологии нарратива. С ориентацией на восстановление национальной истории связано формирование деколониального дискурса в казахстанской науке, искусстве, литературе, в котором происходит осмысление советского опыта как культурной колонизации и возвращение к вытесненным в колониальном дискурсе темам: архаике, исторической и родовой памяти, коллективным историческим травмам.

Знаковыми понятиями постколониального дискурса становятся советское прошлое как посттравма, город и степь как два полюса культурного кода, язык как поле борьбы и принадлежности. В литературе постколониального периода, т.е. конца XX – начала XXI веков происходит отказ от имперского дискурса, идет интенсивный поиск собственного «казахского пути» исторического и культурного развития, переосмысление прошлого опыта. К этому периоду относится творчество поэтов Б. Каирбекова, Р. Жумановой, Е. Жумагулова, прозаиков Д. Накипова, Е. Турсунова и др. Писатели-казахи, пишущие на русском языке, часто сталкиваются с двойной маргинализацией: они не вписываются в «официальный» казахоязычный канон и одновременно выбиваются из русскоязычного постимперского дискурса. Тем не менее, они создают новую литературную идентичность, уникальную и мощную, занимающую определенное место в национальном литературном дискурсе.

1.3. Транскультурная литература Казахстана как результат трансфера культурных и литературных традиций[5]

[5] Основное содержание этого подраздела было озвучено З.К. Темиргазиной, О.К. Андрющенко в виде доклада «Культурный трансфер как динамический процесс в казахстанской русскоязычной литературе» на семинаре «Межкультурная коммуникация и образование» (Санкт-Галленский университет, г. Санкт-Галлен, Швейцария, 30 мая – 1 июня 2024 г.), а также опубликовано в статье О.К. Андрющенко, Г.А. Орынхановой

(З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

1.3.1. Понятие трансфера культур в социально-гуманитарных науках

Мы исследуем культурный трансфер в его динамике на материале казахской русскоязычной литературы. Она является результатом колониального и постколониального влияния русской культуры на культуру Казахстана в течение XIX – XX веков. Используя периодизацию Г. Брандта и У. Биттерли, мы рассмотрели различные этапы трансфера культур на примере творчества казахского русскоязычного поэта Бахытжана Канапьянова. В его поэзии наблюдаются результаты проникновения культур, столкновения и внедрения. При столкновении культуры-донора и культуры-реципиента в творчестве генерируются гибридные тексты, написанные на русском языке, но сохраняющие образность и эстетику казахской культуры. На этапе внедрения происходит эрозия основных структур культуры-реципиента и, в конечном счете, их разрушение. Произведения Канапьянова этого периода монокультурны, передавая элементы культуры-донора. Часть произведений Канапьянова представляет собой гибридные тексты транскультурной природы, другая часть является результатом мимикрии под культуру-донора.

Исследователи М. Эспань и М. Вернер в 1980-е гг., анализируя влияние немецкой философии и литературы на интеллектуальную мысль Франции XVIII–XIX вв., ввели в научный оборот термин «культурный трансфер» (Espagne, Werner, 1988). Анализ культурного трансфера подразумевает перенос в конкретную регионально-культурную среду каких-либо элементов, характерных для другого культурно-географического ареала, и их последующую трансформацию (Мустафаев и др., 2013, с.12). Историк Урс Биттерли систематизировал формы европейско-трансатлантических культурных отношений и выделили четыре основные модели этого взаимодействия: культурное соприкосновение (Kulturberuhrung), культурный контакт (Kulturkontakt), культурное столкновение (Kulturzusammenstoβ), культурное сращение (Kulturverflechtung). В основе этих четырех моделей взаимодействия лежит функционирование иерархически организованных односторонних и нередко насильственных процессов (Bitterli, 1991, с.61).

В последнее десятилетие термин «культурный трансфер» используется в широком значении: это глобальное перемещение слов, образов, концептов, людей, товаров, финансов, оружия (Greenblatt, 2009). Сегодня необходимо критически осмыслить это понятие и обобщить результаты, полученные в новых социокультурных условиях, чтобы более эффективно применять его в междисциплинарных исследованиях и в межкультурной коммуникации. Расширяется и географическая сфера исследования культурного трансфера, в нее включаются страны Центральной Азии. Исследование их взаимоотношений с Россией определяются как колониальный и

«Транскультурность в колониальной и постколониальной казахстанской литературе как результат культурного трансфера» в 2025 году в журнале «Тіл және әдебиет: теориясы мен тәжірибесі» (т. 4, № 2).

постколониальный научные дискурсы (Абашин, 2008; Мустафаев и др., 2013; Культурный трансфер, 2013).

Герман Брандт выделял несколько этапов в «культурном трансфере» (Brandt 2003, 127): 1) этап сосуществования (Konvivenz); 2) этап проникновения (Permeabilität); 3) этап внедрения (Insertion). «Конвивенция» означает практически автономное сосуществование двух или более культур без взаимодействия между ними. Под «проникновением» (Permeabilität) ученый понимает взаимодействие двух культур, т.е. начало активного процесса культурного трансфера, при котором элементы культуры-донора начинают активно «проникать» в иную культуру. При этом основные структуры культуры-реципиента не затрагиваются. Третий этап, который Герман Брандт назвал «внедрением» (Insertion), отличается полным доминированием культуры-донора над культурой-реципиентом. Структуры культуры-реципиента подвергаются эрозии и интегрируются в рамки новой культуры. Исследователь выделяет такие черты этой модели культурного трансфера, как интерференция и синкретизм, т.е. накладывание «волн» различных культурных влияний, в результате которого возникает синкретическая культура.

Мы применим периодизацию культурного трансфера Брандта, дополненную периодизацией У. Биттерли, к анализу взаимоотношений казахской и русской культур, в частности, литератур. В соответствии с подходом Хельги Миттербауэр русская культура является культурой-донором, казахская культура – целевой культурой, или рецепиентом (Mitterbauer, 2003). Посредником (Mittelgruppe) выступает советское государство (а сейчас Российская Федерация) со всеми своими институтами: политическими, идеологическими, образовательными, культурными, медийными. Маттиас Мидделл относит к посредникам людей и инстанции, вовлеченные в процесс культурного трансфера, взаимодействующие с обеими культурами (Middell, 2000, 19).

Литература как часть казахской культуры подвергается культурному трансферу, она проходит, по Брандту и Биттерли, этапы сосуществования, проникновения, столкновения и частично этап внедрения. С.Н. Абашин (Абашин, 2008, с. 4) пишет о том, что в советское время была осуществлена «масштабная программа тотальной культурной интервенции в центральноазиатское общество». Наиболее наглядным результатом произошедшего культурного трансфера выступает казахская русскоязычная литература, она носит синкретический характер, сочетает в себе казахские, русские, восточные, европейские корни и, несмотря на это, предстает как вполне самостоятельное, зрелое, оригинальное культурное явление. С 60-х годов XX столетия русскоязычная литература начинает постепенно занимать все больше места в казахском литературном процессе, одновременно проникая в советский русский литературный мейнстрим. Абашин подчеркивает особую миссию литературы и писателя в советскую эпоху: «На протяжении советского периода литература оставалась наиболее идеологизированной и политизированной отраслью культуры. В республиках

Центральной Азии воспроизводилась литературоцентрическая модель, которая была свойственна русской культуре начиная с XIX столетия и была усилена в советский период; в соответствие с данной моделью именно писатель оказывался центральной фигурой культуры, символическим посредником между народом и властью» (Абашин, 2008, с.34). Можно назвать центральные фигуры казахской русскоязычной литературы периода 60-х годов XX века – начала XXI века: Олжас Сулейменов – известный советский русскоязычный поэт, далее по хронологии – его ученик Бахытжан Канапьянов, прозаики Роллан Сейсенбаев, Дюсенбек Накипов, поэт Бахыт Каирбеков и др. (см. Андрющенко, Абзулдинова, 2023).

Рассмотрим более детально поэзию Бахытжана Канапьянова как результат трансфера культур, уже прошедших этап сосуществования и находящихся на этапах проникновения, столкновения и внедрения.

Этап «проникновения» (Permeabilität) культур

Анализ показывает, что в творчестве Канапьянова есть произведения, демонстрирующие этап «проникновения» (Permeabilität) в культурном трансфере. В пределах одного стихотворения автор соединяет две картины мира, две отличающиеся художественные системы – русскую и казахскую. Так построено стихотворение «Плывут облака» (1985). Эпиграф к нему – это цитата из произведения восточнославянской литературы «Слово о полку Игореве», из плача Ярославны, обращенного к ветру:

«О ветер, ветрило, чему, господине, веешь навстречу?»
Плач Ярославны…

Это обращение будет повторено и в середине как лейтмотив.

Лирический герой в поезде, затем выходит из него, перед ним – вековые степные просторы. Они дают герою ощущение исторической взаимосвязи восточных славян и тюрков: *Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут.*

Выйду из поезда – степь вековая на стороны света.
И – на земные края облака, облака оседают
И до синевы приподнимают эти земные края.
Стрелочник с сыном, клин журавлиный и молчаливый сурок,
Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут.
О ветер, ветрило, чему, господине, веешь навстречу?

Поэт использует древнетюркский символ родины и родных степей – горький запах жусана, степной полыни. Хронотоп стихотворения расширен до веков и тысячелетий (*многовековая стая, древнею травой, степь вековая*), а топос – до бесконечности (*степь вековая на стороны света, до синевы приподнимают эти земные края*):

Горькую горечь джусана вдыхая, пропаду за холмом.
И ветер развеет, как горсточку проса, мысли в пространстве,
Многовековая странствует стая – крылатые мысли.
– Скифы, спешите видеть того, чье слово было законом! –
Ветер возгласы носит из небытия, пали оковы.
Земля плачет древней травою, рельсы плач в бездну уводят.
Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.
По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца.
На правую сторону перехожу – спит бал бала с чашей.
И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни
Вижу в ладони – будто с рожденья храню нить Ариадны.
(Канапьянов, 2011б, с. 29).

Исторические пласты – современность (*поезд, рельсы, шпалы, стрелочник*) и древность (*плач Ярославны, бал бала с чашей, скифы*) переплетаются в *крылатых мыслях* лирического героя, которые произвольно переносят его из одной исторической эпохи в другую (*ветер носит из небытия*) и наглядно показывают единые связи, которые *вместе и в каждом живут*. Стихотворение завершается общечеловеческим символом античного происхождения – *нитью Ариадны*. Это символ связи и непрерывности исторических судеб народов. Объединение в рамках одного стихотворения ярких национально значимых тюркских, славянских и классических античных символов обусловлено идейным замыслом Канапьянова – показать единство исторических связей, важных для каждого народа. Для реализации своего идейного замысла поэт использует палимпсестную организацию хронотопа, когда один пласт времени и пространства накладывается на другой, не стирая и не уничтожая его. Так возникает многослойный хронотоп, многоплановый гибридный транскультурный текст, отражающий глобальность художественно-эстетического мировидения поэта.

С точки зрения поэтической техники это стихотворение представляет собой силлабическое стихосложение, в котором отсутствует рифма. Это типичный для казахского языка способ поэтической организации, основанный на константности ударения в слове – на последнем слоге, на слабой редуцированности неударных слогов. Все это препятствует использованию тонического способа стихосложения и традиционных для русского языка размеров. 18 строк стихотворения состоят из 17 слогов, разделенных цезурой после 11-го или 12-го слога; лишь 2-я строка состоит из 5 слогов. 5 или 6 слогов после цезуры устанавливают ритм завершения длинной строки неким коротким и, видимо, значимым выводом: *Ве-се-лы-е-пти-цы- са-дя-тся- на- шпа-лы / – и- у-ми-ра-ют* = 12 слогов / 5 слогов. Несмотря на отсутствие рифмы, стихи имеют определённый ритм и элегантность, подчёркнутую равенством слогов и своеобразной цезурой, выполняющей функцию выделения смысла завершающей части строки. Цезура, помимо чисто ритмического выделения и паузы, поддерживается и пунктуацией – тире в 6-и строках и запятой в 8-и строках. Кроме того, в 15

строках используется клаузула – ударение на предпоследнем слоге конечного слова, т.е. в стихосложении определенным образом задействован и тонический фактор – ударение.

Культурное столкновение (Kulturzusammenstoβ)

Взаимодействие культур-донора и реципиента осуществляется в творчестве Канапьянова не только на содержательно-тематическом уровне, но и на уровне поэтики и создания словесных микрообразов. Далее мы используем периодизацию культурного трансфера Биттерли, о которой говорилось выше, чтобы дополнить периодизацию Брандта. Биттерли выделял в качестве третьего этапа столкновение культур, результатом которого является генерация на русском языке традиционных казахских художественно-изобразительных средств, образов, поэтических символов, культурных кодов. Казахские словесные образы облечены в форму русского языка, сохраняя при этом свое культурную специфику, их можно назвать транскультурными (Темиргазина, 2021, с. 32). David Chioni Moore пишет о двойственности постколониальных культур, отражающих столкновение культур донора и реципиента: «Культуры постколониальных стран характеризуются напряжением между желанием автономии и наследием зависимости, между стремлением к автохтонности и своим гибридным, постколониальным происхождением, между сопротивлением и сложностью, и между имитацией (мимикрией) и оригинальностью» (Moore, 2001, с. 112).

Большая часть лирики Бахытжана Канапьянова представляет собой гибридные тексты и насыщена транскультурными метафорами, эпитетами и сравнениями: *смуглая луна, над горами звезд отара, степное сердце, в аркан затянут горизонт, звуки арычной колыбельной, полынная горечь разлуки, птичья орда, лунноглазые вечера, звезда кочевая моя, вечное кочевье поэта* и т.п. Автор, хотя и пишет на русском языке, в его художественном мире функционируют образы, символы, культурные коды, свойственные только казахской культуре. Рассмотрим «диссидентское стихотворение-поступок, в котором автор ставит диагноз поколению» (Крупко, 2021):

Позабытый мной с детства
язык,
пресловутое двуязычие,
При котором теряю свой лик
И приобретаю двуличие.
Я пойму неизвестного мне
уходящего аборигена.
Но когда я средь ночи во сне
перед предком склоняю колено.
Сознаю, что не верит он мне,
как пришельцу из тяжкого
плена.
Усмехнется он в той стороне:

ты меня недостойная смена
(Канапьянов, 2011а, с.93)

Идейная сторона стихотворения построена на ключевой ценностной антитезе «двуязычие – двуличие», основанной на фонетическом созвучии двух слов. «Пресловутое двуязычие» лишает человека своего лица, он становится двуличным. Здесь зашифрован казахский культурный код: потеря лица означает потерю чести. «В казахском языке человек, опорочивший свою репутацию, или бессовестный именуется как ‘человек без лица’ – «бетсіз» (Каукенов, 2021). В этом отношении многие восточные культуры обнаруживают сходство. Так, например, исследователь поясняет сходство кодов, связанных с категорией лица, в китайской и казахской культурах: «В частности, потеря чести определяется как потеря «лица», что является неприемлемым с точки зрения общественной морали. В культуре обоих народов “потеря лица” перед окружающими является крайне недопустимым событием, так же, как и крайне неприлично допустить чье-то падение “лица”» (Каукенов, 2021; см. также об этом: Matsumoto, 1988).

Поэт ощущает глубокое чувство вины за то, что «с детства позабыл родной язык», т.е. потерял свой лик, и понимает, что несет ответственность перед предками и будущими поколениями:

Но когда я средь ночи во сне
перед предком склоняю колено.
Сознаю, что не верит он мне,
как пришельцу из тяжкого
плена.
Усмехнется он в той стороне:
ты меня недостойная смена.

И опять же в этих строках прочитывается национальный культурный код, имеющий древнетюркские корни: это сакральный культ *аруақтар* – культ предков. Он настолько важен для мировоззрения казахов, что сохраняет свою актуальность и значимость до сих пор: казахи и сейчас почитают культ аруақтар. Поэту тяжело сознавать, что предки осудят его за «потерю лица» и не поверят ему, сочтя недостойной сменой. Здесь важен биографический факт: ведь Канапьянов был прямым потомком Шокана Валиханова, аристократа-чингизида, выдающегося казахского ученого, антрополога, путешественника XIX века. Значит, ответственность поэта перед своим знаменитым предком-аруақом возрастает многократно. Стихотворение посвящено Шоте Валиханову, еще одному потомку Шокана Валиханова, т.е. тема предков, ответственности перед ними обозначается поэтом явно и непосредственно. Он называет себя «пришельцем из тяжкого плена» – из советской действительности.

В интервью журналисту Гульнаре Танкаевой на вопрос о проблеме казахского языка, поставленной им в этом стихотворении, Канапьянов говорил следующее:

«– Если вернуться к казахскому языку: проблема “позабытого с детства...” за те же 25 лет никуда не ушла.

– Думаю, что каждый гражданин Республики Казахстан в первую очередь сам должен решать эту проблему, а затем уже и институты власти и государства. Было время, и все мы это время помним, когда в Алма-Ате была одна только казахская школа и один казахский интернат. Помним и то, какой был поднят шум по поводу открытия казахского детского садика “Балдырган”.

Все глухо шумели о национализме. Да и опять-таки статистические данные того периода были другими – до тридцати процентов коренного населения. Конечно, при таких обстоятельствах и рождаются стихи подобного рода» (Танкаева, 2017).

Этап внедрения (Insertion) в культурном трансфере

Бахытжан Канапьянов хорошо знает русскую поэзию, литературу, он долго жил и учился в Москве: сначала на двухлетних режиссерских курсах, потом с 1981 года на Высших литературных курсах в Литературном институте имени М. Горького. В его творчестве есть произведения, в которых он рассказывает об этом периоде жизни. Поэтика и художественный строй многих стихотворений Канапьянова ничем не отличается от произведений русских авторов, в них происходит этап полного внедрения культуры-донора в культуру-реципиент в трансфере двух культур и воплощается доминирующая монокультурная картина мира. Тексты этих стихотворений не имеют признаков транскультурности и не являются гибридными. В них произошло слияние и поглощение казахской поэтической культуры русской.

В стихотворении «В этом мире, пустом и безумном…» (1991) поэт мастерски использует типичные для русской поэзии образы, метафоры, эпитеты: *чистый образ в оправе окна, в сиянии лунном, одарила нас щедро природа, вечная любовь, земные дары*, создав прекрасное лирическое творение:

В этом мире, пустом и безумном,
Чист твой образ в оправе окна.
Даль распахнута в трепете юном,
С ней сроднится в сиянии лунном
Только вкус молодого вина.

Одарила нас щедро природа,
Мы не ценим ее до поры.
Ко всему переменчива мода,
Только вечны любовь да свобода,
Да под осень земные дары.

(Канапьянов, 2011б, с.168)

Первые две строки, несомненно, вызывают в памяти читателей знаменитое стихотворение А.А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908), в котором образ любимой предстает единственной путеводной звездой «на горестной земле»:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Так, и у Бахытжана Канапьянова единственная опора и надежда в «пустом и безумном мире» – чистый образ любимой «в оправе окна». Эпитет «чистый» в описании женского образа типичен для классической русской поэтической традиции. Его можно найти в стихотворениях В.А. Жуковского «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», посвященных «гению чистому красоты», в произведении А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье…», где образ любимой он называет «гением чистой красоты» и т.п.

Хотя Канапьянов предпочитает использовать силлабическую технику стихосложения, распространенную в казахском языке, но в этом произведении, как и во многих других он использует силлабо-тоническую технику с ее обязательным акцентированием рифмы, определенного размера, способа рифмовки. Силлабо-тоника характерна для русской поэзии. В анализируемом стихотворении, состоящем из двух пятистиший со способом рифмовки АБААБ, применен трехстопный хорей, иногда с «утяжеленными» стопами. Поэт демонстрирует прекрасное знание русской культуры, литературы, владение русской поэтической техникой и художественной образностью, выступая здесь как монокультурная творческая личность. Можно уверенно утверждать, что вряд ли кто-либо по художественной стилистике, поэтике, образной системе, стихотворной технике заподозрит «нерусское» авторство этого произведения.

В казахской русскоязычной литературе на протяжении столетия осуществляется динамический процесс культурного трансфера. Начавшись с этапа сосуществования во второй половине XIX века и до 30-х годов XX века, культуры донора и реципиента проходят этапы проникновения, столкновения и внедрения, причем предпоследний и последний этапы продолжаются. Основные элементы культуры-реципиента (сакральные коды, традиции, обычаи, ментальность, мировосприятие) с трудом поддаются ассимиляции и поглощению культурой-донором, сталкиваются с ней, меняют форму выражения, например, язык, но сохраняют свои сущностные характеристики (Темиргазина, Андрющенко и др., 2023). Казахские литераторы, приспосабливаясь под давлением социальных институтов государства-посредника (Mittelgruppe) к культуре-донору, мимикрировали

под нее, используя русский язык, русские литературные традиции как формальные средства своего творчества. Они создавали свои произведения на русском языке, тем не менее оставаясь носителями казахской культуры, национальной картины мира, воплощенной средствами русского языка. Так они создавали особую языковую картину мира, формально принадлежащую русскому языку, но в содержательно-смысловом плане отражающую симбиотическую концептуализацию мира носителем иной национальной картины мира.

В творчестве казахского русскоязычного поэта Бахытжана Канапьянова можно проследить динамику русско-казахского культурного трансфера, его результаты на различных этапах. Тематика и проблематика его произведений, несомненно, связана с жизненно важными для казахского народа вопросами: голодомором 20–30-х годов XX века; атомными испытаниями на территории Казахстана, превратившими страну в ядерный полигон СССР; угрозой утраты собственной идентичности, истории и родного языка; русификацией и т.п. В мировоззренческом плане Канапьянов, несомненно, остается казахским поэтом, которого волнуют животрепещущие проблемы своего народа. Несмотря на то, что часть его творчества представляет собой талантливую мимикрию под русскую поэзию, большая часть произведений носит транскультурный характер, сохраняющий неизменными казахские духовные традиции, сакральные и культурные коды. В поэзии Канапьянова прослеживаются другие культурные традиции, оказавшие влияние на художественную философию и эстетику его произведений. Так, поэту близки японские поэтические традиции, особенно в пейзажной лирике, в которой он следует японской культурной традиции «сан суй» («горы – вода») и использует философию «красоты мгновения».

Таким образом, поэзия Канапьянова может быть образцовым примером своеобразной переработки различных литературных и культурных традиций (казахских, русских, японских) и превращения их в оригинальные творения искусства.

1.4. Обзор казахстанских исследований по транскультурной литературе

(З.К. Темиргазина)

Исследование русскоязычной казахстанской литературы традиционно проводится учеными с точки зрения билингвизма (Уразаева, Жаркынбекова, 2018) или контаминации национальных картин мира в авторском творческом осмыслении (Жакупова, Темирова, 2022; Жаркынбекова, Вишницкая, 2023 и др.). Однако билингвизм как сугубо языковедческое понятие, объясняя некоторые важные стилистические аспекты художественного текста, тем не менее не способствует более глубокому проникновению в идейную и художественно-эстетическую специфику литературного произведения транскультурного характера. Русская и русскоязычная проза Казахстана также

рассматривается в контексте мультикультурности как внешней среды, влияющей на ее специфику (Овчеренко, Монисова, 2020; Овчеренко, 2021).

Более современное понятие когнитивной лингвистики «контаминация языковых картин мира» приближается к довольно адекватной интерпретации транскультурного художественного произведения. А.Б. Туманова пишет о том, что авторская картина мира писателя-билингва в значительной степени складывается из элементов как минимум двух национальных картин: «Эти фрагменты … образуют органично целостное, единое “полотно”, на котором идиоэтнические черты разных языков и культур проявляются не как инородные вкрапления, а как атрибуты особого видения действительности, особой КМ (картины мира. – З.Т.), по отношению к которой обоснованно использовать термин “контаминированная (негомогенная) картина мира”» (Туманова, 2008, с. 133). Очевидно, что понятие контаминированной картины мира как «своеобразной третьей, нестандартной и потому особой, необычной» картины мира не до конца проясняет основы транскультурной эстетики, оставляя без должного освещения некоторые особенности поэтики, хронотопа, сюжета художественного произведения.

Однако в последние десятилетия в научном осмыслении феномена русскоязычной казахстанской литературы наметился перелом. Ученые и специалисты все больше осознают специфичность многих произведений русскоязычной литературы Казахстана, признавая их транскультурный характер. Теоретическому осмыслению подвергается понятие транскультурной литературы в контексте зарубежных концепций транскультурализма применительно к казахстанской национальной литературе в статье Н. Женис, Ж.К. Киыновой (2018). В статье З.К. Темиргазиной (2021) разработаны параметры транскультурного гибридного текста, отличающие их от текстов нетранскультурного типа, методика анализа гибридных текстов. Исследователи установили взаимосвязь возникновения и развития казахстанской русскоязычной транскультурной литературы с процессами историко-культурологического плана – с динамическими этапами культурного трансфера, согласно теории Мишеля Эспанье и Уильяма Биттерли (Андрющенко, Орынханова, 2025). Н.М. Джусупов применил понятие стилистического выдвижения к транскультурным произведениям, в частности, к поэзии поэта Олжаса Сулейменова, выдающегося представителя казахстанской русскоязычной транскультурной литературы (2017).

Значительное место в литературоведческих изысканиях последних лет занимает изучение отдельных произведений или творчества в целом представителей казахстанской транскультурной русскоязычной литературы. В нескольких работах исследованы транскультурные аспекты поэзии Павла Васильева (Темиргазина, Андрющенко, 2022; Темиргазина, Андрющенко, 2023); С транскультурных позиций исследуется и поэзия Олжаса Сулейменова, например, стихотворение «Аргамак» (Андрющенко, 2024), поэма «Хромой кулан» (Дерунова, Темиргазина, 2024).

Интерес ученых вызывает и специфика транскультурного художественного мышления в поэзии Бахытжана Канапьянова, одного из

ярчайших представителей казахстанской литературы, ученика Олжаса Сулейменова. В образной системе, формальной поэтике лирических стихотворений, кроме типичного синтеза казахско-русских культурных и литературных традиций, явно прослеживается влияние японской литературной традиции (Темиргазина, Андрющенко, Орынханова, 2023). В лирике Канапьянова обнаруживается характерная для казахстанской литературы историческая ретроспектива: обращение к древнетюркской мифологии, историческим фактам и персонажам (Темиргазина, Андрющенко, 2024). Ученые также делают акцент на своеобразии транскультурной семиотики локального «алматинского» текста в его творчестве (Темиргазина, 2024).

Литературоведы и лингвисты, занимающиеся проблемами транскультурализма в казахстанской литературе, не могли оставить без внимания прозаические жанры, такие как романы, рассказы и повести. Стилистическое своеобразие прозы в романе Роллана Сейсенбаева «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» (1994), как установили исследователи, продиктовано транскультурностью художественного мировидения автора. Использованный в романе уникальный, авторский сейсенбаевский художественно-стилистический прием исследователи назвали стилистическим «пэчворком», напоминающим лоскутное шитье целостного полотна романа (Овчинникова, Темиргазина, Абзулдинова, 2024).

Окказиональные сложные глагольные слова в художественном стиле Дюсенбека Накипова как знаки транскультурной семиотики рассмотрены в статье З.К. Темиргазиной, Ю. Мельничук (2025). Окказионализмы-композиты образованы под влиянием казахской традиционной грамматической системы и словообразовательных тенденций русского языка. Ж.Г. Темирова, А.Д. Жакупова (2023) изучили малые жанры в прозе казахстанца Ильи Одегова в контексте транскультурности, выявляя своеобразие организации сюжетного и композиционного пространства в его рассказах.

Сопоставляя транслингвальную поэзию тувинца Эдуарда Мижита и казаха Бахыта Каирбекова, исследователи ставят сложный ценностный вопрос: «… [Д]оминирующий язык зачастую воспринимается как “среда порабощения”, развернутый “знак” до конца не изжившей себя колониальности. Следует признать, что транслингвизм всегда подразумевает прагматическое доминирование одного языка над другим, обусловленное разными причинами: желанием писателя создать широкую диалоговую площадку с читателем (ведь *Esse est percipi*); наличием в другой языковой системе более совершенного арсенала изобразительных средств и техник, ожидание коммерческого успеха и т.п. Но значит ли это, что транслингвизм следует оценивать негативно?» (Валикова, Шагимгиреева, Кулиева, 2021, с. 232). По всей видимости, однозначного ответа на этот вопрос не существует или он сформируется в недрах человеческой культуры через достаточно длительное время, дающее время на разностороннее осмысление проблемы транскультурализма.

1.5. Признаки транскультурного гибридного текста и методика его анализа. Павел Васильев как предтеча казахско-русской транскультурности в литературе[6]

(З.К. Темиргазина)

Транскультурная эстетика проявляется на разных уровнях идейно-содержательного и художественного осмысления текста: на внешнем уровне текста и на внутреннем, глубинном уровне, когда возникает «гибридность» текста (см. таблицу ниже).

Таблица. Уровни репрезентации транскультурности в художественном тексте

Внешнетекстовый уровень	Этническая и культурная самоидентификация автора
	Тематическое содержание
	Иноязычные вкрапления (экзотизмы, вставки)
Внутритекстовый уровень	Словесные образы (поэтика)
	Гибридные культурные каноны и коды
	Символы

Внешнетекстовый уровень репрезентации транскультурности носит эксплицитный характер, легко обнаруживаемый интерпретирующими, в отличие от внутритекстового глубинного уровня, признаки которого менее очевидны, имплицитны и требуют при интерпретации владения семиотикой и культурно-языковыми кодами обеих культур. Важно подчеркнуть, что отдельные параметры внешнетекстового уровня могут быть свойственны не только транскультурной, но и монокультурной литературе, в то время как внутритекстовый уровень обнаруживается исключительно в транскультурных текстах. Иными словами, тот или иной художественный текст может претендовать на транскультурность лишь при условии ее репрезентации на внутреннем художественно-эстетическом уровне, которая чаще всего дополняется (но может и не дополняться) внешнетекстовыми признаками.

Представим далее предложенную методику анализа транскультурного текста на примере произведений советского поэта Павла Николаевича Васильева (1910–1937). Его творчество представляет собой уникальный пример транскультурного миропонимания, воплощенного в удивительно разнообразных художественных формах.

Павел Васильев родился в Казахстане, в г. Зайсан, вырос и сформировался как творческая личность в Павлодаре, т.е. в условиях казахско-русского пограничья. Это оказало значительное влияние на

[6] Большая часть материалов этого подраздела была опубликована в статье З.К. Темиргазиной «Транскультурность и ее проявление в поэтике лирических текстов» // Вестник РУДН. Полилингвиальность и транскультурные практики. 2021. № 18(1). С. 29–43. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2021-18-1-29-43

формирование его творческих и художественно-эстетических взглядов, на транскультурный характер его мировоззрения и миропонимания. Поэт хорошо знал казахскую культуру, традиции и обычаи казахов, казахский язык и фольклор, которые стали органичной, естественной частью его художественно-эстетического мира.

Исследователи подчеркивали особенности русско-азиатских взаимоотношений первых десятилетий XX века: «… В русском ориентализме, который основан на идее “цивилизаторской миссии” России на Востоке, легко распознаются элементы социалистического (народнического, марксистского и др.) дискурса с его специфическими идеями освобождения от гнета правящих классов, формационных переходов, социально-экономической эволюции» (Абашин, 2005, с. 47). В большевистской идеологии была сделана попытка связать в единую концепцию идею колониального угнетения и идею классовой эксплуатации народов, в которой впервые в качестве объекта, вместо инородцев и туземцев, появляются «коренные народы». Этот изначально противоречивый дискурс должен был отображать отношения империи с коренными народами, их место и роль в составе Советского Союза.

В 20–30-х годах советской идеологией создавался антиколониальный образ СССР, велась борьба за равноправие народов, хотя бы формальное, шла борьба с «великодержавным шовинизмом» (Фомин, 2021, с. 39). В социалистической идеологии этой эпохи, синтезированной с неоромантической колониальной концепцией, популяризировались носители передовых идей – неутомимые борцы за светлое будущее. Литература должна была создавать образы героев – борцов, выполняющих цивилизаторскую миссию «белого человека», в том числе в диком Туркестане – в условиях географического фронтира, где сталкиваются две различные национальные культуры и традиции. К.С. Соколов пишет об этой трансформации советской идеологии: «Из соединения неоромантической стилистики с актуальным вариантом господствующей идеологии к началу 30-х гг. в советской поэзии складывается особый тип ориентального фронтирного дискурса, утрачивающего злободневность по мере модернизации советского фронтира» (2019, с. 123). Граница соприкосновения России и Азии, т.е. азиатский фронтир характеризуется тем, что социокультурные процессы имели здесь синтезирующий и гибридный характер, тесное соприкосновение русских и азиатов в одном географическом топосе приводило к трансферу и смешению языковых и культурных традиций, а также к их конфликту. В подобной мультикультурной среде формировалась транскультурная литература, представляющая собой органичный симбиоз нескольких культур и ментальностей.

Несмотря на то, что изучению творчества П.Н. Васильева посвящено несколько диссертаций литературоведческого и лингвопоэтического плана (Мадзигон, 1966; Шаймарданова, 1990; Хомяков, 2007; Попова, 2016 и др.) и десятки статей, транскультурные аспекты в его произведениях, включая

поэмы, не анализировались. Наше исследование, как мы полагаем, восполняет существенный пробел в изучении творчества Васильева.

1.5.1. Внешнетекстовый уровень транскультурности художественного произведения

Национальная и культурная самоидентификация автора в тексте

Философ и культуролог М.В. Тлостанова называет проблему «инаковости» основной в процессе транскультурации: «Инаковость и ее снятие или его принципиальная невозможность являются одним из основных метасюжетов постсовременного транскультурного искусства, демонстрируя постоянное взаимодействие и переплетение множества голосов, дискурсов и локалов, которые в принципе неразрешимы в утопической идее синтеза» (Тлостанова, 2006, с. 12). Павел Васильев, оказавшись в 1929 году в Москве среди литературной элиты, особенно остро осознает свою «инаковость», свою непохожесть на коллег по литературному цеху. Он заявляет об этом устами лирического героя:

Ну-ка спой, Василий, друг сердечный,
Разожги мне на сердце костры.
Мы народ не робкий и ***не здешний****,*
По степям далеким безутешный,
Мы, башкиры, скулами остры
(Другу-поэту, 1934)[7].

Лирический герой, говоря о своей «нездешности», имеет в виду не только то, что он не столичный житель, а выходец из провинции, но и то, что он иной по национальности, по культурным корням, называя себя башкиром, киргизом, т.е. казахом[8]:

Я по душе ***киргиз*** *с раскосыми глазами*
(Прощай, Владивосток, 1926).

Вот почему под небом низким
Пью в честь широких глаз твоих
Кумыс из чашек круговых
В краю родимом и киргизском*,*
На кошмах сидя расписных!
(Послание к Наталье, 1934).

---

[7] Стихотворения П. Васильева далее в тексте цитируются по: Васильев П.Н. Собрание сочинений. Алматы, 2009а, 2009б.

[8] В официально-деловом стиле царской администрации и, соответственно, в казачьей среде казахов было принято называть киргизами, чтобы избежать путаницы с близким по звучанию словом “казак”. Таким образом, самоназвание “казах” не имело распространения в русскоязычной среде.

Лирический герой, ощущая свою «инаковость», проявляя гибкость в своей культурной идентичности, причисляет себя к степным, кочевым тюркским народам – башкирам, казахам, киргизам, ему близка их культура, ментальность. Не случайно поэт в качестве псевдонима берет казахское имя – Мухан Башметов. Себя он считает сыном степи, она – *родительница степь*, его муза, вдохновляющая на творчество:

Родительница степь, прими мою,
Окрашенную сердца жаркой кровью,
Степную песнь! Склонившись к изголовью
Всех трав твоих, одну тебя пою!
К певучему я обращаюсь звуку,
Его не потускнеет серебро,
Так вкладывай, о степь, в сыновью руку
Кривое ястребиное перо
(Родительница степь, прими мою..., 6 апреля 1935).

В то же время поэт четко осознает свою национальную идентичность, принадлежность к русской культуре, говоря о любви к ней и родстве с ней: *Я, детеныш пшеницы и ржи…* (Одна ночь, 1933). В своих произведениях он трепетно воссоздает поэтическую картину мира, в которой несомненными концептуальными доминантами выступают образы русской поэтики и эстетики, продолжая, вслед за С. Есениным, Н. Клюевым, традиции русской лирической поэзии (Ковынева, Рубцова, 2012). Многие ученые сходятся во мнении о том, что национальная и культурно-языковая идентичности не тождественны, их нельзя приравнивать (Бахтикиреева, 2009; Norton and Toohey, 2011; Dagnino, 2013; Прошина, 2017). Этническая идентичность отличается стабильностью, а культурно-языковая – гибкостью, подвижностью (Прошина, 2017, с. 110). Васильев проявляет в своем творчестве гибкую культурную идентичность, перманентно сохраняя этническую русскую идентчиность.

Следуя художественной правде, Васильев рисует националистические настроения в казачьей среде, используя распространенные среди них собирательные негативно-оценочные экспрессивные номинации *кыргизня, кыргизье, каргызье,* перифразы *степной хам и вор*:

Небо шашками дразня,
Сотни вышли в поле:
Одолеет ***кыргизня,***
Только дай ей волю
(Песня о гибели казачьего войска).

Ты скажи-ка, паря, мне, по какому праву
Окаянно кыргизье *косит наши травы?*
(Песня о гибели казачьего войска, 1930).

Казаки –
Зашшитники
От ***каргызья,***
От степного
Хама
И вора!
(Свадьба, 1933).

Внутреннее самоощущение родственности обеим культурам, понимание и принятие ценностей, образа жизни казахов позволило поэту, выросшему в среде, в которой существовало пренебрежительное отношение к казахам и их культуре, заявлять о своей бикультурной идентичности, отражать ее в своем творчестве, что было своеобразным нравственным подвигом.

Тематика транскультурной литературы

Транскультурность творческой личности поэта проявляется и в тематике его стихотворений, которые посвящены казахским традициям, быту, героям: «Охота с беркутами», «Верблюд», «Я, Мухан Башметов, выпиваю чашку кумыса…», «Песня о Серке», «Родительница степь, прими…» и др.

Несомненно, это внешние проявления транскультурности, которые обусловлены длительными тесными контактами с иной культурой, когда творческая личность формируется «внутри» и «рядом» с ней. Заметим, речь не идет о транскультурности, например, в цикле стихотворений Сергея Есенина «Персидские мотивы», написанных в результате поездки на Кавказ, поскольку в этом случае другая культура становится объектом поэтического осмысления и источником вдохновения для поэта, находящегося “извне”, вызывая интерес своей необычностью, экзотичностью; другая культура не становится при этом частью внутреннего духовного бытия автора. Иногда рационально, иногда интуитивно в своем онтологическом существовании поэт осознает себя чужим по отношению к другой культуре, не представляя и не делая ее частью своего внутреннего мира, а собственное “я” – ее частью.

Для Васильева казахская культура не является экзотичной, иной, вызывающей интерес только в силу несхожести с русской, он скорее чувствует себя иным, чужим в московской городской среде. Казахская степная культура есть часть его внутреннего мира, сформировавшегося в условиях “пограничья”, обогатившая его духовность и раскрасившая дополнительными красками и образами его видение и восприятие окружающего мира.

Иноязычные вкрапления в художественном тексте

К внешнему уровню проявления транскультурности в лирике Павла Васильева относятся иностранные вкрапления: экзотизмы – тюркизмы и

казахизмы (*юрта, аркан, касэ, джигит, урман, кумыс, бурдюк, малахай, пайпаки*) и иноязычные вставки:

Прислушайся! Как мерно сердце бьется
Степной страны, раскинувшейся тут,
Как облака тяжелые плывут
Над пестрою ***юртою*** *у колодца*
(Затерян след в степи солончаковой…, 1929).

Как пастуший ***аркан*** *– длина твоя*
(Как тень купальщицы – длина твоя..., 18 ноября 1934. Москва).

Пьет ***джигит из касэ****, – вина! –*
Азиатскую супит бровь
(Ярмарка в Куяндах, 1930).

К Серке приблизилась
И потерлась дикая кошка
О ***пайпаки*** *мордой розовой,*
Промяукав: ***«Кош, ай-налайн»***[9]
(Песня о Серке, 1931).

Вот секретарь аульного Совета, –
Он мудр, украшен орденом и стар,
Он тоже песни сочиняет: «Где ты
Так долго задержался, ***джалдастар****?*[10]*»*
(Расставанье, 1932).

Традиционно иноязычным вкраплениям приписывают стилистическую функцию воссоздания колорита, быта и атмосферы другой культуры. Сегодня исследователи говорят об их роли в создании особого пространства, в котором отражается идентичность автора. М.А. Дубовицкая характеризует функцию иностранных вкраплений в тексте с точки зрения психологии и имагологии как самоидентификацию и транслирование своего образа (авторепрезентацию): «Самоидентификация и авторепрезентация особенно актуальны в мультикультурном дискурсе, так как понимание себя и желание облечь это в знаковую форму рождается при столкновении с “иным”» (2019, с. 90). Говоря другими словами, поэт, используя экзотизмы и иноязычные вкрапления, транслирует свой автообраз в попытке самоидентифицироваться в условиях “пограничья”, находясь внутри двух близких ему культур.

1.5.2. Внутритекстовый художественно-эстетический уровень транскультурности

[9] Прощай, мой милый (каз.).
[10] Друг, товарищ (каз.).

Гибридность текстов в транскультурной литературе

В транскультурной литературе автор порождает собственный неповторимый художественный мир из культурно разнородных элементов, используя разные эстетические приемы и средства, доступные ему в обеих культурах и освоенные им, т.е. создает «гибридные» в культурно-языковом отношении тексты. В гибридных текстах транскультурность проявляется не столь явно, не бросается в глаза, ее менее очевидные эстетические признаки искусно вплетены в ткань поэтики текста, отражая «пограничное мышление» автора.

Дм. Новохатский подчеркивал имплицитный характер транскультурной эстетики «литературы пограничья» и литературы современной эмиграции, отличающий их от русской литературы собственно России (Новохатский, 2019, с. 78). “Проживание” в двух культурах увеличивает степень художественной свободы автора в выборе красок, использовании палитры обеих культур в новых необычных сочетаниях, тем самым открывая дополнительные креативные возможности для создания новой эстетики литературного творчества. «…Транскультурные авторы создают в своих художественных практиках своеобразную гибридную структуру, в которой подвергаются синтезу “чужие” для чужого языка культурные коды, способы мышления, психологические особенности, личностная идентификация. Этот процесс выражается не в простой механике соединения разных культурных голосов, но в сложном формировании новой формы видения мира, художественным продуктом которой является феномен транскультурной литературы» (Женис, Киынова, 2018).

Словесные образы

Так, к имплицитным проявлениям транскультурной поэтики можно отнести словесные образы – метафоры, сравнения, эпитеты, созданные на основе инокультурных способов мировидения и мироощущения, отличных от привычных культурных кодов. Лирические тексты Павла Васильева предоставляют в этом отношении множество примеров:

Пело струнное кобылье молоко,
Пахло ***полынью*** *и сладким снегом*
(Конь, 1932).

Замечательно необычный акустический образ создается в этих строках с помощью визуально-акустической метафоры (*струнное молоко*) и олицетворения (*пело кобылье молоко*). Для Васильева, поэтический дар которого сформировался на границе и внутри двух культур, типично принятие и понимание семиотических доминант обеих культур: кумыса – кобыльего молока, важнейшего продукта кочевников; полыни – символа родных степей.

В стихотворении «Азиат» поэт создает целостный поэтический образ зари, построенный на ряде словесных мини-образов: метафор (*пестрая кошма степи, бубен алый*), олицетворений (*заря поднимет*), эпитетов (*пестрая*), симбиотически сливающихся в неповторимую художественную картину, которая возникает как единый эстетический порыв поэта, живущего в стихии двух миров: *Над пестрою кошмой степей Заря поднимет бубен алый* (Азиат, 1934).

Так смотрите, беркуты наши, зорко –
Над полынями кружит коршун.
Вы не будьте ему подобны:
Не охотник он, а разбойник;
Лысый хан прожорливых сусликов
Беркутам нашим не товарищ!
И летит молодой беркутенок
Малахаем, сброшенным с неба
(Охота с беркутами, 1931).

Упала в иртышскую зыбь и стынет
Верблюжья тень *твоего моста.*
И той же шерстью, ***верблюжьей,*** *грубой,*
Вьется трава у конских копыт
(Семипалатинск, 1931).

Метафорическая перифраза *лысый хан прожорливых сусликов* (о коршуне), сравнение молодого беркутенка с *малахаем, сброшенным с неба,* эпитет *верблюжья тень моста*, метафора *вьется верблюжьей шерстью трава* порождены транскультурной эстетикой художественного мировоззрения поэта, создающего своеобразную семиотику двух граничащих в авторском сознании культур.

Гибридизация культурных канонов

Примечательным является совмещение двух в корне различающихся эстетических канонов внешней красоты человека во внутреннем мире поэта: русского и казахского. И они оказываются, вопреки логике, не противоборствующими, враждебными, а мирно сосуществующими в авторском сознании. «Вместо одного статичного культурного образа, в основном этнического, основанного на внутренней принадлежности и внешнем разграничении, появляется динамичный, симбиотический и постоянно меняющийся в культурных контекстах» (Протасова, 2019, с. 123). Вопреки сложившемуся в профанном сознании русского обывателя негативному отношению к внешнему облику азиата – казаха: скуластого, с косыми, узкими глазами, смуглолицего[11], поэту эти черты кажутся

[11] См., например, этнонимы казахов с негативно-оценочной коннотацией в русском языке: *косоглазый, узкоглазый, скуластый* и проч.

красивыми, отвечающими его транскультурному гибридному канону внешней красоты:

Теки, Иртыш! Любуюсь, не дыша,
Одним тобой, ***красавец остроскулый***
(Иртыш, 1934).

Описывая свою внешность, он подчеркивает в ней эти же азиатские черты: скуластость, смуглость, раскосость глаз, которые кажутся экзотическими другим, особенно москвичкам:

Здесь горожанки эти узкогруды,
Им нравится, что я ***скуласт и желт***
(Каменотес, 25–26 января 1936).

Мы, башкиры, ***скулами остры***
(Другу-поэту, 1934).

Я по душе киргиз ***с раскосыми глазами***
(Прощай, Владивосток, 1926).

О симбиозе и естественности типично казахских канонов красоты в духовно-эстетическом мире поэта говорит то, что эпитеты *скуластый, остроскулый, раскосый* часто употребляются им для характеристики различных неодушевленных объектов: природных (реки, месяца), сакральных, христианских (икон, лика богородицы):

Не смущайся ***месяцем раскосым****,*
Пусть глядит через оконный лед
(Анастасия, 1933).

Чтоб в окно, ***скуласт*** *и смел,*
В иглах сосен вместо стрел,
Волчий ***месяц****, как татарин,*
Губы вытянув, смотрел
(Песня, 1932).

К ***скуластым*** *от тоски иконам*
Поводырем ведет тропа,
И чаши сходятся со звоном –
То черепа о черепа
(На посещение Новодевичьего монастыря, 1932).

Сохранился твой народец,
Но теперь уж ты вовек

У скуластых богородиц
Не поднимешь птичьих век
(Старая Москва, 1932).

В поэтическом мире Васильева, скорее, инородной выглядит не азиатская, а московская городская эстетика (*Здесь горожанки эти узкогруды*).

Символы в гибридных текстах

Важным элементом гибридной символики в лирике Васильева предстает полынь (жусан), один из важнейших элементов семиотики казахской степной культуры, означающих Родину, отечество (Темиргазина, 2009, с. 42). Поэт, для которого характерно внимание к естественным чувственным ощущениям и деталям, акцентирование перцептивных образов, передающих полноту и красоту жизни во всех ее природных проявлениях, испытывает повышенное внимание к этому знаку-символу, освоив его и сделав частью семиотики своего транскультурного художественного пространства. В основе семиозиса полыни, внешне невзрачного, невысокого, неприметного растения, у поэта лежит не визуальное, а обонятельное восприятие, как и у казахов; специфический горьковатый запах полыни становится главным ассоциативным признаком перцептивного образа для поэта:

Дорога гулко зазвенит,
Горячий воздух в ноздри хлынет,
Спокойно лягут у копыт
Пахучие поля полыни
(Азиат, 1934).

Солончаковой степью осужден
Таскать горбы и беспокойных жен,
И впитывать ***костров полынный запах***
(Верблюд, 1931).

Частотность упоминания полыни в лирических текстах обусловлена нераспространенностью его произрастания в географическом ареале, в котором вырос поэт, а теми ассоциативно-образными смыслами, которые возникают у поэта:

У меня ли на сердце пустая затея,
У меня ли на сердце ***полынь*** *да песок,*
Да охрипшие ветры!
(И имя твое, словно старая песня. Ноябрь 1929).

Горька тоска... ***Горьки*** *в полях* ***полыни...*** (Глафира, 1930).
Горький ветер трясет ***полынь,***

Горький ветер, жги и тумань,
У алтайских предгорий стынь!
(Ярмарка в Куяндах, 1930).

С ветром полынным *вровень – лети,*
Чёрное дерево-карагач,
Камень да пыль на твоём пути!
(Песня о гибели казачьего войска, 1930).

Полынь для поэта превращается в процессе культурной гибридизации в символ родных казахстанских степей, напоминающий о родине, вызывающий тоску по ней, ассоциирующийся со степными вольными ветрами, кострами, конными скачками.

Образ коня также является гибридным в поэзии Васильева, поскольку он впитал отношение к коню как символу свободы, вольной жизни, укоренившееся в казахской кочевой и казачьей культурах. Конь для поэта – это не пахарь на ниве, не работяга в полях, без которого трудно обойтись в хозяйстве, возможно, поэтому в его стихах нет описания коня на пашне, на борозде, в тяжелом крестьянском труде земледельца. Конь для него, как для казаха-степняка и казака-воина – это друг и боевой товарищ, в нем ценится «*зверья стать и зверья прыть*», а не работоспособность в хозяйстве.

Для художественного мира поэта типичен образ коня, летящего по просторам родных степей, в его образе актуализируются визуальные и акустические признаки развевающейся от ветра гривы, дробного стука копыт, полета скакуна:

Вот в зеленых мхах и лугах
Юность мчится во весь опор
На крутых степных лошадях
(Сестра, 1930).

Просторен бег гнедого иноходца
(Затерян след в степи солончаковой…, 1929).

А потом в татарской узде,
Вздыбившись под объездчиком сытым,
Захлебнувшись
В голубой небесной воде,
Небо зачерпывал копытом
(Конь, 1932).

В его глазах костры косые,
В нем зверья стать и зверья прыть,
К такому можно пол-России
Тачанкой гиблой прицепить!

И - деревня сбита,
Пристяжка мечет, а вожак,
Вонзая в быстроту копыта.
Полмира тащит на вожжах!
(Тройка, 1934).

Образ скачущего коня положен поэтом в основу создания многих метафор, эпитетов, сравнений, что говорит о его важности в художественной концептуализации окружающего мира и в поэтической эстетике Васильева:

И ***дождь*** *на травах обожженных*
Копытами затанцевал
(Лубянка. Внутренняя тюрьма, 1932).

По гривам ветреных песков
Пройдут на север караваны
(Азиат, 1934).

Полтысячи острых, крутых ***копыт***
Взлетают*, преграды сбив,*
Проносят кони твоих солдат
Косматые птицы грив
(К портрету Р., 1931).

Исследовав лирику Павла Васильева, русского поэта, пишущего на русском языке, творческая личность которого формировалась в бикультурной среде, на стыке русской и казахской культур, можно сделать вывод о транскультурности языковой личности поэта, о том, что казахская культура оказала сильное влияние на его творчество, стала частью его художественно-эстетического мира. Методология транскультурной литературы позволяет доказательно в процессе анализа определить характер поэзии Васильева как транскультурный и отнести ее к «литературе пограничья», поскольку характеристика ее как евразийской, часто встречающаяся в литературоведческих работах о творчестве Васильева, представляется декларативной и малопродуктивной.

Транскультурность поэта проявляется в гибкости культурной идентичности авторского «Я», идентифицирующего себя как часть русской и казахской культур, перманентно сохраняющего при этом свою этническую идентичность. Транскультурность находит выражение на внешнетекстовом уровне художественных произведений: в тематике, в иноязычных вкраплениях и вставках. Что гораздо важнее, транскультурная сущность авторского сознания создает гибридные тексты, содержащие симбиотическую семиотику словесных образов, демонстрирующие гибридные каноны и символы, в которых соединяются элементы казахских и русских культурных стереотипов и кодов, непротиворечиво сосуществующих в художественном

мире Васильева. В результате создается специфическая в семиотико-эстетическом плане художественная картина мира, обогащенная парадигмами двух различающихся культур, которая является уникальным вкладом в русскую литературу и культуру.

Литература к разделу I.

Абашин С.Н. Культурные процессы и транскультурные влияния в современной Центральной Азии. Москва, 2001. URL: https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/9b2d81a4-074e-4ef9-a086-31b972bc79bc/russian_20090515_0.pdf (дата обращения: 11.09.2024)

Абашин С.Н. В.П. Наливкин: «…будет то, что неизбежно должно быть; и то, что неизбежно должно быть, уже не может не быть…». В: *Азиатская Россия: люди и структуры империи: сборник научных статей. К 50-летию со дня рождения профессора А.В. Ремнёва* / под ред. Н.Г. Суворовой. Омск: Изд-во ОмГУ, 2005. С. 47–102.

Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. Издание 2-е, с доп. и изм. Алматы: Fылым, 2018. 440 с.

Ананьева, С.В. Евразийские мотивы в русской прозе Казахстана. В: Русская проза Казахстана. Последняя четверть XX века – первое десятилетие XXI века. Алматы, 2010. С. 227–273.

Андрющенко О.К., Абзулдинова Г.К. Мировоззренческие и философско-нравственные особенности романа Р.Ш. Сейсенбаева «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках». *Til jäne ädebïet: teorïyası men täjirïbesi / Язык и литература: теория и практика*. 2023. No. 4. P. 6–14. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2023-4-6-14.

Андрющенко О. «Космос степи» в стихотворении Олжаса Сулейменова «Аргамак». *Til jäne ädebïet: teorïyası men täjirïbesi / Язык и литература: теория и практика*. 2024. Т. 3, № 3. С. 47–54. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2024-3-3-47-54

Андрющенко О.К., Орынханова Г.А. Транскультурность в колониальной и постколониальной казахстанской литературе как результат культурного трансфера. *Til jäne ädebïet: teorïyası men täjirïbesi / Язык и литература: теория и практика.* Т. 4, № 2. С. 24–37. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2025-4-2-24-37

Бахтикиреева У.М. Творческая билингвальная личность (особенности русского текста автора тюркского происхождения). Астана: Изд-во «ЦБО и МИ», 2009. 259 с.

Бурцева Ж.В. Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности: дисс. ... канд. филол. наук. Якутский гос. университет им. М.К. Амосова, 2008. 205 с.

Валикова О.А., Шагимгиреева Б.Е., Кулиева Ш.А. Космос в логосе: транслингвальная поэзия Эдуарда Мижита и Бахыта Каирбекова. *Новые*

исследования Тувы. 2020. № 4. С. 230–249. www.doi.org/10.25178/nit.2020.4.16

Васильев П.Н. Собрание сочинений. Т.1. Стихотворения. Алматы, 2009а. 447 с.

Васильев П.Н. Собрание сочинений. Т.2. Поэмы. Проза. Письма. Алматы, 2009б. 497 с.

Дальний Восток: URL: https://dv.land/people/russkii-aziat-iz-krasnogo-molodnyaka (дата обращения: 20.10.2020).

Дерунова Е., Темиргазина З. Семиотическое прочтение стихотворения Олжаса Сулейменова "Хромой кулан". *Til jäne ädebïet: teorïyası men täjirïbesi / Язык и литература: теория и практика*. 2024. Т. 3. № 2. С. 39–55. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2024-3-2-39-55

Джусупов М. Пятитомник «Русская поэзия XX век» и русскоязычные поэты-инофоны (на примере творчества Олжаса Сулейменова). *Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2013. № 4. С. 38–46.

Джусупов Н.М. Транслингвальный и транскультурный аспекты стилистического выдвижения в художественном тексте (на материале поэзии О. Сулейменова). *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2017. Т. 8, № 3. С. 519–530. https://doi.org/10.22363/2313-2299-2017-8-3-519-530

Дубовицкая М.А. Иноязычные вкрапления в художественном тексте как способ самоидентификации и авторепрезентации (на примере романа Амина Ар-Рейхани «Книга Халида»). *Литературоведение и лингвокультурология*. 2019. № 17(1). С. 89–96. https://doi.org/10.24833/210-242-2019-1-17-89-96

Жаксылыков А.Ж., Жапарова А.Ж. Гипертекст Дюсенбека Накипова. *Вестник КазНУ. Серия филологическая*. 2014. № 152(6). С. 47–53.

Жаркынбекова Ш.К., Вишницкая В.А. Концепт «путь» как репрезентация культурных кодов (на материале романа Д. Накипова «Круг пепла»). *Керуен*. 2023а. № 2(79). С. 127–141.

Жаркынбекова Ш.К., Вишницкая В.А. Познание мира сквозь призму авторского видения коммуникативного события. *Til jäne ädebïet: teorïyası men täjirïbesi / Language and Literature: Theory and Practice / Язык и литература: теория и практика*. 2023б. № 3. С. 46–53. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2023-3-33-42.

Женис Н., Киынова Ж.К. Транскультурный подход в рамках изучения национальной литературы. *Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая*. 2018. №2(170). С. 47–51.

Замараева Е.И. Социально-философские воззрения Н. С. Трубецкого в контексте евразийства. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология*. 2010. № 1. Р. 71–80.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987.

Канапьянов Б.М. Избранное. В 2 т. Т. 1. Алматы: ИД “Жибек жолы”, 2011а.

Канапьянов Б.М. Избранное. В 2 т. Т. 2. Алматы: ИД “Жибек жолы”, 2011б.
Каукенов А. Сходство и различие казахской и китайской культур. 2021. URL: https://zonakz.net/2021/09/20/sxodstvo-i-razlichie-kazaxskoj-i-kitajskoj-kultur (дата обращения: 09.10.2024)
Ковынева И.А., Рубцова Е.В. Две лиры – одна судьба (сравнительный анализ поэзии П. Васильева и С. Есенина). *Innova*. 2015. №4(1). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dve-liry-odna-sudba-sravnitelnyy-analiz-poezii-p-vasilieva-i-s-esenina (дата обращения: 25.10.2024).
Крупко И. "Стихи не подвластны преградам": самобытность и уникальная поэзия Бахытжана Канапьянова. В: *Казахстанская правда*. 1 октября 2021. URL: https://kazpravda.kz/n/stihi-ne-podvlastny-pregradam-samobytnost-i-unikalnaya-poeziya-bahytzhana-kanapyanova/ (дата обращения: 17.08.2024)
Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013.
Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи в трех томах. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 11–25.
Мадзигон Т.М. Творчество Павла Васильева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1966. 21 с.
Мустафаев Ш., Эспань М., Горшенина С., Рапэн К., Бердимурадов А., Гренэ Ф. Теория «культурного трансфера» в приложении к Центральной Азии. В: *Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути*. Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. С. 11–15.
Новохатский, Дм. Транскультурный текст и тенденции русского литературного мейнстрима: «Ташкентский роман» Сухбата Афлатуни. *Mundo Eslavo*. 2019. No. 18. С. 74–91.
Овчеренко У.В., Монисова И.В. Русская и русскоязычная проза в ситуации мультикультурности: опыт Казахстана. *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2020. Т. 25. №2. С. 234–246.
Овчеренко У.В. Современная проза Казахстана на русском языке: основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2021. 24 с.
Одегов И. Тимур и его лето: цикл рассказов и повесть. Москва: Текст, 2014. 158 с.
Попова Н.В. Фольклорные традиции в творчестве Павла Васильева: дисс. … канд. филол. наук. Москва: Литературный институт имени М. Горького, 2016. 169 с.
Протасова Н.А. Транскультурность – новое понятие в мире глобализации. В: *На перекрестке культур: единство языка, литературы и образования*. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2019. С.123–125.
Прошина З.Г. Контактная вариантология английского языка: проблемы теории. World Englishes Paradigm: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2017. 208 с.

Рудный Алтай. URL: https://rudnyi-altai.kz/serdce-naraspev/ (дата обращения: 23.10.2024).
Салханова Ж.Х. Маргинальность как форма художественного сознания. 2013. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://pps.kaznu.kz/ru/Main/FileShow2/18737/44/3/40/0// (дата обращения: 07.12.2024)
Соколов К.С. Герой азиатского фронтира в советской поэзии конца 20–30-х годов. *Вестник Пермского университета*. 2019. Т. 11. Вып. 4. С. 123–130.
Танкаева Г. Бахытжан Канапьянов: Это мой путь... Четверг, 23 февраля 2017. URL: https://ratel.kz/raw/bahytzhan_kanapjanov_eto_moj_put (дата обращения: 07.12.2024)
Таттимбетова К.О. Жанр романа в русской литературе Казахстана конца XX и начала XXI веков. *Вестник РУДН, серия Вопросы образования: языки и специальность*. 2015. № 5. С. 360–365.
Темиргазина З.К. Современные теории в отечественной и зарубежной лингвистике. Павлодар, 2009. 135 с.
Темиргазина З.К. Транскультурность и ее проявление в поэтике лирических текстов. *Вестник РУДН. Полилингвиальность и транскультурные практики*. 2021. Т. 18, № 1. С. 29–43. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2021-18-1-29-43
Темиргазина З.К., Андрющенко О.К. Транскультурность Павла Васильева – поэта казахско-русского пограничья. В: *«Би-, поли-, транслингвизм и лингвистическое образование»*. Сб. мат-лов VIII Междунар. научно-практ. конф. под эгидой МАПРЯЛ. Москва, ИРЯ РУДН, 2022. С.132–135.
Темиргазина З.К., Андрющенко О.К. и др. Специфика ориенталистских мотивов в творчестве Павла Васильева – поэта азиатского фронтира. *Oriental Studies*. 2023. Т. 16, № 1. С. 232–244. https://doi.org/10.22162/2619-0990-2023-65-1-232-244
Темиргазина З.К., Андрющенко О.К., Орынханова Г.А. «Японский след» в пейзажной лирике казахского поэта Бахытжана Канапьянова. *Oriental Studies*. 2023. № 6. С. 1623–1636. https://doi.org/10.22162/2619-0990-2023-70-6-1623-1636
Темиргазина З.К. «Алматинский» текст в творчестве Бахытжана Канапьянова. *Вестник Томского государственного университета. Филология.* 2024. № 90. С. 268–285. https://doi.org/10.17223/19986645/90/13
Темиргазина З.К. Тюркские мотивы в поэзии Бахытжана Канапьянова: семиотический аспект. *Turkis Studies*. 2024. Т. 6. № 1. С. 169–180. http://doi.org/10.32523/2664-5157-2024-1-169-180
Темиргазина З.К., Овчинникова А., Абзулдинова Г.К. Стилистический «пэчворк» в романе Р. Сейсенбаева «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках». *Тілтаным. Tiltanym*. 2024. № 2(94). С. 30–41. https://doi.org/10.55491/2411-6076-2024-2-30-41

Темиргазина З.К., Мельничук Ю. Композиты-окказионализмы в художественном стиле Д. Накипова: транскультурная семиотика . *Тіл және әдебиет: теориясы мен тәжіребесі / Язык и литература: теория и практика.* 2025. Т. 4. № 2. С. 104–115. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2025-4-2-104-115

Темирова Ж.Г., Жакупова А.Д. Малая проза Ильи Одегова в контексте транскультурности. *Қарағанды университетінің хабаршысы. Филология сериясы*. 2023. №1. С.65–73.

Тлостанова М.В. Транскультурация как новая эпистема эпохи глобализации. *Вестник РУДН. Серия Философия*. 2006. № 2(12). С .5–16.

Тлостанова М.В. Транскультурные исследования. Демаркация новой дисциплинарной области и будущее гуманитарного знания. *Вестник РУДН. Серия Философия*. 2012. № 1. С. 91–102.

Туманова А.Б. Контаминированная языковая картина мира как результат взаимодействия языков и культур. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2008. № 4. С. 133–137.

Уразаева К.Б., Жаркынбекова Ш.К. Билингвизм и жанровый синтез лирики Бахытжана Канапьянова. *Полилингвиальность и транскультурные практики*. 2018. Т. 15, № 4. С. 605–617.

Фомин И.А. Ориенталистский дискурс в раннесоветской художественной литературе о Средней Азии. *Кунсткамера*. 2021. № 4(14). С. 37–51. https://doi.org/10.31250/2618-8619-2021-4(14)-37-51

Хомяков В.И. Художественная картина мира в творчестве П. Васильева: из истории мировоззренческих и стилевых исканий в русской поэзии 1920–1930-х годов: дисс. ... д-ра филол. наук. Москва, 2007. 386 с.

Шаймарданова С.К. Поэтическое слово в контексте Павла Васильева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1990. 20 с.

Литература народа Казахстана. Коллективная монография. Издание вт., дополненное. Алматы: КАЗакпарат, 2014. 380 с.

Современная литература Казахстана. Коллективная монография / Под ред. С.В. Ананьевой. Алматы: Evo Press, 2014. 488 с.

Bitterli, U. (1991). Die Wilden und die Zivilisierten: Grundzuge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europaisch-uberseeischen Begegnung. 2., durchges. und um einen bibliogr. Nachtr. erw. Aufl., Munchen: Beck.

Brandt H. Die Heilige Barbara in Brasilien. Kulturtransfer und Synkretismus. Bd. 105. Erlangen, Erlangen Univ. Verlag. Erlangen Forschungen Reihe A, Geistwissenschafte, 2003.

Canagarajah S. Translingual Practice. Global Englishes and Cosmopolitan Relations. London and New York: Routledge, 2013.

Dagnino A. Transculturalism and Transcultural Literature in the 21st Century. *Transcultural Studies*. 2012. Vol. 8(1). P. 1–14. https://doi.org/10.1163/23751606-00801001

Dagnino A. Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity. *Transcultural Studies*. 2013. No. 2. P. 45–73.

Dagnino A. Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). *Comparative Literature and Culture*. 2013. Iss. 15.5. P. 2–10. Special Issue World Literatures from the Nineteenth to the Twenty-first Century. Ed. Marko Juvan. http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2339

Espagne M., Werner M. (Hg.). Transferts. In: Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle). Paris: Editions Recherches sur les Civilisations, 1988. P. 11–34.

Greenblatt S.J. Cultural Mobility: A Manifesto. Harvard University, 2009.

Kellman S.G. The Translingual Imagination. University of Nebraska Press, 2000. 134 p.

Kellman S.G. (ed.). Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft. University of Nebraska Press, 2003. 339 p.

Liu L.H. Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937. Stanford University Press, 1995. 496 p.

Matsumoto Y. Reexamination of the universality of face: Politeness phenomena in Japanese. *Journal of pragmatics*. 1988. Vol. 12. No. 4. P. 403–426. https://doi.org/10.1016/0378-2166(88)90003-3

Middell M. Einleitung: Archiv und interkulturelles Gedachtnis. Archiv und Gedächtnis: Studien zur interkulturellen Überlieferung. Bd 13. Leipzig: Leipziger Univ.–Verlag. Deutsch-französische Kulturbibliothek, 2000.

Mitterbauer H. Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel: Francke, 2003.

Moore D.Ch. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. *Publications of the Modern Language Association of America*. 2001. Vol. 116(1). P. 111–128.

Norton B. and K. Toohey. Identity, language learning, and social change. In: *Lang. Teach.* 2011. Vol. 44.4. P. 412–446. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/S0261444811000309

Welsch, Wolfgang. Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In: *Spaces of Culture: City-Nation-World*. Ed. Mike Featherstone and Scott Lash. London: Sage, 1999. P. 194–213.

II. КАЗАХСТАНСКАЯ ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОЙ КОЛОНИАЛЬНОЙ ЭПОХИ – 60–80-х гг. XX ВЕКА

2.1. Хронотоп, его связь с локальным текстом[12]

(З.К. Темиргазина)

Специфика транскультурного художественного мировоззрения, несомненно, отражается в структуризации пространства и времени воссоздаваемого писателем мира. В нем доминируют национальные коды

[12] Часть содержания этого раздела была опубликована в статье З.К. Темиргазиной «"Алматинский" текст в творчестве Бахытжана Канапьянова» в журнале «Вестник Томского государственного университета. Филологическая серия» в 2024 г., №90, с. 268–285. https://doi.org/10.17223/19986645/90/13

восприятия пространства и времени, родственные писателю и наиболее близкие ему (Логинова, 2017, с. 151). Иначе говоря, в хронотопе художественного произведения транслируются свойственные национальной картине мира принципы пространственного и временного мироустройства, дополняемые инокультурными представлениями. «Каждое общество имеет свои пространственно-временные пристрастия (например, для одного существенным будет тяга к прошлому, для другого – порыв в будущее)», − подчеркивает В.В. Савельева (2000, с. 51). В современной казахской литературе художественное время и пространство приобретают дополнительные функции: структурообразующую функцию; функцию определения архитектоники произведения и расширения границ образа. Задачей читателя становится предвидение событий и времени, в котором оно произойдет, т.е. на читателя-реципиента возлагается роль творца-интерпретатора.

Определяя хронотоп как формально-содержательную категорию, М.М. Бахтин подчеркивал, что он имеет существенное жанровое значение: «Можно сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем ведущим началом в хронотопе является время» (2000, с. 9). В соответствии с бахтинским тезисом о ведущей роли времени в хронотопе, охарактеризуем категорию времени в казахской русскоязычной литературе. Исследователи обычно говорят о четырех моделях времени: циклическое (или круговое) время – самое архаичное; оно возводит все события к первовремени (т.е. времени мифов и преданий); спиралевидное время соединяет в себе черты циклического и линейного времени; историческое время отличается событийностью и качественностью; линейное время, дефинированное Декартом, полностью абстрагировано от событий и от истории; оно равномерно, направленно, необратимо (Панова, 2001, с. 78−79).

В литературе воплощается модель времени, отражающая авторскую сверхзадачу. В казахстанской постмодернистской литературе в категории времени и пространства инкорпорированы мифологические и фольклорные элементы, в которых отражается поиск новых форм художественного обобщения и философского осмысления. В ней реализуется традиционная для тюркского мировоззрения категория цикличности времени, демонстрирующая высокую витальность и художественно-философский потенциал. Именно ею порождена идея «круговращения» мира и истории, отраженная в хронотопе многих прозаических и поэтических произведений казахских авторов. С.М. Алтыбаева полагает, что «правомерно говорить о появлении и развитии качественно нового хронотопа в мировой и национальной литературе. Обособленно стоит вопрос о качестве популярного ныне “хаосоморфного” “прошлого-настоящего-будущего” времени в постмодернистской литературе» (2018, с. 163). По мнению ученого, этот тип ризомного, принципиально нелинейного хронотопа конструирует тексты-лабиринты, он проявляется в целом ряде эпических произведений казахстанской литературы: в трилогии А. Жаксылыкова «Сны окаянных»

(2009), в романе Д. Накипова «Круг пепла» (2005) и т.д. Ризома (фрю rhizome – корневище), по определению В.В. Бычкова, есть некая хаосоморфная потенциальная среда (чаокосмос Джойса) множества бесчисленных возможностей и смыслов, имеющих тенденции к формированию какой-то неравновесной, аморфной целостности (Бычков, 2003, с. 343–344). Цикличность восприятия времени в казахском мировоззрении принципиально более близка своей фрагментарностью постмодернистской «хаосоморфности», чем линейная концепция времени.

В постмодернистском романе интенций Дюсенбека Накипова «Круг пепла» (2005) хронотоп и сюжет построен по хаосоморфному принципу – на антитезе Хаоса и Гармонии, двух непримиримых антагонистов вселенского масштаба. В борьбу между ними вовлечены персонажи: земляне, жители фантастических планет-близняшек самионы и оносамы, чудовище Осьмихорр, олицетворяющий Хаос. «Множество мотивов, семантико-эмоциональных измерений, вкрапление цитат из сакральных книг, окказиональных сочетаний, а также аллюзии, реминисценции дробят линейное повествование на бесчисленное количество текстов, в результате чего получается один достаточно большой текст-лабиринт. Этот лабиринт максимально усложнен в плане стилистики, выбора многосоставных звукословесных сочетаний, трудно воспринимаемых и часто стилистически сниженных», − так определяет постмодернистские черты текста-лабиринта С.М. Алтыбаева (2018, с. 163−164). Именно такой нетривиальный фрагментарно-хаотичный хронотоп демонстрируется Д. Накиповым в романе «Круг пепла».

В хронотопе романа взаимодействуют три пространственно-временные структуры: во-первых, Алматы в период с 60-х гг. XX в. до наших дней (условное прошлое – настоящее); во-вторых, планета оносамов, существующая в одном временном пространстве с Землей, но разделенная с ней космосом, это условная альтернативная реальность; и, в-третьих, временное пространство племени самионов, которое можно определить как условное прошлое Земли. Пространственно-временные пласты в романе могут соприкасаться. Так, например, оносамы похищают детей землян для продолжения своей цивилизации, самионы как прошлое землян приходит к ним в виде догадок, снов, прозрений. Не сталкиваются в усложненном хронотопе только два мира – мир племени самионов и мир цивилизации оносамов. Но к времени-пространству самионов открыт доступ только у Вотума Посвященных. Тем не менее, по замыслу Накипова, бытийная, онтологическая связь между обеими планетами закодирована в названиях: самионы и оносамы, такая же нерушимая связь с ними и у Земли. Отношения между тремя структурами хронотопа – антитеза, зависимость, паразитическое потребительство – служит для выражения идей абсолютной связи всего сущего во времени и пространстве, объединения в общем пространственно-временном континууме, столь типичных для художественного мировосприятия транскультурных казахстанских писателей.

М.А. Логинова выделяет два основных свойства хронотопа в транскультурной литературе, особо акцентируя этническую принадлежность автора, которая, как полагает исследователь, является значимой для конструирования хронотопа: «… В русской прозе этнических казахов знаковыми категориями являются исторический хронотоп (неразрывная связь с предками) и хронотоп дороги (как традиционный код бывших кочевников). Их этнокультурными характеристиками в текстах выступают топонимы и антропонимы, “вещный мир” а также поведенческий стиль литературных персонажей» (Логинова, 2017, с. 151). Кочевничество – это архетип казахской культуры, он типичен для транскультурного творчества поэтов Павла Васильева, Олжаса Сулейменова, Бахытжана Канапьянова, Бахыта Каирбекова и др. Традиционным топосом в пространственной архитектонике лирических текстов выступает «родительница-степь» у Павла Васильева. У Бахыта Каирбекова с экспрессивными динамичными образами полынного ветра и простора степи связан сам процесс творчества, без них поэт не может «петь»:

Я буду петь:
Пусть в горле бьется
Полынный ветер, –
Сердце рвется
В простор разбуженной степи!

В поэзии Бахыта Каирбекова пространственно-временные структуры тесно связаны с казахской культурной традицией, сакральными смыслами и философией кочевого бытия. Иными словами, хронотоп принимает этнокультурную форму, т.е. связан с географией степи, ее ландшафтно-климатическими особенностями, с традиционными представлениями о времени, а также с духовным пространством казахского мира. Несомненно, хронотоп в поэзии Каирбекова построен на таком топосе-доминанте, как степь и космос времени. Во многих стихах степь – не просто пейзаж, а сакральное пространство, включающее в себя прошлое, настоящее и вечное. В цикле «Кочевье» он пишет:

Пыльной дорогой, как веной,
Пульс степи проступает сквозь время…

Здесь степь – тело времени, а дорога – артерия, по которой течёт история. Пространство степи становится неотделимым от национальной памяти:

Он шёл вдоль горизонта,
как будто шёл по векам,
не по земле — по родству…
(Отец).

Временная перспектива растворяется в философии родовой связи, в традиции и памяти. Пространство степи тут не имеет границ – оно вечное, как и образ отца. Сакральные топосы у Каирбекова также раскрывают историческую память казахского народа. Поэт часто использует топонимическую символику: наименования сакральных гор, древних курганов, рек, аулов. Это топосы памяти, напоминающие о прошлом казахского народа. В стихотворении «Курган» курган – это знак времени и памяти, место, где сакральное и материальное пересекаются:

Здесь прах его.
Но тень его – в степи.
Она идёт, не оглядываясь…

Тень предка, идущая по степи, символизирует дух традиции, существующий вне линейного времени. Это символ духовного присутствия, постоянно сопровождающего казаха в степи. Историческая память казахов немыслима без почитания аруактар – духов предков. Этнокультурный хронотоп не может быть сконструирован без такой важнейшей духовной основы казахской культуры и ментальности. Хронотоп Каирбекова построен не на представлениях о городском линейном времени, а на понимании времени как цикле кочевой культуры, связанном с природными ритмами: сменой времён года, передвижением аулов, ритуалами:

Апрель пронёсся в табуне
тёплых дней,
и мы ушли с его пылью
дальше, к новым стоянкам…
(Желтое небо апреля).

Здесь весна – не абстрактное время, а часть реального кочевого маршрута, связанного с движением стад и табунов, подчиняющимся смене сезонов времени, климатическим переходам, космогоническим явлениям. В хронотопе в поэзии Каирбекова нередко используются звёздные, космогонические мотивы, сближающие земное и небесное. Он осмысляет судьбу человека в координатах Вселенной, но делает это через степную мифопоэтику:

Созвездие Орла – над аилом,
где я когда-то родился…
(Созвездие).

Точка рождения становится центром Вселенной, таким образом личная биография поэта вписывается в звёздную карту космоса. Пространство бесконечно, но его сакральный центр – в ауле, в родном доме. «Особенность

лирики Бахыта Каирбекова состоит не только в олицетворении пространственных образов, но и во включении их в систему субъектных отношений. Конкретизируя пространство лирического переживания, поэт связывает поэтический образ с реальным топосом, который раскрывается и обрастает новыми значениями в пространстве жизни как самого поэта Бахыта Каирбекова, так и его лирического героя» (Богданова, 2020). Так, космогонический хронотоп становится частью этнокультурного хронотопа.

Другой важной составляющей этнокультурного хронотопа Каирбекова становится мотив родства, который он связывает с пространством – горизонтом и с временем – веками:

Он шёл вдоль горизонта,
как будто шёл по векам,
не по земле – по родству…

В стихотворении «Родник» из сборника «Избранное» 1999 года хронотоп строится вокруг образа воды как связующего элемента между поколениями:

Я прихожу к роднику –
Там отпечатки ладоней,
словно ступени назад
к великому прошлому.

Родник является «точкой памяти», в которой сливаются времена. Через прикосновение к воде герой возвращается к корням, к мифологизированному прошлому.

Хронотоп часто фиксирует пространство в состоянии перехода – между сном и явью, жизнью и смертью, детством и зрелостью. Например, в стихотворении «Ночная дорога» ночное движение через степь становится символом духовного поиска:

Тёмная дорога уводит
В заоблачные земли сна.
И тени пращуров рядом
Шепчут забытые имена
(Ночная дорога).

Пространство в поэзии Каирбекова наполнено мифологическим временем, в котором прошлое никогда не уходит окончательно, а постоянно возвращается в настоящем. Для поэта характерна особая сакрализация космоса, где природа становится зеркалом внутреннего мира героя. Поэт часто использует символику неба, солнца, ветра. В стихотворении «Ветер» время движется через стихию:

Ветер несёт мои мысли
К чабану, уснувшему в бурке,
К женщине с глазами-лунами,
К песне, что пели в детстве
(Ветер).

Здесь прошлое размыто, но оно живёт в ландшафте – в знаках, в людях, в голосах. Этот мир одновременно интимен и космологичен, где любая деталь архетипична. Мотив цикличности природы (смена времён года, ритм жизни животных и людей) задаёт устойчивую структуру хронотопа: он не линейный, а круговой, возвращающий.

В прозе Бахыта Каирбекова, в том числе в рассказах «Старик и поле», «Тень молчаливой саксы», хронотоп также представляется мифологическим пространством, где разворачивается философское действо. Так, в рассказе «Старик и поле» поле становится символом преемственности и вечного труда: «*Поле было старше него. Он родился на его краю, жил в нём, и однажды ляжет в его середине*». Это почти космическое слияние человека и пространства, времени и тела. Хронотоп здесь замыкается в круге: рождение – труд – смерть – возвращение в землю.

В рассказе «Тень молчаливой саксы» саксаул выступает как памятник молчания, неподвижного времени, но при этом он также является свидетелем всей истории земли. Герой рассказа воспринимает дерево как собрата, как вечный «якорь» в пустынном времени: «*Она стояла здесь, когда мой дед был ребёнком. И, может, когда мои внуки уйдут, она ещё будет здесь*».

Своеобразна у Каирбекова построение хронотопа и его язык – лаконичный, сдержанный, почти телеграфный. Частые повторы, анафоры, эллипсис создают ощущение дыхания степи, непрерывного течения времени. Например:

Помню... ветер. Помню... степь.
Помню... голос отца. Помню... тишину.

Этот поэтический ритм напоминает заклинание, молитву, заупокойную песню. Лексические и синтаксические повторы структурируют время как нечто обрядовое, вечное, круговое.

В поэзии Каирбекова хронотоп часто фиксирует травму исчезающего культурного мира кочевников, подменённого городской цивилизацией, травму утраты языка предков. Постколониальный взгляд на современность фиксирует постепенное вытеснение в художественном пространстве традиционного этнокультурного хронотопа аулов и степей на хронотоп мегаполиса. В стихотворении «Стеклянный город» поэт демонстрирует, как пространство, топос теряет исконную, естественную связь с родом, с памятью:

Здесь нет ветра. Здесь нет теней.

Здесь всё под лампами. Здесь – без памяти.

Здесь воплощается типичная для казахстанской поэзии последних десятилетий антитеза «степь/ аул – город», «природное – искусственное», «национальное – вненациональное». Этнокультурный хронотоп в поэзии Бахыта Каирбекова формирует модель мира, в которой бытие отдельного человека вписано в сакральную память пространства, рода, исторической памяти, в символику природы и космоса.

Сопоставим идею пути и кочевничества как элемент хронотопа в творчестве Бахыта Каирбекова и Бахыта Кенжеева (1950–2024), которые проявляются по-разному, отражая различия в их жизненных траекториях, поэтических интонациях и культурных координатах.

Для Каирбекова путь – это родовая память и культурная идентичность, это возвращение к истокам, к степи, к образу народа, несущего свою культуру сквозь тысячелетия, для которого кочевничество есть способ существования памяти, языка, мифологического сознания. Поэтому так часто в его поэзии повторяются мотивы ветра, дороги, юрты, перекочёвок – символов движения и одновременно внутренней устойчивости через движение. В своих стихах он часто обращается к теме родовой памяти, в которой путь – это линия, соединяющая поколения: *Я не ищу дороги – я её продолжаю* ...

У Бахыта Кенжеева идея пути представлена как экзистенция и эмиграция, что обусловлено его жизненным путем. Он представитель русской диаспоральной литературы в Соединенных Штатах Америки, куда он эмигрировал. Путь в его представлении – это разрыв, изгнание, поиск «своего» в чужом. Его кочевничество – не национальное, а метафизическое: он перемещается не по степи, а по миру, языкам, культурам, внутренним мирам. Пейзажи Кенжеева урбанистичны или абстрактны: это дороги Нью-Йорка, канадские улицы, европейские пространства. Но за ними скрыт поиск дома, смысла, Бога. Он сочетает иронию, отстранённость и тонкий лиризм, превращая «путь» в разговор с самим собой. Путь для него философское странствие, поиск своей дороги, самого себя в жизни:

Я иду и говорю себе:
где ты, начало моего пути –
в Москве, в Алма-Ате, в Монреале?

Это типичное для эмигранта маргинальное состояние культурной, этнической, жизненной неопределенности, в которой пребывает поэт, эмигрировавший в Канаду, а затем в США. Ср. с идеей кочевничества-пути в поэзии Б. Каирбекова, который не ищет пути, он продолжает его, потому что находится у своих этнических и культурных истоков. Утрата истоков не проходит бесследно для творческого человека. Бахыт Кенжеев родился в 1950 году в Казахстане, но с трёх лет жил в Москве. Несмотря на то, что в последних интервью он признавался, что ему нравится, когда его называют

«казахским поэтом, пишущим на русском языке», вряд ли его можно отнести к представителям транслингвальной, транскультурной казахской литературы.

В экософских романах Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках», А. Жаксылыкова «Сны окаянных» важной частью хронотопа выступают природные сферы, которые постигает экологическая катастрофа, это Аральское море и степи вокруг Семипалатинского полигона. Катастрофическое экологическое состояние родной страны вызывало боль и тревогу казахстанских писателей. Это было связано с тем, что в советские годы Казахстан стал полигоном для ядерных испытаний, с Аральским морем произошла экологическая катастрофа, оно погибло от недостатка пресной воды из рек Аму-Дарьи и Сыр-Дарьи, перекрытых плотинами для орошения хлопковых полей, в соответствии с бездумной политикой советской власти. Именно поэтому тема экологии, сохранения родной земли, выживания казахов была особенно близка поэтам и писателям: Олжасу Сулейменову, Р. Сейсенбаеву, А. Жаксылыкову и др. Идейно-художественная приверженность экологической проблематике свойственна всем жанрам казахстанской литературы этого периода. В экософских романах А. Жаксылыкова «Сны окаянных», Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» экологическая проблематика поднята до уровня философского осмысления в категориях смысла жизни человека и народа в целом, жизни и смерти, долга человека перед природой и т.д. Экософская направленность казахстанской литературы обусловила ее «жанровое» расширение. Литературоведы определяют жанр романа Сейсенбаева как роман-реквием, поскольку сквозным мотивом эпического повествования, как и в романе Жаксылыкова, является эсхатологический, апокалиптический мотив. Оба романа пронизаны ощущением приближающегося конца света, Апокалипсиса. Для них также характерно использование арсенала условной метафорики – притчи, символа, легенды. Неомифологические конструкции выстраиваются с четкой проекцией на современность, углубляя временную перспективу произведений – из прошлого к настоящему.

2.2. Взаимосвязь локального текста и хронотопа

Категория хронотопа, несомненно, связана с понятием культурного текста, которое разработано в семиотической теории Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова. Впервые представленный в этой концепции «петербургский» текст содержал общекультурные знания, стереотипы, мифы об определенном локусе, зафиксированные в сознании носителей языка и культуры. Лотман определяет культурный текст «как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» (Лотман, 1992, с. 132).

Применительно к казахской литературе Л.И. Абдуллина ввела понятие «восточно-казахстанский культурный текст», в котором подчеркнула его связь с понятием хронотопа: «Восточно-Казахстанский текст как особая единица культуры определяет объем понятия и основные параметры хронотопа, в

основе которого – соотношение художественного текста и его природно-ландшафтной, историко-событийной и антропологической данности» (Абдуллина, 2012, с. 47). В исследованиях казахстанских ученых сконструирован «алматинский» текст (Баянбаева, 2017; Темиргазина, 2024). Не совсем удачной, на наш взгляд, представляется попытка Г.И. Власовой создать понятие «казахстанский культурный текст», моделируемый в рамках концепции евразийства (Власова, 2019, с. 90). Выделенные исследователем признаки обладают противоречивостью и зачастую взаимоисключающим характером, например, «признак Родины – России и Казахстана», недостаточной аргументированностью в силу небольшого числа проанализированных произведений и авторов и т.д.

Алматы как важнейший в культурном, географическом, социально-политическом, экономическом планах город Казахстана, несомненно, стал наиболее частотным топосом, моделируемым как культурный текст в исследованиях казахстанских и российских лингвистов и литературоведов. В.Н. Топоров полагает, что всякий город «имеет свой “язык”. Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный т е к с т, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» (Топоров, 1984, с. 13).

Городские тексты в литературоведении исследовались преимущественно на материале европейских или русских городов. Вне поля зрения оставались восточные города с их ориенталистской семиотической спецификой, которая, несомненно, существенно отличалась от семиотики европейских городских текстов. В последнее время ученые обратились к изучению восточных городских текстов постсоветского пространства, и прежде всего Ташкента и Алматы как наиболее крупных и значимых городов постсоветского Востока. Ж.А. Баянбаева в своей диссертации реконструировала алматинский локальный текст в творчестве писателя Ю. Домбровского с функционально-семиотической позиции (2017). Э.Ф. Шафранская, Е.В. Лебедева также исследовали Алматы как локальный текст в произведениях Ю. Домбровского и Д. Рубиной (2015).

В творчестве казахского русскоязычного поэта Б. Канапьянова образ Алматы предстает как сложное многоуровневое семиотическое явление. «Алматинский» текст рассматривается как имя, как пространство и как время (Ю.М. Лотман). В этих семиотических подсистемах проявляется транскультурность художественного мировоззрения автора. В них репрезентированы мифопоэтика имени города, пространственные оппозиции и локусы, хронологические характеристики города, значимые с авторской точки зрения.

Алматы является центральным урбанистическим образом в поэзии Канапьянова. Канапьянов посвятил родному городу, кроме отдельных стихотворений, два поэтических цикла «Алма – Яблоко» (1974–1976), «Алма-атинский блюз» (1991–1999). Доминанта этого урбанистического

образа в творчестве Канапьянова обусловлена несколькими существенными факторами: во-первых, биографическими фактами; во-вторых, государственным статусом города; в-третьих, географическим положением. Поэт с детства живет в Алматы, которая в советское время была столицей республики. Алматы имеет уникальное географическое местоположение – город находится в ущелье между горами Заилийского Алатау на высоте более двух тысяч метров над уровнем моря.

С исторической точки зрения Алматы – это древний административный и экономический центр, сформировавшийся примерно в X веке. По утверждению археолога Карла Байпакова (2005), об этом свидетельствуют археологические раскопки на территории города: крупный монетный двор, различные ремесленные мастерские, остатки жилых построек. Историки отмечали огромное значение трудов известного ученого: «Исследования К.М. Байпакова и его группы установили, что возраст Алматы насчитывает 1000 лет. Пакет документов, отправленный в ЮНЕСКО, был рассмотрен на 38-й сессии Генеральной Конференции ЮНЕСКО, 1000-летие Алматы вошло в календарь памятных дат ЮНЕСКО на 2016-2017 гг.» (Дашковский, Савельева, 2019, с. 157). Город с XIII века носил имя *Алматы* (дословно ‘яблочный, яблоневый’). Топоним советского времени *Алма-Ата* породил его различные интерпретации, наиболее популярной из которых была «отец яблок». Вторая часть топонима *Алма-Ата* интерпретировалась как самостоятельное знаменательное слово *ата* (дословно ‘дед’), хотя на самом деле это была русифицированная версия произношения древнетюркского названия *Алматы* с суффиксом прилагательного *-ты* (Фарино, 2018, с. 11). Эта интерпретация породила множество мифов о городе как родоначальнике яблок, и это имело, по мнению Е. Фарино, онтологические исторические причины: «Реальные основания для связи Алматы с яблоком и яблоней состоят в том, что Джунгарский и Заилийский Алатау издревле был родиной дикорастущих яблоневых рощ, которые современная наука считает генетической базой всех яблоней в мире. В научной литературе эту дикую яблоню принято называть яблоней Сиверса, поскольку первое о ней упоминание восходит к письмам 1796 года Сиверса, корреспондента Вольного Экономического Общества» (Фарино, 2018, с. 11–12). Алматы не только прародина яблок, она также известна в мире как родина уникального сорта яблок – апорт, который и стал знаком-эмблемой города: «Это явление мифопоэтического порядка: город реализует (визуализирует) семантику собственного имени» (Фарино, 2018, с. 12).

Имя города привлекает Канапьянова и по сугубо личным мотивам: прежде всего из-за созвучия с женским именем *Алма* (дословно ‘яблоко’), которая носит любимая девушка:

Тебя звали Алма,
тебя называл
половиной
зелёного города

(Канапьянов, 2011а, с. 68).

«*Половина зеленого города*» – это первая часть топонима *Алма-Ата*. Далее лирический герой обыгрывает омонимию казахских слов: существительного *алма* (дословно ‘яблоко’) и глагола *алма* (дословно ‘не бери’): *Парень, не так переводишь, / меня звать – «не бери»* (Канапьянов, 2011а, с. 68).[13] В мифопоэтику яблока включен библейский мотив запретного плода познания добра и зла:

Имя моё,
что плод,
на который
наложен запрет
(Канапьянов, 2011а, с. 68).

Символ яблока обладает в человеческой культуре высоким генерирующим потенциалом в силу своей древности и распространенности в разных культурах. В поэзии Канапьянова, кроме локальных источников символических смыслов, яблоко окружено мифопоэтическим ореолом, источником которых выступает мировая культура: библейский миф о яблоке познания, легенда о людях-половинках яблока, яблоко Ньютона и т.п. Для лирического героя яблоко – это символ жизни, «цветение жизни» (Канапьянов, 2011б, с. 73). Он ощущает родовую связь с яблоком, с яблоневыми садами: *Я родом из детства, где яблоки зноем налиты* («Ностальгия по детству») (Канапьянов, 2011а, с. 35). Яблоневые сады вызывают у лирического героя ностальгические ассоциации с детством. Время сбора яблок в садах в предгорьях Алматы было важным событием для жителей города: *Наступило время сбора. / И – бродят люди по садам* («Алма – Яблоко») (Канапьянов, 2011а, с. 46).

В романе Дины Рубиной «в качестве главного символа Алма-Аты автор выбирает не деревья, не горы и не протекающую по городу реку Большая Алматинка, а яблоки» (Кожабергенова, 2022, с. 129). Яблоко становится для героини романа символом детства, «выполняя таким образом роль устойчивой ассоциации с городом ее детства, но и только» (Кожабергенова, 2022, с. 129). В творчестве Канапьянова семиотическая функция яблока, несомненно, гораздо шире и разнообразнее. В раздумья о яблоке – символе детства вплетаются горькие мотивы: яблоневые сады в Алматы вырубаются под застройки и дороги. Вера лирического героя в то, что яблоневые сады будут цвести и плодоносить вечно как в детстве, разрушена – вместо яблоневых садов теперь бетонные плиты.

Яблоко у поэта – это явление космического порядка: *Паденье яблока – полет* («Алма – Яблоко» 1975) (Канапьянов, 2011а, с. 45). Мифопоэтический

[13] «Если в одном из скверов нашего прекрасного города поставить памятник первой дикой яблоне Сиверса и гуляющим возле нее первым людям – Адаму и Еве с указующим на них перстом Всевышнего, который говорит: «Ал ма», то отбою от туристов со всего мира не будет!» (24).

образ яблока включает и представление о яблоке Ньютона: *Ты, смеясь, называла его / Ньютоновым даром* («Алма – Яблоко» 1975) (Канапьянов, 2011а, с. 47). Означаемое символа расширяется до знака-эмблемы города, издревле принадлежащего ему: *Но ведь не имя – суть важна в предмете: / Не гармоничен будет город мой / Без яблока – дар древности земной* (Канапьянов, 2011а, с. 50). Более того, он выстраивает метафоры «планета – это яблоневый сад», «эпоха – это человек с яблоком в руке». Яблоко для лирического героя становится символом планеты и целой эпохи:

Приснится мне планеты сад живой,
Плодами будет плыть над головой.
И – яблоко несет в руке эпоха
(Канапьянов, 2011а, с. 50).

Яблоня приобретает сакральный смысл как прародительница людей:

Там
Жизнь переходит в плоды,
Нас
Яблоня благословила
(Канапьянов, 2011а, с. 50).

Сквозной мифопоэтической идеей проходит через творчество Канапьянова миф о людях – половинках яблока:

Мы яблока –
Половины.
Мы
В яблоке ищем черты,
Что яблоня нам
Привила
(Канапьянов, 2011а, с. 50).

Идея о людях – половинах яблок, в понимании поэта, иллюзорна и недостижима, что образно предстает в картине зеркального отражения одной половины яблока в полированной поверхности стола, на котором оно лежит: *Половина спелого яблока лежала, отражаясь на полированной плоскости стола. И казалось целым. Яблоком* (Канапьянов, 2011а, с. 50). Парцелляция целого с грамматической точки зрения предложения на отдельные интонационные части создает иллюзию прерывистости интонации, передающей, как трудно дается лирическому герою осознание этой горькой истины.

Чтобы выявить пространственные параметры «алматинского» текста, необходимо определить сущностные характеристики городского топоса, связанные с местоположением, внутренним и внешним ландшафтом,

границами города. Они чаще всего реализуются в оппозициях. Важно также установить индивидуально-авторскую трактовку этих параметров. С помощью своего видения городского пространства писатель транслирует читателю определенные идеи и смыслы, и городской текст в художественном произведении выступает не просто как фон, но приобретает особенную эстетическую функцию в лирическом повествовании.

Географически Алматы находится в долине между горными ущельями и окружен горами со всех сторон. Топос города непосредственно связан с высокогорьем. А.Е. Кожабергенова, анализируя образ Алматы в романах Дины Рубиной, важнейшей чертой алматинского текста считает неразрывную связь города с природой, с которой он сливается, «о чем свидетельствуют множественные описания деревьев, рек, озер, гор, находящихся в черте городского пространства или рядом с ним» (Кожабергенова, 2022, с. 128).

Алматы в изображении Канапьянова – уникальный прекрасный восточный город, в котором уживаются и рукотворное, и природное начала. В стихотворении «Старая Алма-Ата» (1979) он использует метафору «Алматы – это сад камней»: *Природой сотворенный сад камней / Меж горных речек двух – Алмаатинок* (Канапьянов, 2011а, с. 103). Аллюзия с японским садом камней имеет глубокий смысл, ведь сад камней предназначен для созерцания красоты и размышления над смыслом бытия. Сравнение Алматы с садом камней не совсем точное: японский сад создается искусственно, а у Канапьянова он сотворен природой, т.е. город – это творение природы, что противоречит основной идее городских текстов: город – культурное творение, созданное человеком, а не природой. Вписанность города в природу, в горный ландшафт означает, с точки зрения поэта, единство города и гор, гармонию между городом и природой.

В канапьяновских строках *И в рифме "горы – город" / есть ландшафт* («Старая Алма-Ата» 1979) показаны единство и целостность ландшафта гор и города. Аллюзия отсылает к принципу японской пейзажной живописи *сан суй* «горы – воды», который поэт в соответствии со своей национально-культурной и индивидуальной концептуальной картиной мира трансформирует в эстетический принцип «горы – город». Этот принцип отражен во многих произведениях Канапьянова, где горы и город составляют целостный комплекс – «*жемчужину в оправе диких гор*»: *Алма-Ата, зеленый город мой, / К подножью гор прильнувшая столица* (Канапьянов, 2011а, с. 106).

Горы настолько близки к городу, что «*горные вершины дышат в окна*» (Канапьянов, 2011б, с. 131). Для лирического героя горы – это место очищения души, исцеленья от беды; горная река – глоток живой воды, которая уносит вдаль боль и тревогу.

Несмотря на близость к городу, горы остаются частью дикой «неокультуренной» природы: *Горы в сиянье лунном суровы, дики и величавы* (Канапьянов, 2011а, с. 32). Поэтому для города, как бы мирно он не сосуществовал с природой, с горами, существует опасность уничтожения – это сель, сход лавины снега, камней, воды, которая сносит все на своем пути.

Эта угроза исходит от гор и знаменует собой вечную борьбу стихии и культуры, которая лежит в основе эсхатологических мифов об обреченности города, о которой писал Лотман в своем исследовании «петербургского» текста (Лотман, 1984, с. 32). В стихотворении «Валун» (1977) ощущается это постоянное ожидание опасности от схода селевых потоков:

А в полутьме угрюмо ожидает
Нашествия
С вершин небесных глыб
(сейчас они обрушатся на город) ...
(Канапьянов, 2011а, с. 54).

Идея селевой угрозы, уничтожения города, постоянно исходящей от гор, входит в цикл городской мифологии Алматы, наряду с другими городскими мифами.

Алматы – восточный город с жарким климатом, его пронизывает система арыков, которая питает кустарники и деревья и является неотъемлемой частью ландшафта города. Арык – это неизменный символ восточного города, поэт называет Алматы *арычной страной*: *О, город мой, — арычная страна!* («Арык» 1976) (Канапьянов, 2011а, с. 27). Он создает транскультурную акустическую метафору арыка:

Арык поет; Звенит в ушах
Арычная
струна.
Она
сердцебиение –
земное.

Арык – это сердце города, питающее его, дающее ему жизнь. Он ассоциируется у поэта с музыкой: *арык* ***поет***, ***звенит*** *арычная* ***струна***.

Частью «алматинского» текста является представление об Алматы как мультикультурном многоконфессиональном городе, перекрестке многих культур и религий в течение тысячелетия. В городском ландшафте соседствуют рядом христианские и мусульманские сакральные знаки – кресты и мазар: *Пугасов мост. Фуникулер. Базар. / Кресты могил, и на холме мазар – / Сквозь голубые царственные ели* («Старая Алма-Ата» 1975) (Канапьянов, 2011а, с. 103). В цепочке номинативных предложений перечисляются городские реалии, и среди них традиционный локус восточного города – базар. Древний атрибут восточного города гармонично вписывается в ландшафт с современной технологической реалией – фуникулером. Қөқ базары, Зеленый базар – один из знаковых локусов в «алматинском» тексте Канапьянова. «… Любой приезжающий в Центральную Азию человек непременно стремился посетить базар. Подобное поведение бывает продиктовано не только стремлением купить какой-нибудь

продукт или товар, но и желанием приобщиться к особой атмосфере восточного базара, ощутить воздух ярмарочного действа, его яркую зрелищность и неподдельное очарование» (Аслитдинова, 2016, с. 128).

Специфической деталью канапьяновского алматинского ландшафта являются высокие *голубые царственные ели*. Неслучайно поэт придает им своим эпитетом царственный статус. Голубые ели многократно встречаются в его произведениях: *голубые ели, заилийские ели, спящая ель, средь озоновых елей* и т.п. Выбор елей в качестве символа-локуса Алматы достаточно нетривиален, поскольку, как отмечают многие исследователи, другие писатели, такие как Ю. Домбровский, Д. Рубина, главным деревом Алматы считают тополя, а не ели (Шафранская, Лебедева, 2015; Кожабергенова, 2022, с. 128).

Для художественного описания города поэт выбирает преимущественно один цвет – зеленый: *город зеленых ночей, в южном городе зеленом, в алматинской зеленой ночи, в эту зеленую ночь* и т.п. Это, по-видимому, связано с тем, что Алматы традиционно считается городом со множеством зеленых парков, садов, деревьев.

Важный элемент городского пространства Алматы – высокогорный ледовый каток Медео. Изображение динамичного образа этого локуса в стихотворении «Медео» (1983) начинается с горного серпантина дороги, по которой нужно добраться до катка, с мельканья столбов и домов, с крутых виражей автомобиля и заканчивается поворотом и спиралью конькобежца уже на катке Медео (Канапьянов, 2011а, с. 183–184).

Каждый автор создает свой городской текст, свой образ города, в зависимости от художественно-идейных задач, стоящих перед ними. У Канапьянова это образ древнего восточного города в современной реальности, гармонично включающего в свою парадигму урбанистические и природные реалии, диахронические и синхронические пласты.

К основным оппозициям «алматинского» текста относится оппозиция «город – степь», традиционная для современной парадигмы казахской литературы. Как пишут исследователи: «Бинарная оппозиция “город – степь”, на наш взгляд, беспристрастно очерчивает душевный конфликт казахстанской поэзии 70–80-х гг. XX в. Уход от традиционных ценностей кочевья, разлука с аульным бытом, отрыв от корней, трагедия болезненной духовной раздвоенности в полной мере отразились в современной казахской литературе» (Нұрғали, Амангелді, 2022, с. 115). Эта аксиологическая оппозиция развивается и конкретизируется в других, таких как антитезы «город – аул», «искусственное – природное», «замкнутое пространство – открытое пространство». Проблема сохранения казахской культуры, казахского языка связана у поэта с топосом «аул», а город – это место, где нивелируются и утрачиваются национальные традиции. С этой точки зрения город изображается как бездуховное, сугубо прагматическое явление, живущее сиюминутными суетными делами. Жители города лишены корней и оторваны от истоков степной кочевой культуры. Отец чабан сетует на

сына-горожанина за непонимание: *Откуда ему, горожанину, знать / Наши степные законы?!* (Канапьянов, 2011а, с. 25).

Традиционный образ города в урбанистической прозе и поэзии противопоставляется природе как нечто неестественное, противоречащее ей. Его атрибуты – механические артефакты, железо, искусственный свет: *из чрева бетонных строений; железобетонная осень; кора асфальта; дневных проспектов крик; бьющие током ступеньки троллейбуса* и т.п. Как мы видим, метафоры построены по принципу контраста «природное + искусственное/ механическое»: чрево + бетонные строения, осень + железобетонная, кора + асфальт, крик + проспект. Топос города обладает свойствами, вносящими душевный разлад, психологический дискомфорт во внутренний мир лирического героя. Не утихает тоска по степи у жителей города – «*современных скифов*», которые живут в «*норах квартирных*» и выходят на балкон, «*словно бы заслышав ржанье коня*» (1985) (Канапьянов, 2011б, с. 29). Степь появляется здесь только в экране телевизора: «*Вот и степь подступает к глазам из бездны телеэкрана*». Знак-символ искусственности, фальшивости городского бытия, оторванности от природы – «*коровий кумыс*»,[14] который сын «*принес вечером из гастронома*». Город лишает человека его прошлого, его исконной культуры, которая зиждится на природных началах. Ощущение своей вины за эту оторванность от корней, от аула, где похоронены его отец и предки, преследует поэта. Покаяние является одним из основных эмоциональных мотивов всего его творчества. Степь, родной аул метафорически осмысляются поэтом как живые, он обращается к ним со словами покаяния:

*О **степная земля**, мы так пред тобой виноваты,*
Что смотрим с виною и болью на эти закаты
(«Ностальгия по детству» 1976) (Канапьянов, 2011а, с. 36);

Родной очаг,
За все прости меня.
За то, что о корнях
Я забываю.
Все получил
От твоего огня
И ничего в ответ
Не возвращаю («Родной очаг» 1977)
(Канапьянов, 2011а, с. 66).

Он старается сохранить эту связь с родиной, с предками и клянется продолжить их путь:

Здесь мой аул,

[14] Кумыс – традиционный напиток кочевых тюрков, который готовится исключительно из кобыльего молока. Кумыс из коровьего молока – это фальшивый, ненастоящий напиток.

Могила здесь отца.
Начало – здесь.
И нет ему конца.
И этот путь
Продолжен будет мной
(Канапьянов, 2011а, с. 66).

Степь дает ему свое благословение: *Благословляет степь: / – Иди, сын мой!* (Канапьянов, 2011а, с. 66). В тексте зашифрованы важные для казахов культурные сакральные коды: святость могилы отца; память о предках.

Алматы ограничен в своем пространстве, он окружен горами, которые выступают его внешней границей. Недаром Канапьянов использует метафору – «*жемчужина в оправе диких гор*», в которой проявляется духовная коллизия «алматинского» текста: город замкнут «в оправе диких гор». Она усиливает и углубляет антитезу «город – степь»: замкнутое горами пространство города и открытая бескрайняя степь – прародительница казахов-кочевников. Отсюда неизбывная тяга горожанина к степным просторам: *Вновь по весне степной простор* ***влечет.*** */ Сажусь в автобус я на маленьком вокзале* (Канапьянов, 2011б, с. 20); *Тебя* ***влекли*** *степные дали* (Канапьянов, 2011б, с. 176). Не случайно поэт использует глагол *влечь (влечет, влекли)* с семантикой «манить, привлекать к себе», актуализирующей значение непроизвольного, неконтролируемого желания как внутреннего порыва человека, и метафору «степь как манящий к себе субъект». Лирический герой стремится вырваться из города за его внешние границы, в степь и услышать гулкий стук копыт, ощутить объятия степного ветра.

Исследователи справедливо отмечают: «В поэзии Б. Канапьянова образ южного города не является символом бездуховности, противопоставленным ценностям традиционной культуры. <…> В лирике Б. Канапьянова слышится вера в нашего современника – горожанина и степняка, открывающего для себя “планеты сад живой”» (Нұрғали, Амангелді, 2022, с. 115):

Нам родина – эти холмы,
Горы и город в долине.
И дети природы все мы
(Канапьянов, 2011а, с. 50).

Пространство, согласно теории хронотопа М.М. Бахтина, неразрывно связано со временем (1975, с. 235). Городское пространство пронизано хронологическими связями, в нем отражаются природные катаклизмы, исторические и социокультурные события, оно существует в различных сезонах и в разных временах суток. Антитезы «город – степь», «город – аул», выше рассмотренные нами с пространственной точки зрения, осмысляются поэтом и в хронологическом плане. Он протягивает исторические связи между членами оппозиции: от древних скифских племен до настоящего времени. Жители города – это «*современные скифы*», не до конца

осмысляющие связь со своим историческим прошлым, воплощенным в образах степи и аула. Хронологическо-событийным ореолом окружено и имя города, ассоциативно отсылающее к истории происхождения яблони Сиверса, к утрате в начале 2000-х годов уникального сорта яблок – апорта. Автора волнуют события, происходящие с начала 2000-х годов и влияющие на безопасность города: это хаотичная застройка города в предгорьях, нарушающая его экологию.

Важнейший хронологический признак канапьяновского «алматинского» текста – это время суток, наиболее предпочитаемое поэтом. Его любимый хронотоп – это Алматы ночью. В стихотворении в прозе «Ad astra» (1986) он с бесконечной любовью описывает ночной Алматы: «*Полночь. Обычная алма-атинская полночь. Горная прохлада нисходит волнами на огни раскинувшегося в долине города, слегка шелестит листва, арык несет свою песню, иногда заглушаемую шагами редких прохожих, шелестом одиноких такси. Прогрохотал последний трамвай и отправился спать в гулкое пространство кирпичного депо...*» (Канапьянов, 2011б, с. 136). Лирический герой воспринимает в первую очередь ночной город акустически, он описывает звуки алматинской ночи: шелест травы, песню арыка, звуки шагов редких прохожих, шелест такси, грохот последнего трамвая, гулкое пространство депо. Они создают гармонический звуковой образ города. Вот еще один метафорический образ алматинской ночи в стихотворении «Алма-атинский блюз» (1999):

Ночь,
Шурша звездами, спускается с гор,
Серьгами фонарей по улицам танцует,
Фонтанами смеется на площадях
(Канапьянов, 2011б, с. 225).

Ночь – это волшебница, украшенная серьгами, которая спустилась с гор в город, танцует и смеется. Поэт любит свет ночных огней: *город мой / Дрожит / Ресницами / огней*; ночные запахи: *Твои асфальты / пахнут в полночь / зноем* («Арык» 1976) (Канапьянов, 2011а, с. 29); ночную прохладу. Выше мы говорили о том, что Канапьянов выбирает для характеристики ночного Алматы только один цвет – зеленый. Во многих стихах повторяется выражение *город* ***зеленых*** *ночей*. Поэт обнаруживает сходство алматинских зеленых ночей с испанской Севильей: «*В* ***зеленой*** *алма-атинской ночи / Есть что-то от ночей Севильи*» (Канапьянов, 2011а, с. 63). Для поэта эти города близки своим жарким климатом и прекрасными теплыми ночами.

Поэт изображает город в разные сезоны: летом, зимой, весной. «Алматинский» текст Канапьянова не может быть полноценным без такого хронотопа, как жаркое июльское лето в южном городе (стихотворение «Июль» 2001). Стихотворение насыщено транскультурными сравнениями и метафорами: *зной как пламя саксаула; в мареве дрожит и тает город*. В

знойном июле как спасение, источник жизни возникает сугубо городская деталь – автомат газированной воды.

Одно из стихотворений Канапьянова («Снег» 1978) посвящено первому снегу в Алматы. Поэт сакрализирует это природное явление, придает ему нравственный смысл, это *снег очищения, снег искупления* вины (Канапьянов, 2011а, с. 82). Весна в городе, как и в природе, проявляет себя в специфических признаках – в росте и цветенье растений, в мартовских «гуляниях» кошек. Эти весенние признаки существуют в городском контексте, рядом с «корой асфальта», «новостройками».

Хронологические характеристики «алматинского» текста у Канапьянова двуплановы: во-первых, они обусловлены историческими событиями как в древности, так и в современности; во-вторых, тесно связаны с природными явлениями: со временем суток (ночью), с временами года (летом, первым снегом, весной). Алматы как восточный город живет в динамике исторических изменений, в движении от прошлого к настоящему, в ритме природы, смены ее сезонов и времени суток.

Таким образом, в «алматинском» тексте Канапьянов создает модель родного города в трех его основных семиотических ипостасях: мифопоэтический ореол имени города, городское пространство Алматы и хронос города. В мифопоэтическом ореоле топонима проявляется его символическая значимость и культурно-историческая обусловленность архаическими мифами, легендами, индивидуальным опытом автора, связанными с яблоневыми садами. Городское пространство Алматы определяется знаками-локусами природного (горы, голубые ели) и искусственного происхождения (базар, Медео). Топос города неразрывно связан с горами, которые одновременно составляют его внешние границы. Горы также представляют угрозу существованию города: сход горного селя, который сносит и разрушает все на своем пути. Для канапьяновского «алматинского» текста типичны оппозиции «город – степь», «город – аул», «искусственное – природное», которые, кроме пространственных характеристик, несут в себе и историко-хронологическое осмысление города в прошлом и настоящем. Город как время также включает в себя поэтическое описание города в разное время суток и в разные сезоны года. Событийно-временные пласты занимают значительное место и в описании города как имени: история яблони Сиверса, вырубка яблоневых садов, вырождение апорта.

Все составляющие модели города связаны между собой, взаимообусловлены, формируя целостное восприятие города как культурного явления в поэтической картине мира Канапьянова. Поэт рассматривает Алматы как живой, саморазвивающийся в пространстве, времени, в мифопоэтических смыслах организм. Сконструированная поэтическим воображением модель города не должна во всем совпадать с реальным образом города. У каждого писателя или даже просто жителя города может существовать свой образ Алматы, с другими мифопоэтическими, ассоциативными, пространственными и хронологическими

характеристиками. Важно понимать, что читателю, реципиенту необходимо эстетическое осмысление города, они ощущают потребность в поэтизации родного города: *Нарисуй мне словами / Город зеленых ночей!* (1975) (Канапьянов, 2011а, с. 15).

Писатели с транскультурным мировосприятием «становятся обладателями ценнейших знаний, новых, неожиданно ярких образов», порожденных усложненной художественной картиной мира автора, в которой исходная национальная модель действительности обогащена приобретенными инокультурными представлениями (Ровенский, 1983, с. 11).

2.3. Жанровые особенности транскультурной литературы Казахстана 60–80-х гг. XX века

(З.К. Темиргазина)

2.3.1. Специфика развития жанров в прозе

Для колониального дискурса русскоязычной литературы характерны частые эксперименты с жанром, стилем, хронотопом, архитектоникой, образной структурой, с литературным методом и направлением. Литературовед С.М. Алтыбаева выделяет тенденции в жанровом развитии прозы: «Одним из эстетико-концептуальных качеств новейшей казахской прозы и ее центрального жанра – романа становится наличие обостренно-исповедальных мотивов экзистенциального характера, выделение и разработка пограничных ситуаций в духовной сфере человека, его взаимоотношений с миром» (2018, с.22). Действительно, в прозе этого периода появляются исповедальные жанры: роман-исповедь, роман-откровение, роман-дневник, роман интенций, роман-эссе.

Постмодернистский роман Д. Накипова «Круг пепла» имеет подзаголовок «роман интенций». Он написан в манере «творящего хаоса» и тематически связан с балетным искусством. Система персонажей, представленная в романе, тем или иным образом сопряжены с балетом, театром и миром искусства в целом. Исследователи говорят о признаках так называемой «паралитературы», которая создается на стыке различных видов искусства.

Роман Накипова, как и многие транскультурные произведения этого времени, отчетливо тяготеет к параболической жанровой форме, которую можно считать отличительным признаком литературы этой эпохи. Алтыбаева уточняет понятие параболы как жанра, его признаки: «Парабола понимается нами как жанровая форма в литературе XX века, близко стоящая к притче. С точки зрения внутренней структуры парабола – иносказательный образ, тяготеющий к символу, многозначному иносказанию (в отличие от однозначности аллегории и однонаправленного второго плана притчи). Однако, приближаясь к символическому, иносказательный план параболы не подавляет предметного, ситуативного, а остаётся изоморфным ему, взаимоотнесённым с ним» (2018, с. 115).

Рассмотрев некоторые особенности жанров в казахстанской русскоязычной прозе колониального периода, т.е. с 1960-х гг. XX века до первых десятилетий XXI века, мы можем сделать выводы о том, что динамика развития жанров в нем определялась, во-первых, в значительной степени онтологией, т.е. социально-политической, идеологической обстановкой, в которой находился Казахстан в эти годы, во-вторых, влиянием постмодернистских литературных тенденций. Отметим еще раз тяготение к исповедальным жанрам, в которых авторы могли передать обостренно-личностную обеспокоенность за экологическое состояние страны, тревогу за развитие родной культуры и языка. Хаосоморфность постмодернистского сознания художника, инкорпорированная в традиционную идею цикличности времени, формировала не только необычный хронотоп произведения, но и оказала влияние на его жанровые признаки. Несколько семиотических систем (литература, театр, балет, музыка и проч.), соединяясь в одном произведении, создавали так называемую паралитературу в казахстанском литературном процессе.

Казахстанский литературовед К.А. Таттимбетова высказала свое мнение о развитии жанров в казахстанской литературе, в частности, о жанре романа: «Несмотря на сетования казахстанских критиков о кризисе романного жанра в последние годы этот жанр занимает доминирующее место в литературном процессе. Хотя надо признать, что современные романные тексты стали иными, новаторскими с точки зрения стиля, с усложненной формой письма (потоком сознания, повествовательной многослойностью, активными контекстами и подтекстами)» (2015, с. 364).

Установив некоторые тенденции в развитии прозаических жанров, далее перейдем к жанровым особенностям в казахстанской поэзии этого периода, которая также характеризуется своеобразием и уникальностью, обусловленными национальными поэтическими традициями, структурными свойствами казахского языка и т.д.

2.3.2. Синкретизация традиционных жанров в транскультурной поэзии[15]

В казахстанской русскоязычной поэзии второй половины XX века отмечается активизация использования прозиметрума. Это обусловлено, во-первых, постмодернистскими поисками новых художественных эстетических форм; во-вторых, влиянием казахской поэзии с ее типичным силлабическим стихосложением, при котором поэзия и проза дифференцируются нечетко. Русскоязычные поэты, применяя прозиметрум, органично совмещали русские поэтические традиции с казахскими. Соединение прозы и поэзии в рамках одного поэтического произведения наблюдается в творчестве Олжаса Сулейменова, Бахытжана Канапьянова,

---

[15] Основное содержание данного подраздела монографии было представлено в статье З.К. Темиргазиной, Е.П. Гараниной, А.К. Матаевой «Прозиметрум: синкретизация жанров в казахстанской русскоязычной поэзии» в журнале «Жанры речи», 2025, т. 20, вып. 2 (46). С. 152–160. https://doi.org/10.18500/2311-0740-2025-20-2-46-152-160 EDN: KFCAEC

Бахыта Каирбекова и т.д. Прозиметрум применялся как поэтический прием, как способ поиска новых выразительных форм, одновременно он способствовал синкретизации традиционных жанров, например, притчи и предсмертной песни, предания и поэтического айтыса (‘поэтического соревнования’) и т.п. В результате симбиоза появились своеобразные синкретические лироэпические и лирические жанры.

Художественно-эстетический потенциал прозиметрума дал возможность казахским поэтам реализовать постмодернистские тенденции в выражении реального мира и «неустойчивой» реальности, в создании «текста в тексте», в реализации метатекстовой функции, в усложнении субъектной структуры художественного текста с помощью приема самореференции и т.д. В синкретических жанрах прозаический фрагмент чаще всего представляет собой метатекстовый комментарий автора, касающийся последующих поэтических строк. Казахские поэты в полной мере использовали «технические» возможности прозиметрума в создании своеобразного «неровного», прерывистого ритма путем чередования прозаических и поэтических фрагментов. Этот ритм стал одним из существенных признаков синкретических жанров в казахстанской русскоязычной поэзии.

Эксперименты с формами художественной речи – прозой и поэзией – касаются прежде всего поэтической речи, ее жанров, что связано с тем фактом, что техника поэтической речи более формализована, конкретизирована в категориях размера, метра, способа стихосложения. Именно поэтому ее трансформация более доступна и заметна. Немаловажно и то, что поэзия всегда ограничена в объеме. Проза же менее формализована, менее подчинена техническим правилам, она формально совпадает с устной разговорной речью. Кроме того, объемы у прозаических произведений намного значительнее, чем в стихотворениях, что также может служить препятствием для удачного экспериментирования с прозой.

Наибольший интерес проблема трансформации поэзии и прозы вызвала у поэтов и писателей конца XIX – начала XX века, поскольку классическая система стихосложения перестала соответствовать их эстетическим запросам: «И это однообразие классического стиха давно уже почувствовали французские символисты, создатели свободного стиха, так называемого “верлибра”» (Зенкевич, 2001). На сегодняшний день сложилось традиционное понимание прозостиха как метризованной прозы, т.е. организованной с использованием размера и стихотворного метра прозы. Классическим образцом прозостиха считается произведение М.Ю. Лермонтова 1832 года «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», построенного на трехдольном дактиле (Кормилов, 1995, с. 86).

Рассматривая отношения поэзии и прозы, литературоведы используют также термины «прозиметрия», «прозиметр» или «прозиметрум» от лат. prosimetrum, prosa (oratio) – проза и metrum – стих. В «Большой советской энциклопедия» 2004–2017 гг. прозиметр характеризуется как «литературная форма, в которой стихотворные фрагменты чередуются с прозаическими. Термин “П.” используется с 12 в. Античные истоки П. в творчестве

Мениппа». В современном литературоведении понятие прозиметрума толкуется широко, не сводясь к верлибру, прозостиху или метризованной, ритмической прозе.

В этом подразделе монографии мы представляем результаты анализа произведений казахских транскультурных русскоязычных поэтов постмодернистской эпохи, в которых использован прозиметрум. Активизация использования прозиметрума наблюдается в казахстанской поэзии во второй половине XX века. Это обусловлено поисками новых форм выразительности и влиянием идейно-эстетических тенденций постмодернистской эпохи. L. Ives, утверждая давность и разнообразие традиций объединения стихотворений и прозы в синкретические произведения, справедливо связывает эту практику в современной литературе с постмодернистским влиянием и называет прозиметрические произведения “postmodern novel” (Ives, 2016). Активизация применения прозиметрума в практике казахских русскоязычных поэтов является частью общего процесса прозаизации стихотворных произведений, характерной и для современной российской поэзии. Наиболее важный результат использования прозиметрума, на который мы делаем акцент, – это синкретизация поэтических и прозаических литературных жанров.

Несмотря на достаточно детальную изученность творчества казахстанских поэтов второй половины XX века, в частности, О.О. Сулейменова, Б.М. Канапьянова, Б.Г. Каирбекова и других, проблема влияния прозиметрума на жанровую сторону транскультурных произведений не исследовалась. Влияние прозиметрума сказалось в первую очередь на синкретизации традиционных поэтических и прозаических жанров. Проблема использования прозиметрума затрагивает вопросы метапрозы, приема «текста в тексте», самореференции и т.п. как постмодернистских приемов в литературе второй половины XX века и начала XIX века.

Взаимоотношения прозы и поэзии зависят от нескольких факторов. В первую очередь, от социально-исторических обстоятельств, в которых протекает литературный процесс; во-вторых, от личности автора, его склонности к экспериментированию с художественными формами, жанрами и т.п.; в-третьих, от литературных традиций, обусловленных в том числе объективными фактами, такими как, например, морфологический строй языка.

Ученые не раз описывали размытость границ между шаблонной прозой и стихом в тюркском устном повествовании и эпосе. J. Harris и K. Reichl, рассуждая о возникновении стиха среди тюркоязычных народов Центральной Азии и Сибири, отметили склонность тюркских языков к синтаксическому параллелизму и их агглютинативную структуру, с легкостью превращающих параллельные сегменты речи в изосиллабический, рифмованный стих (Harris, Reichl, 1997, p. 8). И далее они приходят к выводу о генетической близости и недифференцированности стиха и прозы в древнетюркском языке: «Indeed, in some (presumably archaic) Turkic traditions epic verse is so irregular that, were it not for the mode of performance – namely a rhythmic chanting – it would often be

indistinguishable from prose» (Harris, Reichl, 1997, p. 8). (Действительно, в некоторых (предположительно архаичных) тюркских традициях эпический стих настолько нерегулярен, что, если бы не способ исполнения – а именно ритмическое пение – он часто был бы неотличим от прозы. – Перевод наш. З.Т.).

Таким образом, симбиоз стиха и прозы генетически свойствен казахскому языку, устным народно-поэтическим традициям, в которых отсутствует строгое противопоставление одного вида художественной речи другому. Казахская поэзия, основанная на силлабическом принципе, т.е. на квантитативно-ритмической организации слогов в строке, не опирается на рифму и размер, поскольку казахский язык относится к языкам с константным ударением на последнем слоге слова, что затрудняет применение тонического стихосложения, как, например, в русском языке. См., стихотворение Ғафу Қайырбекова «Таңғы романс» (‘Утренний романс’), в котором размер не определяется, рифмуются только 2-я, 3-я и 5-я строки, ритм создается определенным количеством слогов в строках:

Та'ң келеді',
ақты'қ сөзі'н айтыпты' А'й,
Енді' өзі'н бұ'л аспанда' ба'р тұтпа'й.
Ө'ң ме'н түсті'ң арасында' жатты'ң се'н
Же'р ме'н аспа'н арасындағы' а'қ бұлтта'й
(Ғ. Қайырбеков).
[Утро приближается,
сказала последние слова луна,
Теперь не найдешь себя на этом небе.
Ты лежишь между красками неба,
как белое облако между землей и небом. – Перевод мой. З.Т.].

Русскоязычные транскультурные казахские поэты, усвоившие традиции русской силлабо-тонической поэзии и создающие произведения, основанные на этом способе стихосложения, тем не менее часто используют силлабику, свойственную традиционной казахской поэзии.

Прозиметрум как художественная форма в определенной степени отвечала запросам постмодернизма, о чем говорилось выше, но, что особенно важно, она была близка морфологическому строю казахского языка, оказывающего влияние на русскоязычную поэзию авторов-казахов.

Инкорпорирование прозаических элементов в структуру стиха вызвано потребностью автора в метапрозаическом осмыслении художественного мира, в углублении самореференции автора, которые характерны для литературы постмодернизма (Hatlen, 1982; Сегал, 1979). Используя метапрозу, автор комментирует мир, в котором пребывает персонаж, тем самым придавая тексту большую значимость за счет презентации внешнего взгляда на этот вымышленный мир. P. Waugh (2002) полагает, что важнейшая функция метапрозы – акцентирование дихотомии между реальным миром и

вымышленным художественным миром, в процессе которого возникают пародии, подрыв ожиданий читателя, альтернативный взгляд на ситуацию, на состояние человека. Частью метапрозы выступает самореференция, с помощью которой автор осуществляет эксперименты с позициями нарратора, рассказчика, моделирует свои отношения с вымышленными персонажами.

В результате симбиоза видов художественной речи возникают новые для казахской поэзии синкретические жанры. В них мы находим соединение в одном произведении прозаических жанров, таких как притча, легенда, предание, рассказ и т.п. и поэтических жанров, таких как песня, айтыс, элегия, эпитафия, философское размышление и т.п. Отметим, однако, что иногда определение жанровой принадлежности прозаического или поэтического фрагмента затруднено в силу его небольшого объема (1–2 строки).

Важно подчеркнуть, что поэты используют прозу в ее исходной форме, не изменяя ее природу. Они не пытаются придать ей метрический характер, уподобляя поэзии или, по крайней мере, приближая к ней, как это происходит с верлибром или прозостихом. Поэт соединяет прозу и поэзию, исходя лишь из собственного идейно-художественного замысла, и этот синтез, несмотря на отсутствие попыток сблизить их, носит органичный характер. В процессе синкретизации жанров в равной степени используются преимущества обоих видов художественной речи.

Синкретические произведения обычно имеют небольшой объем. Это в некоторой степени свидетельствует об их изначальной принадлежности к поэтической речи. Еще одним немаловажным параметром выступают пропорции прозаических и поэтических фрагментов, их расположение и чередование внутри произведения. Несомненно, эти признаки носят формальный характер, тем не менее они играют определенную роль в передаче авторского замысла и идейного содержания прозиметрического произведения. Исследование показало, что в результате использования прозиметрума складываются два типа синкретических жанров, обладающие специфическими признаками: лироэпические и лирические.

Лироэпические синкретические жанры

Стихотворение Сулейменова «Последнее слово акына Смета» (1976, с. 255–256) можно считать одним из удачных образцов лироэпического синкретического жанра. В онтологии художественной идеи лежит нерядовое, но достаточно распространенное для казахского общества XIX века событие: юноша украл любимую девушку, выданную замуж против воли. Эта довольно тривиальная ситуация превращается в художественном осмыслении Сулейменова в нарратив о силе искусства и любви, побеждающих косные обычаи и смерть.

Прозаическое начало произведения, состоящее из 4 абзацев, носит притчевый характер. После следует 41 поэтическая строка – песня молодого акына (‘певца’) Смета. Завершается произведение прозаическим фрагментом притчи, в котором заложено основное моральное назидание. В первом

прозаическом фрагменте, кроме фабулы, содержится метапрозаический комментарий, в котором говорится о песне молодого акына: «*Смет, потирая затекшие руки, глядел на черный прямоугольник двери. И тихо пел последние слова*» (там же, с. 255). Последняя песня Смета является кульминацией произведения. После нее снова следует метапрозаический комментарий: «*Он пропел это одним дыханием, не напрягаясь и не торопясь. Его плечи и голова еще отчетливо печатались на мрачном небе. Днем он был некрасив, его образу не хватало голоса*» (там же, с. 256). Услышав песню, старик Азербай оценил большой талант молодого акына. Он преодолел эгоистическое чувство обиды, отпустив с миром Смета и свою жену, хотя по степным законам он должен был совершить правосудие над похитителем жены.

Прозиметрум в анализируемом произведении имеет «рамочную» композицию: песня Смета помещена между двумя прозаическими частями притчи, представляя собой «текст в тексте». Внедрение прозаических фрагментов в произведение дает автору возможность реализовать множественную самореференцию: автор – это и нарратор, и наблюдатель, и свидетель, вступающий в сложные отношения с персонажами: Азербаем, Сметом, Алибеком.

Это небольшое по объему произведение имеет прочную сюжетно-событийную канву. Чередование прозаических частей произведения с поэтической частью обусловлено сюжетом, общностью персонажей, хронотопа и не требует дополнительных художественных способов и средств соединения их в одно синкретическое целое, обладающее признаками эпического жанра притчи и лирического жанра последней (предсмертной) песни.

К лироэпическому синкретическому жанру можно отнести и произведение «Айтыс» (‘песенное состязание’) Сулейменова (там же, с. 113–114), в котором повествуется о словесном поединке двух батыров. Первый прозаический фрагмент относится к жанру предания, в него включено метапрозаическое описание айтыса:

Войско выбирало себе в предводители того батыра, который побеждал соперника в споре. Народ сохранил в памяти несколько батырских айтысов. Наиболее известен айтыс (спор) Кара-батыра и Урак-батыра из Среднего жуза, рода караул (там же, с. 113).

После метапрозы следуют поочередно песни Кара-батыра и Урак-батыра. Произведение завершается кратким метаописательным комментарием-итогом: *Предание говорит, что в этом споре победил Урак-батыр ...* (там же, с. 114). Использование прозиметрума позволяет автору соединить в одном произведении жанр предания и национально-специфический жанр поэтического айтыса.

Таким образом, лироэпические произведения представляют собой результат синтеза прозаических (притчи, предания, легенды и т.п.) и поэтических (предсмертная песня, айтыс, эпитафия и т.д.) жанров.

Лирические синкретические жанры

Произведение Бахытжана Канапьянова «Космостанция» 1985 года (2011б, с. 68–70) относится к лирическому синкретическому жанру. Оно начинается с двух стихотворных строк:

Космический пророчит рейс
В моих ладонях эдельвейс (2011б, с. 68).

За ними следует 3 абзаца прозы, развивающих идею о неразрывности связи Земли и Космоса – «вечной поэмы звездного неба». Завершается произведение 18-ю стихотворными строками.

Смена стиха и прозы не имеет, как в лироэпических произведениях, рассмотренных выше, сюжетно-событийной логики. Она обусловлена движением художественной идеи лирического героя, размышляющего о том, что человек, стремясь в Космос, сохраняет неразрывную, «пуповинную» связь с Землей.

В лирическом нарративе – прозаическом и стихотворном – осуществляется самореференция автора. Поэт удваивает себя как субъекта в различных «неустойчивых» реальностях и проекциях, создавая своего двойника и, возможно, тройника. Произведение объединено самореферентностью субъекта – автора, лирического героя, нарратора, персонажа, которые репрезентированы местоимениями 1-го лица (*я, моих, мною*).

Если в лироэпическом жанре прозаические и стихотворные строки связаны развитием сюжета, общностью персонажей, хронотопа и т.д., то синкретический лирический жанр требует других средств связи – смысловых, семиотических скреп. Так, в произведении Канапьянова подобной семиотико-смысловой скрепой выступает эдельвейс – символ Земли. Стихотворные строки начинаются с его упоминания, размышления лирического героя об этом цветке «вечности» составляют содержание прозаической части, и далее в завершающих поэтических строках лирический герой пишет:

Эдельвейс-цветок
С книжной полки
рвется к свету –
Звездный бродит ток
(Канапьянов, 2011б, с. 70).

Прозаический фрагмент в центре произведения составляет 3 абзаца. В стилистическо-смысловом отношении он насыщен художественными словесными макро- и микрообразами, объединенными общей семиотикой и символической поэтикой вечности, устремленности в космос, привязанности к Земле как дому: *«в вечную поэму звездного неба»; «крохотные лепестки антенн»; «живут, дыша цветами вечности»*.

Таким образом, прозаическая часть развивает и углубляет поэтику лирического жанра, выступая важным художественно-стилистическим средством воплощения авторской идеи и образов.

Композиция синкретических жанров

Наиболее частотной структурой синкретических жанров является двухчастная композиция «прозаический фрагмент» + «стиховой фрагмент». Прозаическое начало чаще всего выполняет метаописательную функцию:

Написано на свободных страницах книги жалоб и предложений чайханы №5 Душанбинского горпищеторга.
...Омар Хайям,
как убеждают критики, –
блудник, язычник,
как сама луна
(Сулейменов, 1976, с. 320).

Стихотворный фрагмент представляет собой эпиграмму – «текст в тексте», который описывает автор в предшествующем прозаическом комментарии. Приведем еще один пример метатекста в прозе:

Деревенские мальчишки ловят плотву на удочку. Безногий бородач на телеге с сеном. В моем блокноте – зарисовки, первое, что пришло на ум.
Избы вздыбились на косогоре,
как плоты на речном повороте
при заторе (там же, с. 291).

Метапроза, передающая рефлексию автора, помогает определить стихотворные строки как сиюминутные «зарисовки» поэта, «первое, что пришло на ум».

В следующем произведении стиховой фрагмент – это заклинание баксы (‘шаман’), прозаическая часть в конце описывает заключительный акт магического камлания:

И одна, одна змея
извивается
в моей руке,
изгони,
моя змея,
из больного тела
недуг…
Э-эх-хх!!!
Баксы в бешеном ритме танца бьет обрядовым бичом по телу лежащей больной (Канапьянов, 2011б, с. 79).

Обычно при двухчастной структуре соотношение прозаического и поэтического фрагментов составляет 1 : 3 или 1 : 4. Однако расположение и чередование стихотворных и прозаических частей в синкретических жанрах может иметь и более сложную структуру, например, «стиховой фрагмент» + «прозаический фрагмент» + «стиховой фрагмент» или «стиховой фрагмент» + «прозаический фрагмент» + «стиховой фрагмент» + «прозаический фрагмент». Так, поэма Б. Канапьянова «Кочевница» состоит из 3-х частей, первая и третья поэтические части – это эпитафии на гибель двух женщин-кочевниц, вторая часть – это легенда, повествующая об их гибели (2011б, с. 81–83). Реже встречаются более сложные композиции.

Важной функцией прозиметрума, которая вызывала особое внимание казахстанских поэтов, является его способность усложнять ритмическую организацию художественного текста. М.М. Гиршман писал о необходимости широкого понимания ритма: «Под ритмом понимается не только ритмическая организация прозаической речи, но и в целом повторяемость любых схожих элементов в определенной закономерности. Ритм может проявляться на любом уровне произведения» (1982, с. 76). Прозиметрум используется как способ постоянной «перебивки» ритма, приводящего к созданию необычного «неровного» ритма синкретических произведений за счет чередования в разнообразных вариациях прозаических и поэтических строк.

Мы выявили различные варианты синтеза традиционных жанров: притча + последняя (предсмертная) песня; предание + айтыс; эпитафия + легенда; лирическое размышление + лирический рассказ-миниатюра и т.д. Основная модель синкретизации основана на соединении в одном произведении двух жанров (поэтического и прозаического), в итоге возникают необычные в композиционном, художественно-стилистическом отношении произведения. Лироэпические и лирические синкретические жанры дифференцируются в зависимости от художественных способов и средств, объединяющих прозу и поэзию в целостное произведение. В лироэпических жанрах это общность сюжета, системы персонажей, хронотопа и т.п. В лирических синкретических жанрах речь идет о доминанте идейно-смысловых скреп: сквозной темы, поэтической символики, общности макро- и микрообразной системы. К общим художественно-эстетическим свойствам синкретических жанров относится специфическая ритмическая организация, порожденная чередованием стихотворных и прозаических строк.

Синкретизация жанров в результате использования прозиметрума схематически представлена в таблице ниже.

Таблица. Синкретические жанры как результат применения прозиметрума

	Синкретические жанры	Синтез традиционных жанров (прозаических и поэтических)	Художественные способы и средства объединения в целостное произведение

1	Лироэпические жанры	притча + последняя (предсмертная) песня	1) общий сюжет, хронотоп, система персонажей; 2) прозаический фрагмент зачастую выполняет метаописательную функцию; 3) своеобразный ритм, образованный чередованием стиха и прозы
		предание + айтыс	
		эпитафия + легенда	
		рассказ + поэтическое заклинание	
		метапрозаический комментарий + поэтическая зарисовка	
		метапрозаический комментарий + эпиграмма	
2	Лирические жанры	Прозаическое вступление + посвящение	1) общие смысловые скрепы: сквозной мотив, символика, поэтические макро- и микрообразы; 2) своеобразный ритм, образованный чередованием стиха и прозы
		Легенда + элегия	
		Поэтическое размышление + лирический рассказ-миниатюра	

В таблице приведены наиболее репрезентативные варианты, дающие общее представление о процессе синкретизации жанров в казахстанской поэзии.

Соединение в рамках одного поэтического творения стихотворных и прозаических строк, характерное для творчества казахских русскоязычных поэтов второй половины XX века, является частью общего процесса прозаизации. Прозиметрум приводит к изменениям в системе литературных жанров, к обогащению ее синкретическими лирическими и лироэпическими произведениями, построенными на разнообразных вариациях традиционных жанров.

Прозаическая часть нередко выполняет метатекстовую функцию, в этом случае поэтические строки представляют собой «текст в тексте». Казахские поэты активно используют прием самореференции, усложняющий субъектную структуру и создающий полифонию художественного текста. Чередование прозаических и поэтических элементов создает особый, прерывистый ритм, который является специфическим признаком прозиметрических произведений.

Таким образом, прозиметрум расширяет эстетико-поэтический инструментарий автора, позволяя ему свободно оперировать художественными формами действительности, моделировать варианты авторского «я» – «не я», ритмическую сторону художественного текста и т.д.

Литература к подразделам 2.1. – 2.3.

Абдуллина Л.И. Литературный ландшафт родного края. Усть-Каменогорск, 2012. 136 с.
Абиева Н.А. Поэтический экфрасис. // Studia Linguistica – 10. Проблемы теории европейских языков. Санкт-Петербург: Тригон, 2001. С. 80–94.
Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. Издание 2-е, с доп. и изм. Алматы: Ғылым, 2018. 440 с.
Аслитдинова А. Базар в Центральной Азии как поле социального и культурного взаимодействия // Историк (Муаррих). 2016. № 3–4 (8). С. 126–129.
Байпаков К.М. Қазақстанның ежелгі қалалар. Алматы, 2005. 316 с.
Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 301 с.
Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
Баянбаева Ж.А. Алма-атинский локальный текст в творчестве Ю. Домбровского: функционально-семиотический аспект: дисс. канд. филол.наук. Москва, 2017. 142 с.
Богданова Ю.В. Этнокультурный хронотоп в поэзии Бахыта Каирбекова // Ulagat. 2020. URL: https://ulagat.com/ (дата обращения: 13.10.2024).
Бычков В.В. Эстетика. Краткий курс. Москва: Проект, 2003. 384 с.
Власова Г.И. Евразийская поэтика казахстанского культурного текста (на материале современной поэзии). // Мир русскоговорящих стран. 2019. №2. С. 84–91. https://doi.org/10.24411/2658-7866-2019-10012
Гришкова Л.В. Хронотоп постмодернистского романа // Вестник Курганского государственного университета. 2009. № 2 (16). С. 80–82.
Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. Москва: Советский писатель, 1982. 366 с.
Дашковский П.К., Савельева Т.В. Байпаков Карл Молдахметович – выдающийся ученый и организатор науки Казахстана // Народы и религии Евразии. 2019. № 2(19). С. 144–167.
Зенкевич М. О новом стихе. Футурум АРТ. 2001. №2–3. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=8480 (дата обращения: 03.09.2024).
Каирбеков Б. Навстречу солнцу. Дневник путешествий: стихи, эссе. Алматы, 2014. 420 с.
Каирбеков Б. Избранное. Алматы: Жалын, 1999.
Каирбеков Б. Стихи разных лет. Алматы: Атамұра, 2004.
Қайырбеков Ғ. Өлендер (Стихи). URL: https://www.zharar.com/ (дата обращения: 03.10.2024).
Канапьянов Б. Избранное. В 2 т. Т. 1. Алматы: Издательский дом “Жибек жолы”, 2011а. 480 с.
Канапьянов Б. Избранное. В 2 т. Т. 2. Алматы: Издательский дом “Жибек жолы”, 2011б. 536 с.

Кожабергенова А.Е. Города советского Востока в прозе Дины Рубиной // Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2022. Т. 28. № 3. С. 125–135. https://doi.org/10.15826/izv1.2022.28.3.052

Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. Москва: МГУ, 1995. 158 с.

Логинова М.А. Художественный хронотоп как этнокультурный маркер в поликультурных текстах русской литературы Казахстана конца XX – нач. XXI вв. (на примере повестей А. Алимжанова и Б. Канапьянова) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 2. С. 150–155.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1984. Вып. 18. С. 30–45.

Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста. // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 129–132.

Нұрғали Қ.Р., Амангелді М.Д. Система мотивов в лирике Б. Канапьянова // Вестник Карагандинского университета. Серия «Филология». 2022. №2(106). С. 109–116. https://doi.org/10.31489/2020Ph2/109-116

Овчеренко У.В., Щенникова Н.В. Хронотоп романа Д. Накипова «Круг пепла» // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2024. № 2. Т. 21. С. 250–259. EDN: NBUIBI. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-2-250-259

Панова Л.Г. Модель времени в поэзии Мандельштама 1908–1937. // Текст. Интертекст. Культура. Москва: Азбуковник, 2001.

Прозиметр. В: Большая советская энциклопедия 2004–2017 гг. URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/4998757 (дата обращения: 02.09.2024).

Ровенский Н.С. Портреты (Обзоры, рецензии, литер. портреты). Алма-Ата: Жазушы, 1983. 236 с.

Савельева В.В. От художественного текста к художественному миру. Теория. Методика. Практика. Алматы: Фонд XXI век, 2000. 252 с.

Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Slavica Hierosolymitana. 1979. No. 4. P. 1–35.

Сулейменов О.О. Определение берега. Алма-Ата: Жазушы, 1976. 455 с.

Таттимбетова К.О. Жанр романа в русской литературе Казахстана конца XX и начала XXI веков // Вестник РУДН, серия Вопросы образования: языки и специальность. 2015. № 5. С. 360–365.

Темиргазина З.К. «Алматинский» текст в творчестве Бахытжана Канапьянова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 90. С. 268–285. https://doi.org/10.17223/19986645/90/13

Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Отв. ред. Ю.М. Лотман. Вып. 18. Тарту, 1984. С. 4–29.

Фарино Е. Яблоки – апельсины – гранаты // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 7–84.

Шафранская Э.Ф., Лебедева Е.В. Алма-Ата как локальный текст // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2015. №3. С.272–282.
Ives L. On the Many Ways and Reasons to Mix Poetry and Prose: Contributing to A Long-Standing and Very Various Tradition // Literary Hub. 2 August 2016. URL: https://lithub.com/on-the-many-ways-and-reasonsto-mix-poetry-and-prose/ (дата обращения: 11.10.2024).
Harris J., Reichl K. (eds). Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse. Cambridge: DS Brewer, 1997. 444 p.
Hatlen B. Borges and metafiction. // Simply a man of letters. Panel discussion and papers from the proceedings of a symposium on J.L. Borges held at the University of Maine at Orono. 1982. 390 p.
Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (New Accents). Routledge, 2002. 188 p.

2.4. Основные представители транскультурной литературы колониального периода – второй половины XX века

2.4.1. Олжас Сулейменов (З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

2.4.1.1. Транскультурность поэтического мировоззрения Сулейменова

(З.К. Темиргазина)

Литературное творчество казахского поэта Олжаса Омаровича Сулейменова принесло ему общественное признание в советское время и оказало значительное влияние на развитие советской и современной казахской литературы. Наоми Кафи (2020), изучавшая творчество русскоязычных авторов из Центральной Азии, Кавказа и Сибири, характеризует эволюцию Олжаса Сулейменова, в советскую эпоху: от певца советского движения за освобождение и деколонизацию до практически диссидента, рефлексирующего о правах человека, об экологических проблемах и последствиях империализма. Она утверждает: “His literary work and political activism have made him one of contemporary Central Asia’s most influential public figures, as well as an architect of national and pan-national identity in the post-Soviet period” (Caffee, 2020, p. 94). [Его литературная деятельность и политическая активность сделали его одним из самых влиятельных общественных деятелей современной Центральной Азии, а также архитектором национальной и общенациональной идентичности в постсоветский период. – Перевод наш. О.К.].

В годы тотального идеологического, общественного, экономического кризиса в 90-е годы и начале XXI века казахская литература находилась в

поисках новых эстетических и идейных ориентиров. К.Р. Нургали подчеркивает идейно-эстетическую роль феномена Сулейменова в современном казахстанском литературном процессе: «Сегодня казахстанская поэзия тотально “втянута” в общую динамику мирового поэтического процесса в полной мере. <…> На стыке тысячелетия в Казахстане сложилась такая культурная ситуация, которая позволяет уверенно утверждать, что идет активный процесс ментального становления нации. Наблюдаемые новые векторы этико-эстетического поиска казахстанских поэтов дают основание судить о принципиальном содержательном обновлении нашей поэзии, которая изживает прежние рубрикации – казахская, русскоязычная, “маргинальная” – и восходит на высокий уровень казахстанской» (Нургали, 2020, с. 14).

В казахском литературном процессе, начиная с 60-х годов XX века, существовало разделение на казахскую литературу, создаваемую авторами на казахском языке, (М.О. Ауэзов, И. Есенберлин) и на русскоязычную литературу. Внутри русскоязычной литературы можно выделить литературу, которую создавали авторы, транслирующие русскую картину мира, (И. Шухов, М. Симашко, Б. Кенжеев) и литературу, создаваемую авторами, выражающими казахскую картину мира средствами русского языка (О. Сулейменов, Б. Канапьянов, Р. Сейсенбаев, Б. Каирбеков). Именно об этой литературе говорят как о транскультурной, или транслингвальной, поскольку в ней на русском языке транслируется инокультурная, инонациональная модель мира.

В художественном сознании Олжаса Сулейменова создана усложненная модель действительности, в фундаменте которой лежат устойчивые казахские культурные представления и паттерны, в которые инкорпорированы элементы инонациональной (русской) картины мира. Эта усложненная модель концептуализации является внутренним содержанием литературного произведения, а русский язык – формой выражения этого усложненного национального миропонимания. В транслингвальной литературе (Kellman, 2000) функционируют гибридные тексты, содержащие элементы инонациональной культуры, не имеющие смысловых эквивалентов в языке, который является формой выражения этой иной культуры. Именно поэтому гибридные тексты могут быть не всегда легко читаемы и интерпретируемы носителями языка написания текстов. А.Ж. Сарсембаева утверждает, что «в творчестве О. Сулейменова ярко проявляются традиции акынов и батыров. Часто в русскоязычном тексте можно наблюдать художественно-изобразительные средства, выходящие за пределы русской поэтики. Многие строки могут оказаться не понятными представителям другой языковой культуры» (2005, с. 68).

Развитие теории литературы и культуры в конце XX – начале XXI вв. привело к появлению теории транслингвальной, или транскультурной литературы, отражающей глобализационные сдвиги в этнических культурах, в том числе использование одного языка для передачи другой этнической модели действительности. Творчество Сулейменова находится на границе

двух миров и выражает их в разных ипостасях: формальной и содержательной, тем самым создавая собственную уникальную модель действительности. Об этом явлении говорил советский критик Л. Аннинский: «Олжас Сулейменов (хоть он и пишет по-русски) – поэт подчеркнуто национальной складки, он казах во всем: от метафор, навеянных степным пейзажем, до основной мысли его высших раздумий – о том, что внесет Азия в грядущее мировое содружество» (1963, с. 77). Мурат Ауэзов увидел в творчестве Сулейменова органичный синтез национальных ценностей с общечеловеческими: «Пожалуй, главная особенность поэтического дарования О. Сулейменова – в умении “подключиться” к глубинным, русловым течениям духовной жизни своего народа, <…> гражданственность, патриотический пафос, активное отношение к миру больших событий, философское осмысление детали и факты – характерные черты его поэзии, отмеченной той степенью духовной зрелости, которая позволяет поэту увидеть в воссозданной картине мира родство идеала национальной культуры с идеалом культуры общечеловеческой» (1968, с. 3).

Ученик и соратник Сулейменова по поэтическому цеху Бахытжан Мусаханович Канапьянов также подчеркивал свойственную поэту черту рассматривать и осмыслять современный мир через историко-национальную призму. В стихотворении-посвящении «Мастеру» 1986 года Канапьянов пишет:

Нести – строка к строке – на встречные года
Из залежей веков руды богатой сколы.
Напоминая нам былого ореолы,
Мерцают зерна на изломах – как слюда.
Юнцы иглою, что на диске радиолы,
Судьбы выносят ритм в большие города...
Спасибо, старший друг, за мудрость вашей школы,
Что неизвестная за нею мне гряда.
Что образ слова из глубин людской души
Встает над суетой, над пропастью во ржи,
Над озером, в ночи укутанным туманом.
Поэта увлечет и дервиш-пилигрим,
И Назарея, Византия, Третий Рим,
И безымянная балбала за курганом.

2.4.1.2. Транскультурная семиотика поэмы Олжаса Сулейменова «Хромой кулан»[16]

(З.К. Темиргазина)

[16] Основное содержание данного подраздела монографии опубликовано в статье автора «Транскультурная русскоязычная литература Казахстана: семиотика поэмы Олжаса Сулейменова “Хромой кулан”» // Przegląd Rusycystyczny. nr 4 (192). С. 195–211. https://doi.org/10.31261/pr.18739

Поэтический текст представляет собой бесконечный код, функционирующий «в динамическом процессе, в ходе которого знаки обогащаются значением или меняют его» (Кристева, 2004, с. 196). Лирическое произведение способно выступать в роли знака как полностью, так и частично. Творчество казахского поэта Олжаса Сулейменова, который писал на русском языке, выражая с его помощью национальную картину мира казахов, носит транскультурный характер. Исследователи справедливо отмечают, что «транскультурная литература в условиях современного казахстанского общества становится историко-культурным феноменом и привлекает внимание исследователей» (Женис, Киынова, 2018, с. 43). Несмотря на то, что поэзия Сулейменова вызывала постоянный исследовательский интерес, семиотический аспект его произведений недостаточно освещен в научной литературе (Каирбеков, 2012; Какильбаева, 2017 и др.).

Семиотический анализ лирики Сулейменова был бы неполным без обращения к историческим фактам, древнетюркской мифологии и фольклору, поскольку творчество поэта пронизано аллюзиями, историческими, литературными и фольклорными реминисценциями. Необходимость историко-культурного подхода к изучению его творчества подчеркивает И. Крупко: «Поэтика Сулейменова направлена в историю. Перебирая времен связующую нить, поэт наблюдает узор жизни, сотканной из причин и следствий, стремясь дойти до самой сути» (Крупко, 2021). Языковой знак как элемент поэтического текста приобретает в историко-культурном контексте новое коннотативное значение, в свою очередь выступающее затем в качестве денотата.

Нами предпринята попытка семиотического прочтения поэмы «Хромой кулан», впервые опубликованной в сборнике «Определение берега» в 1976 году, с учетом историко-культурного контекста. Поэма стала знаменательным явлением в русскоязычной литературе Казахстана, поскольку в ней через историко-культурный контекст транслировались идеи свободолюбия, патриотизма, важные для национального самосознания казахов в советский колониальный период.

F. Maloku, M. Avdyli пишут о том, что культурный контекст означает акцент на том, что «производит» художественное произведение, и акцент на тезисе, что «литературное произведение есть продукт социального, этического, культурного и идеологического порядка» (2023, p. 42). В качестве основного метода исследования выбран семиотический анализ текста и его элементов. Он направлен на выявление и описание исторических, социальных, политических и культурных аспектов, которые оказывают влияние на семиозис и интерпретацию поэтических знаков. Поэтический текст рассматривается нами как интертекст, в который в процессе семиозиса включаются разнообразные по своей природе семиотические ресурсы и модусы.

Кроме этого, языковые знаки структурируются посредством моделирования семантических полей (далее СП) общеязыкового и

индивидуально-авторского типа. Сопоставление СП в русском и казахском языках и в авторской картине мира дает нам возможность сделать вывод о транскультурности художественного мировосприятия поэта.

Заглавие поэмы как семиотическое явление

Семиотический анализ поэтического текста начинается с заглавия, ведь именно оно является «первым ключевым знаком авторского присутствия в любом тексте». Заглавие является сложным в семиотическом плане знаком, совмещая в себя свойства индекса, иконы и символы. Заглавие-индекс выделяет текст среди множества других. Заглавие-иконический знак включает в сжатой форме информацию о содержании текста. Заглавие как символ выступает в качестве средства создания целостного доминирующего художественного образа всего произведения.

Название поэмы «Хромой кулан» изначально является индексальным знаком, поскольку находится в доминирующей позиции перед / над текстом, указывает на его начало и оформляет его смысловую завершенность, выполняя функцию рамочного элемента. Однако для читателя, знакомого с древнетюркской и казахской историей, культурой, мифологией и фольклором, знак-заглавие *Хромой кулан* имеет расширенное означаемое, включающее ассоциации и аллюзии из общего фонда знаний. Так, например, в означаемое входит аллюзия, которая отсылает к древней легенде о гибели хана Жошы (в русской транслитерации Джучи), сына Шынғыс хана (Чингисхана), вошедшего в историю как основатель Золотой Орды. Способность знака отсылать реципиента к денотируемому объекту является свойством икон.

Н. Веселова предложила типологию заглавий литературных произведений с учетом их денотативного содержания, она выделяет девять групп заглавий: топонимы, антропонимы, метафоры, аллюзии, оксюмороны, символы, жанрово-родовые заголовки, нейтральные заголовки и заглавия-проблемы (1998, с. 12). В силу сложности и многослойной организации художественного текста, одно и то же заглавие может быть одновременно отнесено к разным типам. Так, заглавие Хромой кулан, с одной стороны, является метафорическим, поскольку центральный художественный образ текста – раненный в битве вожак стада куланов ассоциируется с предводителем воинов-тюрков, а с другой стороны – аллюзивным, так как отсылает к нескольким явлениям древнетюркской культуры (музыкальному произведению – кюю и связанным с его сюжетом легендам), которые, в свою очередь, отсылают читателя к историческому событию, положенному в их основу. Как языковой знак заглавие представляет собой сочетание двух лексем: *ақсақ* (‘хромой’) и *құлан* (‘кулан’). В Древнетюркском словаре они определяются так: «AQSAQ: …калека (букв. хромой и безрукий)» (2016, с.53); «QULAN I кулан, дикий азиатский осел» (там же, с. 493).

Махмуд ал-Кашгари зафиксировал два варианта одного и того же слова с разными огласовками: *аксук* (‘неполноценный, с недостатком’) и *ахсак* (‘хромой’) (2010, с.135, 137). В «Этимологическом словаре тюркских языков» *ақсақ* отнесено к общетюркской лексике, оно восходит к глаголу

ағса, который имеет два значения: ‘хромать, прихрамывать’ (прямое) и ‘отставать, не успевать, не ладиться’ (переносное) (1974, с. 76). В картине мира тюрков восприятие хромоты отличается своеобразием и амбивалентностью; это связано с мифопоэтическим мышлением древних тюрков, для которых это качество было показателем инаковости, принадлежности к потустороннему миру. В космогонических мифах древних тюрков хозяин подземного царства Эрлик хан был хромым. В казахских народных сказках хромой изображают Жалмауыз кемпір – демонический персонаж в образе старухи, пожирающей людей, причем хромота не мешает быстроте ее передвижения, а скорее, свидетельствует об инфернальной природе персонажа. Хромота животных в эпосе многих тюркских народов указывает на их исключительность и принадлежность к магическому миру (Адаева, Аубакиров, 2020, с.111). Р. Султангареева, анализируя башкирский эпос «Акхак кола» (‘Хромой саврасый’), отмечает: «В сюжетах казахских легенд, а также в башкирском эпосе вожак стада – всегда Хромой конь, и этот признак обусловливает всесилие, чудесные качества коня, соединяющего два мира» (2022, с.9). Некоторые исследователи утверждают, что хромота в картине мира древних тюрков-тенгрианцев имеет сакральный смысл.

Восприятие хромоты как атрибута исключительности имеет не только мифологические, но и исторические истоки. Многие правители и выдающиеся исторические личности имели этот физический изъян, как, например, великий полководец XIV века Тамерлан, или Ақсақ Темір (‘Хромой Тимур’). Хромота выступает знаком боевой доблести и воинского опыта, знаком полученного в битве ранения. Мы полагаем, что образ вожака стада, Хромого кулана, содержит ассоциацию с Тамерланом – символом непобедимого, храброго военачальника. Возможно, именно это объясняет написание слова *Хромой* с заглавной буквы подобно имени собственному: *Не обгоняют Хромого – закон*.

По поводу образования слова құлан у ученых нет единого мнения (Левитская и др., 2000, с. 126–127). Большинство исследователей говорят о древнетюркском происхождении слова. На монгольской почве лексема *құлан* утратила конечный согласный и превратилась в *құла*. По другой версии имеет место обратный процесс: *құлан* образовано суффиксальным способом от монгольского прилагательного *құла*, обозначающего светло-коричневую масть лошади. Есть также мнение, что название дикого степного осла восходит к монгольскому *хұлан*, что означает ‘резвый, быстрый’ (там же, с. 127). В этимологии слова ученые фиксируют близость значений ‘дикий осел’ и ‘дикая лошадь’, которая отражается и в современной казахской картине мира. Кулан как вид был некогда широко распространен на территории древнетюркских племен. О большом значении этого вида для древних тюрков говорят изображения куланов в наскальных рисунках, найденных в урочище Тамгалы, а также казахские топонимы, образованные от названия этого животного. Так, в словаре топонимов Казахстана зафиксировано девять таких географических наименований: *Кулан, Куланбасы, Куланбель, Куланды, Куланкеткен, Куланойнак, Куланотпес, Кулантобе и Кулантюз* (Койчубаев,

1974, с. 154–155). Сегодня кулан как редкое животное, находящееся под угрозой исчезновения, занесен в Красную книгу Казахстана.

Полевое представление семантики слова *кулан* в русском и казахском языках и в поэме «Хромой кулан»

Сопоставим далее семантику слова *кулан* в русской и в казахской картинах мира, поскольку поэма, написанная на русском языке, отражает симбиоз двух национальных моделей мира как результат транскультурного художественного мировосприятия автора. Далее с помощью полевого метода представим его авторскую семантическую интерпретацию в поэме.

Полевое представление слова *кулан* опирается на словарные дефиниции и внеязыковые знания об этом виде животного. В энциклопедии о кулане говорится, что это «непарнокопытное животное семейства лошадиных. Высота в холке около 125 см, длина тела около 2 м. Голова у К. более крупная, чем у лошади, уши длиннее, ноги тоньше, с узкими копытами. Грива короткая, стоячая, чёлки нет; на нижней трети хвоста длинные грубые волосы образуют кисть. Окраска песчано-жёлтая, вдоль хребта тёмная полоса; кисть хвоста чёрная; низ тела и ноги белые. К. обитает в пустынях и полупустынях Передней, Средней и Центральной Азии» (Большая советская жнциклопедия, 1937, с. 338).

См. СП слова *кулан* в русском языке на рис. 1:

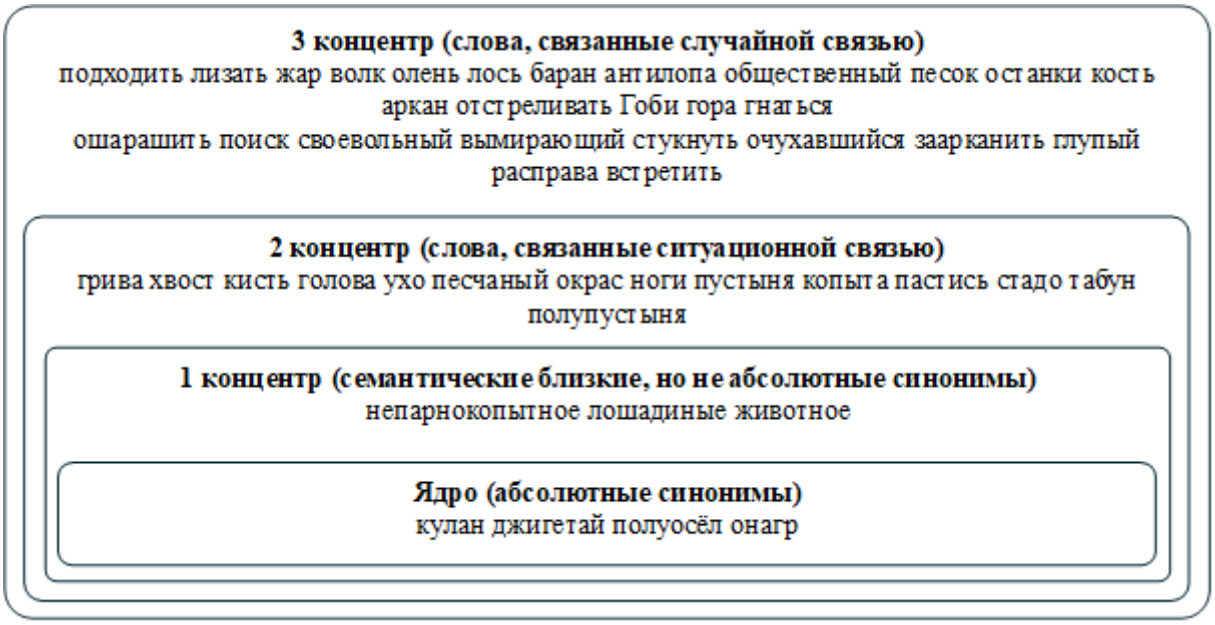

Рисунок 1. СП слова *кулан* в русском языке

Единицы, вошедшие в ядро, в первый и второй концентры поля, были отобраны из словарных дефиниций слова *кулан* и энциклопедического описания животного. Третий же концентр включает в себя лексемы, вступающие в синтагматические отношения со словом *кулан* в русской художественной литературе (Карта слов и выражений русского языка).

Как мы видим, в русской картине мира сложился негативный образ кулана как глупого, упрямого, не поддающегося приручению животного, внешне напоминающего скорее осла, нежели коня, и служащего добычей для охотников за ценной шагреневой кожей.

В казахских энциклопедических источниках о кулане пишут: «Кулан – особо охраняемое животное, относящееся к группе копытных, похожих на лошадей. Кулана еще называют дикой лошадью. Кулан – очень быстрое животное. Они бегают со скоростью 68–72, а то и 85 километров в час по бесплодной местности. […] Куланы ржут, как лошади, и очень осторожны. Зрение и обоняние настолько хорошие, что невозможно подойти к нему ближе, чем на 1–1,5 километра. Он заранее чует перемену погоды и прячется в оврагах и кустах от вьюги и ветра. Легкостью и грациозностью тела похож на лошадь. Куланы не поддаются хищникам, даже голодный волк не сможет напасть на куланенка в стаде, где живет крупный кулан» (Қазақстан: ұлттық энциклопедия, т. 6, с. 106).

Энциклопедические сведения на казахском языке передают позитивную оценку кулана, в них отмечается легкость и грациозность животного, быстрота, осторожность, чуткость, храбрость, способность защищать детенышей.

СП слова *құлан* в казахском языке представлено на рис. 2:

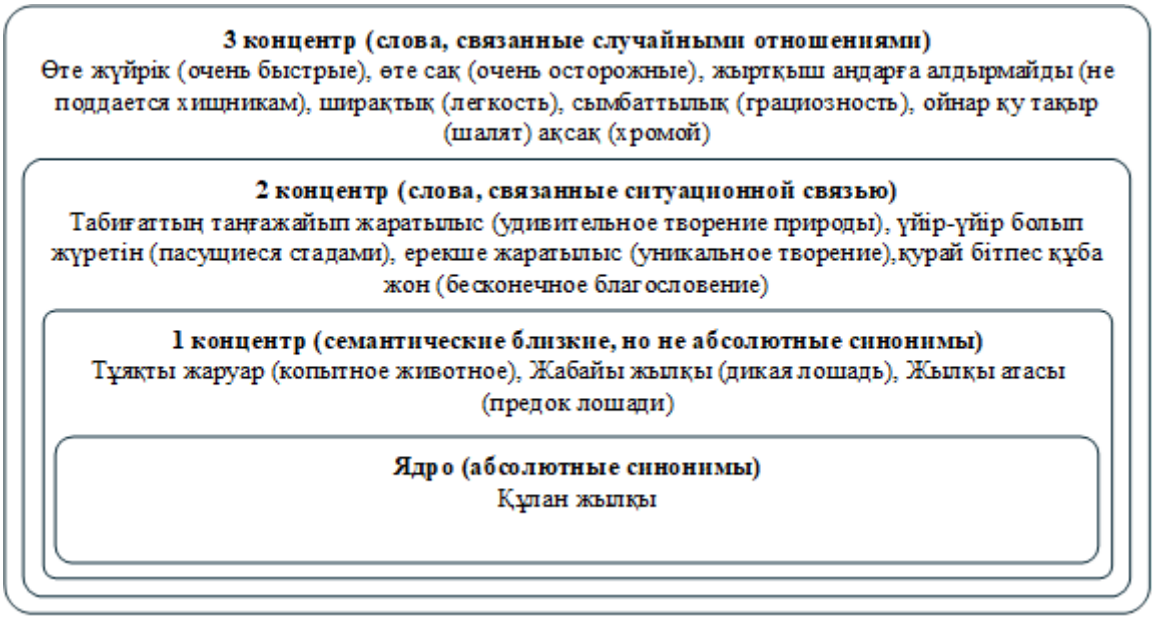

Рисунок 2. СП слова *құлан* в казахском языке

Ядро и первый концентр СП в казахском языке (см. рис. 2) составляют лексемы, отобранные из описания в энциклопедии и толковых словарях (Қазақстан: ұлттық энциклопедия, 2004; Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 14 т., 2011). Второй концентр включает в себя перифразы – обозначения кулана в произведениях казахских поэтов Бухара жырау, Асана кайгы и др. Единицы, вошедшие в третий концентр, отобраны из казахской художественной

литературы и фольклора и вступают с лексемой *құлан* в синтагматические отношения.

Сравнительный анализ семантических полей в обоих языках показывает, что для казахов кулан – это не осел, а конь. Даже в академических источниках для его описания используется слово *жылкы* (‘лошадь’), а не *есек* (‘осел’).

О. Четверикова пишет о семиотической специфике авторского СП: «Знаки языка объективируют в тексте смысловую сферу автора, основой которой выступают мировоззрение личности и её ценностные ориентации, то, что говорящему каким-то образом известно и ‘рисуется’ воображению» (2014, с.19). Поэт, опираясь на свое мировоззрение и ценностные установки, формирует в процессе семиозиса собственные СП за счёт приращения дополнительных ассоциативных сем и создания новых, часто неожиданных синтагматических и парадигматических связей, обусловленных транскультурным характером его мировоззрения. Так, Сулейменов встраивает слово *кулан* в один синонимический ряд с лексемами *конь, жеребец, вожак*, привязывая все эти фонетические оболочки к одному означаемому – центральному образу поэмы.

СП слова «кулан» в тексте поэмы представлено на рис. 3.

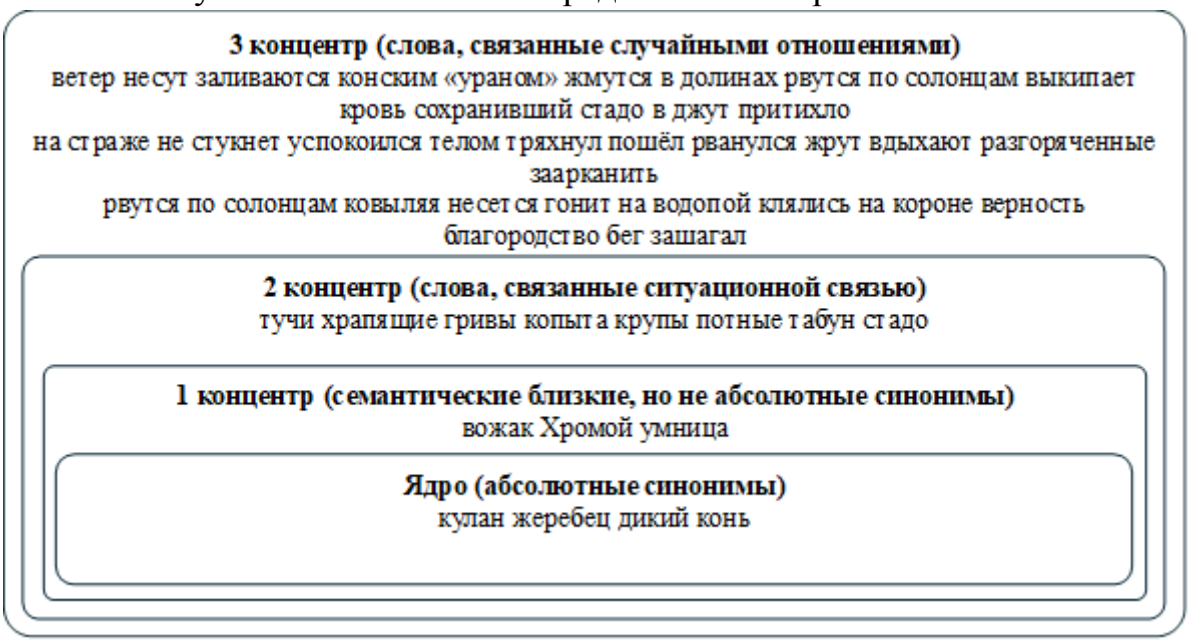

Рисунок 3. СП слова *кулан* в поэме «Хромой кулан»

Ядро СП составили лексемы *кулан, жеребец, дикий конь*, обозначающие центральный образ поэмы. К первому концентру отнесены его оценочные наименования *вожак, Хромой, умница*. Во втором концентре находятся синонимы слов из первого и второго концентров, образованные путем метонимического переноса. В третий концентр вошли слова и словосочетания, вступающие в различные синтагматические отношения с единицами ядра, центра и ближайшей периферии СП. Анализ СП позволяет заключить, что в поэтической картине мира Сулейменова кулан выступает как умное, благородное, свободолюбивое животное; стадо куланов

ассоциируется с отрядом воинов, которые «клялись на коране в верности вечной» своему предводителю – «умнице старому», «черному вожаку, сохранившему стадо в джут».

Сравнительный анализ сконструированных выше СП показывает, что Сулейменов транслирует средствами русского языка казахский культурный код. В ядре авторского поля мы видим, что для поэта кулан – это не осел, а дикий конь, жеребец; это, несомненно, повышает статус животного, что мотивировано большой культурно-исторической значимостью коня в жизни кочевников. «Согласно мифологическим представлениям тюркских народов, лошадь имела божественную сущность, тюрки издревле воспринимали ее как священное животное небесного происхождения» (Божедонова, 2022, с.232). Поэт дополняет значение слова кулан оценочными семами ‘верность’, ‘благородство’. Автор стремится также облагородить внешний облик кулана, сближая его описание с конем. Например, поэт придает вожаку куланов черный окрас, несвойственный этому виду, но традиционно присущий скакунам ценных пород. В значении прилагательного хромой фиксируются позитивно-оценочные коннотативные семы ‘героизм’, ‘самоотверженность’, обусловленные историко-культурной спецификой этого понятия, которая подавляет свойственное данной лексеме общеязыковое значение ущербности, неполноценности:

Чёрный вожак,
Сохранивший стадо в джут,
С перебитой в битве ногой,
Умница старый,
Скрывая слабость,
Гонит куланов на водопой.
Каждую ночь он стоит на кургане,
Ногу подняв,
Охраняет табун.
(Сулейменов, 1976, с. 53).

Транскультурность мировоззрения поэта определило семантическую и аксиологическую трансформацию образа кулана в поэме. Ю. Лотман писал, что значащие элементы языка в поэтическом тексте «оказываются связанными сложной системой отношений… невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку» (1974, с. 38).

Таким образом, заглавие поэмы «Хромой кулан» представляет собой уже не просто языковой знак, а художественный знак транскультурной природы, символ, означаемым которого являются значения ‘настоящий вожак’, ‘воин’, ‘героизм’, ‘верность’, ‘благородство’, ‘самоотверженность’.

Поэма «Хромой кулан» как гиперзнак

Термин «текст» толкуется в семиотическом плане довольно широко. Мы следуем точке зрения Жака Деррида, определившим в своей постструктуралистской теории весь мир как текст и провозгласившим текст «единственно возможной моделью реальности», следовательно, текст, это «любая выстроенная из различного рода знаков структура, наполненная смыслом» (2016, с. 16). Любой текст может быть интертекстом, содержащим на разных уровнях и в разных формах другие тексты, обладающие разной степенью узнаваемости. При этом интертекст представляет собой не копию, а «новую ткань, сотканную из старых цитат» (Барт, 1989, с. 418). Лирика Сулейменова – это интертекст, диалог с философами и поэтами древности, классиками казахской и русской литературы, с современниками, присутствие которых в его произведениях «можно обнаружить через включение в сулейменовский текст ‘чужого слова’, в явных и скрытых цитатах, в реминисценциях и аллюзиях» (Какильбаева, 2017, с.443).

Рассмотрим исторические и фольклорные основы идейно-художественного содержания поэмы Сулейменова. Согласно историческим данным, сын Шынгыс хана Жошы погиб примерно в 1225–1227 гг. (Dafeng, Jianyi, 1998; Почекаев, 2006; Усмановаи др., 2022). Существует несколько версий о причинах его гибели. Этнографами и фольклористами XIX–XX вв. записано пять казахских и одна кыргызская легенда о том, как старший сын Шынгыс хана погиб во время охоты на куланов. При этом кюй[17] «Аксак қулан – Жошы хан» датируется XIII веком, а первые письменные сообщения о смерти Жошы хана относятся к XIV–XV векам (Усманова и др., 2006, с. 76). Главным героем легенды является жырау (‘певец’) Кетбуга, принесший Шыңғыс хану весть о смерти сына, сыграв на домбре специально созданный кюй.

Р. Почекаев считает, что все три версии смерти первенца Шынгыс хана, вероятно, воспроизводят распространенный историко-фольклорный сюжет: «Недоверие и зависть престарелого отца-правителя к сыну-богатырю, их взаимные претензии, которые нередко заканчиваются гибелью сына по воле отца или при выполнении опасного поручения – весьма распространенный сюжет в персидском и тюрко-монгольском эпосе» (2006, с. 40).

Австрийский культуролог J. Steiner рассматривает смерти ханов не как исторические факты, а как «послания»-проводники определенных политических, моральных или религиозных убеждений. Способ смерти служит, по его мнению, выражением окончательной моральной оценки правления хана: хорошая жизнь приведет к мирному концу; аморальная жизнь вызовет мучительную агонию (2011, p. 36). Популярная в народе версия о гибели Жошы в результате нападения кулана может быть истолкована двояко: как насильственная смерть, что может свидетельствовать о негативной оценке личности и правления хана в картине мира тюрков; как

[17] Кюй – это музыкальное произведение на казахском национальном инструменте домбре.

смерть, достойная воина, что указывает на положительную оценку тюрками Жошы как правителя.

Поэму Сулейменова нельзя назвать поэтическим пересказом или переложением народной легенды. Поэма, начиная с заглавия и заканчивая последней строкой, является интертекстом, многослойной аллюзией. Это гиперзнак, то есть семиотическая цепочка, включающая в себя ряд означающих и означаемых, которые как звенья цепи скрепляются друг с другом связанными смыслами. Первым звеном в этой цепочке является фрагмент текста (означающее), отсылающий реципиента к объекту аллюзии (денотату 1), а последним – отдельные стороны содержания-интенции (денотата 2) создателя объекта аллюзии, входящие в замысел создателя аллюзии (Семочкина, 2011, с. 64). С этой точки зрения созданный поэтом гиперзнак «хромой кулан» имеет в качестве означающего как произведение целиком, так и отдельные его элементы: заглавие, словесные образы, топонимы. Структура выстраиваемых поэтом семиотических цепочек представлена в таблице ниже.

Таблица. Семиотические цепочки аллюзий в поэме «Хромой кулан»

Элементы текста-аллюзии	**Означающее**	**Денотат 1**	**Денотат 2**
Заглавие	Хромой кулан	Легенда *Аксак кулан*	Идея о ценности свободы и независимости. Любовь к истории и культуре народа.
Словесные образы (метафоры, метонимия, эпитеты, гипербола и т.п.)	Следом за солнцем Рвутся копыта по солонцам. Чёрный вожак, ковыляя, несётся И-и-и, Выкипает кровь жеребца. <…> Дробно по кругу Гривы толпою за вожаком. Крупами потными давят друг друга, Не обгоняют Хромого – Закон.	Кюй *Аксак кулан – Жошы хан*	
Топонимы	Джетысу	Исторические факты и события	
	Тентек		

Аллюзию к музыке кюя Кетбуга «Аксак кулан – Жошы хан» содержит и ритмическая организация поэмы: сбивчивый ритм текста позволяет «услышать» топот куланьего стада и ковыляющую поступь его вожака, выступая важным элементом иконичности в семиотике текста. Одно и то же означаемое в рассматриваемых иконических знаках передается различными означающими: в стихотворении – ритмикой строк и слогов, в музыкальном произведении – мелодией.

Поэма Сулейменова «Хромой кулан» представляет собой интертекст, вступающий в процессе поэтического семиозиса в смысловую связь с предшествующей и современной поэту культурой и историей. Сопоставление семантических полей лексем *кулан* в русском и казахском языках с авторской картиной мира показал своеобразную интерпретацию языкового знака, связанную с художественным замыслом поэта, с идейно-эстетическими задачами поэмы.

Главным средством выражения заложенных автором интенций является аллюзия – гиперзнак, превращающий поэму в интертекст. Интертекстуальность, характерная для всего творчества поэта, ориентирована на читателя, «который не потребляет готовую продукцию, а творит вместе с автором, развивает его мысли» (Каирбеков, 2012, с. 7), используя общие фоновые культурные знания.

Литература к подразделу 2.4.1.2.

Адаева Г., Аубакиров Е. Пантеон богов в казахской мифологии // Народы и религии Евразии. 2020, № 2 (22). С.107–116. DOI 10.14258/nreur(2020)l-08

Ал-Кашгари М. Диван Лугат ат-Турк (свод тюркских слов). В 3 т. Пер. с араб. А. Рустамова. Под ред. И. Кормушина. Москва: Восточная литература, 2010.

Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. С.413–423].

Большая советская энциклопедия. Гл. ред. Отто Шмидт. Т. 35. Москва: Советская энциклопедия, 1937.

Божедонова А. Функциональная характеристика цветообозначения мастей лошади в эпических текстах в сравнительном аспекте // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2022, № 1. С.230–244. DOI 10.31857/S086919080016064-7].

Веселова Н. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. Автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь, 1998.

Деррида Ж. О грамматологии. Пер. с фр. Н. Автономовой. Москва: Ad Marginem, 2016.

Древнетюркский словарь. Под ред. Дм. Насилова, И. Кормушина и др. Астана: «Гылым» баспасы, 2016.

Женис Н., Киынова Ж. Транскультурный подход в рамках изучения национальной литературы // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2018. Вып. 170, № 2. С.47–51].

Каирбеков Б. Звук и образ в поэтических текстах Олжаса Сулейменова // Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2012, № 3. С.5–17.

Какильбаева Э. Лирика Олжаса Сулейменова как гипертекст. Возможности интерпретации // Вестник РУДН. Вопросы образования: языки и специальность. 2017, вып. 14, №4. С.743–749.

Карта слов и выражений русского языка. URL: https://kartaslov.ru

Қазақ әдеби тілінің сөздігі. В 15 т. 14 том. Құраст. Малмақов М., Есенова Қ., Хинаят Б. және т.б. Алматы, 2011.

Қазақстан: ұлттық энциклопедия. Ред. Б.Аяған, С.Әбиев. Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2004. В 9 т. Т. 6.

Койчубаев Е. Краткий толковый словарь топонимов Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1974.

Кристева Ю. К семиологии параграмм // Избранные труды: Разрушение поэтики. Пер. с франц. Г. Косикова, Б. Наумова. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 195–198.

Крупко И. Рифмы мира Олжаса Сулейменова. Москва, 2021. URL: https://moskvam.ru/publications/?year=2021&month=5

Левитская Л., Дыбо А., Рассадин В. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву “Қ”. В 7 т. Том 6. Москва: Языки русской культуры, 2000.

Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Ленинград: Просвещение, 1972.

Почекаев Р. Батый. Хан, который не был ханом. Москва: АСТ; СПб: Евразия, 2006.

Семочкина Ю. Аллюзия в семиотическом аспекте // Вестник Вятского государственного университета. 2011, № 11(3–2). С.64–66.

Сулейменов О. Определение берега. Алма-Ата: Жазушы, 1976.

Султангареева Р. Башкирский эпос животного цикла: мифосемиотическая реконструкция архаичных пластов и особенности трансформации // XVII Акмуллинские чтения: мат-лы международной научно-практ. конф. Уфа, 2022. Т. I. С.7–14].

Усманова Э., Ускенбай К., Кожа М., Панюшкина И. Мавзолей Джучи-хана: реалии, легенды и обряд // Археология Евразийских степей. 2022, № 3. С.74–80. DOI 10.24852/2587-6112.2022.3.74.80].

Четверикова О. Поэтический текст как семиотическое единство // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). Филологические науки. 2014, № 5. С.18–20].

Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на гласные. Ред. Севортян, Эрванд. В 7 т. Том 1. Москва: Наука, 1974.

Dafeng Q., Jianyi Liu. On Some Problems Concerning Jochi's Lifetime // Central Asiatic Journal. 1998, № 42(2). P.283–290.

Maloku F., Avdyli M. Russian Formalism and Defamiliarization in Language // Ezikov svyat, “Orbis Linguarum”. 2023, no. 21(1). P.42–46. DOI 10.37708/ezs.swu.v21.i1.5

Steiner J. Some remarks on the deaths of Mongol Khans. ‘Deathbed scenes’ and supernatural incidents // “Chronica” Annual of the institute of History University of Szeged. 2011, № 11. С.35–49.

2.4.1.3. Жанровая специфика и мифологизм стихотворения Олжаса Сулейменова «Волчата» в транскультурном аспекте

(З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

В этом подразделе мы рассматриваем транскультурный аспект жанровой специфики, мифологизма, поэтической техники стихотворения Сулейменова «Волчата». Исследовательский интерес к поэзии Сулейменова проявляли отечественные и зарубежные литературоведы: Х. Рам (2001), N. Caffee (2020), К.Р. Нургали (2020), З.К. Темиргазина, Е.Н. Дерунова (2024), А.Ж. Сарсембаева (2025), и др., тем не менее специальные работы, посвященные стихотворению «Волчата», в научной литературе отсутствуют.

Материалом анализа послужил текст стихотворения Олжаса Сулейменова «Волчата», опубликованного в сборнике «Определение берега» (1976).

В качестве основного метода использовался структурно-семиотический метод, который в соответствии с трактовкой Ю.М. Лотмана нацелен на анализ художественного пространства текста. С помощью этого метода выявляется четкая связь художественного текста с его жанровой спецификой, обусловливающей, в частности, обобщенность образов персонажей – людей и животных, минимализм в образных средствах. Кроме этого, выявляется, что в основе семиотики анализируемого стихотворения лежит введение символических мифологических образов, восходящих к транскультурному художественному мировосприятию Сулейменова.

Структурный метод позволяет выявить транскультурный характер поэтической техники автора, построенной на симбиозе казахских силлабических и русских силлабо-тонических поэтических традиций, в результате которого возникает своеобразная сулейменовская поэтическая техника.

Стихотворение «Волчата» Олжаса Сулейменова знаменито не только из-за своих, несомненно, высоких художественных достоинств, но и потому что оно включено в программу изучения русского языка и литературы в казахстанских школах. Это привело к появлению в интернете многочисленных видеоуроков на YuTube[18], планов-конспектов уроков, темой которых является это стихотворение.[19] Авторами видеоуроков, конспектов уроков выступают учителя казахстанских средних школ, которые делятся своим опытом преподавания этой темы с педагогическим сообществом.

Предлагаемый нами литературный анализ этого стихотворения также окажет, как мы надеемся, методическую помощь учителям при подготовке занятий по этому стихотворению. Он может быть использован и как дополнительный материал, углубляющий представления учителя русского

---

[18] Например, видеоуроки Мадины Ажибаевой, Алуа Ильясовой и др. на YuTube.

[19] См.: https://infolesson.kz/otkritiy-urok-po-literature-na-temu-olzhasa-suleymenova-volchata-614353.html; https://nsportal.ru/shkola/russkiy-yazyk/library/2021/01/14/olzhas-suleymenov-volchata; https://ust.kz/word/otkrytyi_yrok_o_syleimenov_volchata_8_klass-310208.html и т.п.

языка и литературы об идейно-художественном своеобразии стихотворения «Волчата».

Стихотворение «Волчата» впервые было опубликовано в первом сборнике стихов Олжаса Сулейменова «Аргамаки» в 1961 году, затем оно было опубликовано в сборнике «Определение берега» (1976). В этом произведении Сулейменов поднимает проблему бессмысленного и разрушительного вмешательства человека в природу ради забавы, проблему бездумного уничтожения животного мира. Эта проблема важна и значима для поэта, поскольку в ментальности и философии казахов-кочевников закреплены нормы гармоничного сосуществования с природой, уважительного и бережного отношения к ней. Именно так предки номадов выживали на протяжение тысячелетий и вырабатывали жизненно важные правила сосуществования с природой, которые они завещали потомкам. Идея, проводимая в произведении, трансформируется в конечном счете из экологической в экософскую проблему, в которой экологическая идея углубляется и связывается с философско-мировоззренческой концепцией казахов как наследников древнетюркского тенгрианского мировосприятия.

Стихотворение начинается как притча:

Шел человек.
Шёл степью, долго, долго.
Куда? Зачем?
Нам это не узнать.

Сегодня притча как жанр в чистом виде практически не встречается, но она может стать частью литературного произведения, многие авторы используют прием стилизации художественного текста под притчу. Современных писателей притча привлекает нацеленностью на первоосновы человеческого существования, она помещает человека в масштабную ситуацию этического, принципиально значимого выбора. Для притчи характерно обобщение, потому что она несет общечеловеческий смысл. Не случайно автор использует в стихотворении «Волчата» слово *человек* как обобщенное родовое название. Он не уточняет, кто этот человек, куда и зачем он идет, потому что это неважно для той глобальной этической идеи, которую автор хочет передать. Хронотоп произведения отличается неопределенностью, свойственной притче. «Своеобразие притчи в том, что в ней события не определены ни хронологически, не территориально, и не прикреплены к конкретным историческим именам действующих лиц. В притче действия и персонажи схематичны и схематичен рассказ в них», – подчеркивают нарративные особенности притчи Н.А. Сабурова и А.Г. Татаурова (2019, с. 46). В последних строках стихотворения повторяются эти фразы:

И человек пошёл своей дорогой.
Куда?.. Зачем?..

Нам это не узнать.

Они закрепляют притчевый характер произведения, его назидательную универсальность, типичную для жанра притчи. Эти строки также придают композиции стихотворения кольцевой характер.

Притча как жанр лишена авторской субъективности, но Сулейменов вводит в поэтический текст местоимение *нам* (*мы*), которое придает личностный характер тексту, объединяя лирического героя с читателем с помощью местоимения 1-го лица множественного числа. Тем самым «притчевость» произведения снижается, и стихотворение переводится в плоскость авторского повествования. Лирический герой и читатель становятся наблюдателями и свидетелями трагической картины, которая открывается перед ними и которую они видят глазами человека, шедшего по степи. Поэт мастерски использует прием градации в описании:

В густой лощине он увидел ***волка****,*
Верней, ***волчицу****,*
А, точнее, ***мать****...*

Градация повышает экспрессивность и эмоциональность повествования, вовлекая читателя в процесс сопереживания трагическому событию: *волка – верней, волчицу – а, точнее, мать*. Вводные слова *верней, а точнее* передают постепенный характер визуального восприятия: сначала человек видит волка, потом, приглядываясь, он понимает, что это волчица, и наконец окончательно убеждается в том, что это мать с детенышами. Это означает разную степень эмоциональной вовлеченности самого персонажа и читателя: больше эмпатии вызывает, конечно же, жестоко убитая мать, у которой есть детеныши, чем убитый волк.

Исследователи отмечают, что «поэзия “Аргамаков” очень субъективна. В этом сборнике несколько стихотворений посвящены животным, что напоминает стихи С. Есенина. Но, в сулейменовских стихах проблема решается более безжалостно и сурово» (Нурахынова, Какильбаева, 2015, с. 111). Они отмечают, что «мотив жестокости встречается» в стихотворении «Волчата». И, действительно, сюжет стихотворения составляет жестокое бессмысленное убийство волчицы, но поэт по законам жанра притчи имплицитно переводит этот сюжет в общечеловеческий план и трактует его как убийство матери вообще. «Очеловечивание» волчицы и волчат связано с зооантропоморфными традициями восприятия образа волка в древнетюркской и казахской мифологии. Преступность и жестокость деяния человека подчеркивается тем, что без защиты остаются малые беспомощные дети. Именно поэтому поэт использует слова *мать, мама*, когда пишет об убитой волчице, а волчат называет *ребятами*.

Образ волка в казахской литературной традиции занимает важнейшее место, что связано со значимостью этого образа в казахской и древнетюркской мифологии и фольклоре. Волк характеризуется в них как сильный,

неустрашимый зверь, которого трудно приручить и покорить. Лирику Сулейменова трудно понять без обращения к историческим фактам, древнетюркской мифологии и фольклору, поскольку творчество поэта пронизано аллюзиями, историческими, литературными и фольклорными реминисценциями. Оно погружено в историко-мифологическую реальность, связано тончайшими смысловыми, ассоциативными нитями с древнетюркским прошлым народа. Родоначальником тюркских племен, согласно мифам и легендам, является Ашина – Көк бөрі (‘Небесный волк’), он имеет зооантропоморфный характер. Волк считается основным тотемным животным казахов и древних тюрков (Сарбасов, 2016, с. 183). Именно национально-культурными мотивами обусловлен выбор Сулейменовым образа волка как центрального в своем произведении. В своей экософской концепции он придает этому образу обобщенное толкование как представителя природы и животного мира вообще, который подвергается бессмысленному уничтожению человеком.

Характерной чертой этого произведения является небольшое количество художественных эпитетов, метафор и сравнений, которые обычно свойственны поэтическому стилю Олжаса Сулейменова. Как мы полагаем, на это повлиял притчевый характер изложения событий. В.И. Тюпа относит к прототипическим характеристикам притчи лаконизм и точность выражения, краткость описания и сжатость характеристик, неразработанность характеров персонажей (1999). Возможно, и тема убийства не вызывала у автора желания эстетического «украшательства». Картина убитой волчицы, вокруг которой ползают слепые волчата, изложена практически в кинематографическом документальном черно-белом стиле, со страшными конкретными деталями в кадре:

Она лежала в зарослях полыни,
Откинув лапы и оскалив пасть.
Из горла перехваченного плыла
Толчками кровь, густая, словно грязь.
<...>
Они, толкаясь и ворча, сосали
Большую неподатливую мать.

Редкие поэтические средства (сравнение *густая как грязь*; эпитет *неподатливую*) передают объективные характеристики явлений, но не эмоциональную субъективность автора. Вероятно, потому что авторская позиция закодирована не такими очевидными и явными средствами. Она передается композицией, документальностью описания сюжета, выбранными нарративами. Обратим внимание на то, что в тексте практически отсутствует эмоциональная лексика, кроме идиомы *жажда мести*. Не описывает поэт и эмоциональное состояние персонажа, лирического героя, волчат. Можно согласиться с Дм. Молдавским, который подчеркивает внешнюю эмоциональную сдержанность поэта при кипящих внутри сильных эмоциях:

«Спокойный ужас – этот образ характерен для Сулейменова, поэта энергичного и темпераментного, не терпящего пустой рефлексии, но иногда подчеркнуто сдержанного» (цит. по: Кадирхан, 2016, с. 120).

Во второй части появляется важнейшая тема мести за гибель матери как предсказание будущего для волчат и человека – убийцы:

С глотками в них входила жажда мести.
Кому?
Любому.
Лишь бы не простить.
И будут мстить
В отдельности,
Не вместе.
А встретятся –
Друг другу будут мстить.

И здесь мы уже можем обнаружить сугубо авторскую позицию, которая выражена в ярком метафорическом образе «глотая кровь убитой матери, дети впитывают жажду мести». В концовке стихотворения опять возникает нарратив притчи, который завершается назидательной сентенцией:

И человек пошёл своей дорогой.
Куда?.. Зачем?..
Нам это не узнать.
Он был волчатник,
Но волчат не тронул,
Ребят уже не защищала мать...

Обобщенный образ человека конкретизируется: он оказывается волчатником, т.е. его профессия – это отлов волков и охота на них. Но он не трогает слепых беззащитных волчат, по всей видимости, им руководят чувства жалости и неприятия жестокого бессмысленного убийства, совершенного другими людьми. Таким образом, отрицание грубого, непродуманного вмешательства человека в природу воплощается поэтом в конкретной ситуации убийства человеком волчицы-матери, в результате которого, скорее всего, погибнут и беспомощные, лишенные материнской защиты и заботы новорожденные волчата. Через эмоционально напряженное, трагическое повествование автор пытается донести до человечества идею бережного отношения к природе, сохранения ее животного и растительного разнообразия, которое обеспечивает баланс экологической системы. Он рассматривает экологическую проблему в контексте человеческой философии бытия, сопрягая с онтологией и придавая экологической проблеме экософский характер. Тем самым поэт на несколько десятков лет опережает современные экологические идеи и общественные движения во всем мире, выступающие за сохранение природы.

Если стихотворение не изобилует образными поэтическими средствами лексического уровня, то синтаксические художественные приемы использованы автором в полной мере. И прежде всего, это короткие повторяющиеся вопросы, состоящие из одного слова – наречия или местоимения: *Куда? Зачем? Кем? Кому?* Вопросы играют важную композиционную роль, они повторяются через каждые восемь строк, организуя поэтический текст в четыре отдельных смысловых блока. В первом, втором и четвертом блоках после вопросов следует похожий рефрен *Нам это не узнать* или *Слепым волчатам это не узнать.* В них автор подчеркивает, что точных ответов на вопросы не будет. Без ответов остаются и вопросы о тех, кто совершил убийство: *Кем? Кем? Волком? Охотничьими псами?* Но, может быть, конкретные ответы и не нужны, потому что и так понятно, что волчица убита человеком, безжалостным и жестоким.

Вопросы придают поэтическому тексту диалогичность, вовлекая читателя в интерпретацию и постижение авторской идеи.

Транслингвальность Сулейменова нашла отражение не только в идейно-мировоззренческой и содержательной стороне его поэзии, но и в создании особой поэтической техники. Так, К.С. Бузаубагарова полагает, что и формальная сторона поэзии Сулейменова маргинальна: «… поэт не мог использовать ритмы казахского стиха, хотя бы в силу принципиального различия казахской и русской системы стихосложения. <…> О. Сулейменов, конечно, употребляет некоторые формы казахского стиха, но настолько приспосабливая их к русской системе стихосложения, что эти формы <…> обнаруживают лишь отдаленное сходство с казахским стихом» (1984).

Поэт использует симбиоз силлабического и силлабо-тонического стихосложения. Первый вид стихосложения – силлабический – типичен для казахской поэзии, в которой поэтический ритм организуется слогами, их количеством в строке, безотносительно к ударению. Для русской поэзии с пушкинских времен свойствен силлабо-тонический принцип, в котором учитывается, в первую очередь, ударение, а затем количество слогов в стопе. Соединив в своей технике традиционное казахское силлабическое стихосложение и русское силлабо-тоническое стихосложение, поэт создает особую технику стиха, одновременно и уникальную, и построенную на традициях. Сочетание обоих принципов стихосложения в поэзии Сулейменова удивительным образом создает уникальный ритмический рисунок, прерывистый характер интонации, передающий эмоциональную напряженность и идейно-художественное своеобразие поэтического видения. Это поэтическое достижение справедливо отмечают исследователи: «Под влиянием своих русских друзей–поэтов–шестидесятников Олжас Сулейменов первым из поэтов-казахов создает на русском языке особый вид поэзии, стихи, в основе которых лежит ритм, особый, четкий, часто меняющийся на протяжении всего сюжета, что придает стихам необычную интонационную тональность» (Нурахынова, Какильбаева, 2015, с. 111–112). И этот ритм, и интонационный рисунок является наследием казахской устно-поэтической

традиции, построенной на силлабическом принципе, при котором создается не ударением в стопах, не рифмой, а количеством слогов в строке.

Поэтическая техника в этом произведении отличается элегантной «небрежностью». Схема рифмовки перекрестная АБАБ, но не везде; рифмованные строки могут перемежаться с нерифмованными. Рифмы чаще всего неточные: *человек – зачем, полыни – плыла, псами – сосали, укроп – кровь* и т.п. Размер стиха также выдерживается не везде. Большая часть поэтического текста написана верлибром, т.е. не имеет размера и рифмы. В нескольких строках определяется ямб с разным количеством стоп – от пятистопного до двухстопного:

В гус-то'й/ ло-щи'/не он'/ у-ви'/дел вол'/ка,
Вер-ней',/ вол-чи'/цу ...

Сочетание силлабического и силлабо-тонического принципов стихосложения в этом стихотворении передает эмоционально-напряженный характер интонации, в которой отражается авторское видение трагического события.

Транскультурная поэтика стихотворения Олжаса Сулейменова «Волчата» проявляется в выборе жанра притчи, которая позволяет вывести частный случай человеческой жестокости по отношению к животным на общечеловеческий уровень и сформировать философский посыл произведения о необходимости гармоничного сосуществования человека и природы, который был свойствен древним кочевым народам. Тенгрианское мировоззрение древних тюрков основывалось на этом экософском тезисе.

Жестокость современного человека по отношению к природе, животному миру, по убеждению поэта, бессмысленна и противоречит основам мироздания. Выбор жертвы бессмысленной человеческой жестокости – волка, волчицы – также обусловлен транскультурностью и мифологизмом художественного миропонимания Сулейменова, в котором волк – прародитель древних тюрков – должен почитаться и которому нужно поклоняться. Нарушение сакральности древнего зооморфного тотема – нравственное преступление человека. Произведение наводит читателя на размышления о нравственности, морали современного общества, нарушающего закон равноправного и гармоничного сосуществования с природой.

Литература к подразделу 2.4.1.3

Аннинский Л. В кольце страстей (о творчестве О. Сулейменова) // Простор. 1963. № 10. С. 75–79.

Ауэзов М.М. «Предки, в бою поддержите меня…». О национальном своеобразии поэзии О. Сулейменова // Дружба народов. 1968. № 7. С. 12–18.

Бузаубагарова К.С. Стих Олжаса Сулейменова: дисс. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1984. 171 с.

Дерунова Е., Темиргазина З. Семиотическое прочтение стихотворения Олжаса Сулейменова "Хромой кулан" // Тіл және әдебиет: теориясы мен тәжірибесі / Язык и литература: теория и практика. 2024. Т. 3, №2. С. 39–55. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2024-3-2-39-55

Кадирхан А.К. Тематический анализ стихотворения О. Сулейменова «Казахстан» // Пятый этаж. 2016. №2. С. 121–124.

Нурахынова А.С., Какильбаева Э.Т. Ранняя поэзия Олжаса Сулейменова в контексте лирики шестидесятников // VII Багизбаевские чтения «Прикладные аспекты современной филологии в контексте интегрированных образовательных программ». Мат-лы международной научно-практ. конф. Алматы, КазНУ им. Аль-Фараби, 2015. С. 108–113.

Нургали К.Р. Значение поэтической культуры Олжаса Сулейменова и ее преломление в жанровых исканиях современных казахстанских поэтов // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. 2020. № 1. С. 214–217.

Сабурова Н.А., Татаурова А.Г. Жанровые особенности современной притчи и их сохранение при переводе // Academy. 2019. №6 (45). С. 46–48.

Сарсембаева А.Ж. Когнитивный аспект анафоры в поэтическом дискурсе О. Сулейменова // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2005. № 1(83).

Сарбасов Б.С. Қазақ фольклорындағы бөрі бейнесі // ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. 2016. №2 (160). Б. 182–186.

Сулейменов О.О. Определение берега. Алматы: Жазушы, 1976. 456 с.

Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: СОАН, 1999. С. 381–386.

Caffee N. Between First, Second, and Third Worlds: Olzhas Suleimenov and Soviet Postcolonialism, 1961–1973 // Russian Literature. 2020. Vol. 111–112. P. 91–118. https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.03.004

Kellman S.G. The Translingual Imagination. University of Nebraska Press, 2000. 134 p.

Ram Harsha. Imagining Eurasia: The Poetics and Ideology of Olzhas Suleimenov's AZiIA // Slavic Review, 60(2). 2001. P. 289–311.

2.4.3. Поэзия Бахытжана Канапьянова: транскультурный взгляд[20]

(З.К. Темиргазина)

Бахытжан Мусаханович Канапьянов – казахстанский поэт, писатель, переводчик, кинорежиссер, сценарист, издатель. Он является значительной фигурой в казахстанской литературе. Отдельные произведения переведены на

[20] Часть содержания данного раздела монографии была опубликована в статьях З.К. Темиргазиной, О.К. Андрющенко, Г.А. Орынхановой «Японский след» в пейзажной лирике казахского поэта Бахытжана Канапьянова» в журнале «Oriental Studies» 2023, №6, с. 1623–1636, https://doi.org/10.22162/2619-0990-2023-70-6-1623-16; З.К. Темиргазиной, О.К. Андрющенко «Древнетюркские мотивы в поэзии Бахытжана Канапьянова: семиотический аспект» в журнале «Turkis Studies» 2024, т. 6, №1, с. 169–180, http://doi.org/10.32523/2664-5157-2024-1-169-180

немецкий, финский, корейский, грузинский, малазийский, кыргызский, таджикский, польский, якутский, сербский языки. Его книги также были изданы в США (поэтический сборник «Время тишины»), Франции (поэтический сборник «Обратная перспектива» в переводе Тьерри Мариньяка), Японии (повесть «Тамга тас (Мияно Ясуши)»), Москве (сборник «Горная окраина»).

Личность и творчество Б.М. Канапьянова вызывает устойчивый академический интерес. Ему посвящены книги В.П. Максимова «Свет кочевой звезды: творческий портрет поэта Бахытжана Канапьянова» (2000), Н.О. Джуанышбекова «Бахытжан Канапьянов: очерк о жизни и творчестве» (2006) и и др. В.В. Бадиков рассматривал его поэзию во взаимосвязи с историко-литературным контекстом эпохи (2002). Система основных мотивов в поэзии Бахытжана Мусахановича проанализирована в работе К.Р. Нұрғали, М.Д. Амангелді (2022). Как явление художественного билингвизма, специфической национальной картины мира поэзия Канапьянова рассмотрена К.Б. Уразаевой, Ш.К. Жаркынбековой (2018). В отдельных статьях исследовались традиции Абая в его лирике (Карабатырова, 2015), анализировались пушкинские реминисценции (Шабарова, 2020), авторские повествовательные стратегии в поэтическом нарративе Канапьянова (Бактыбаева, 2021).

Публикация переводов произведений Бахытжана Канапьянова за пределами страны привлекла внимание зарубежных исследователей к его личности и творчеству. Поэтический сборник «Обратная перспектива», переведенный на французский язык, вызвал восхищение переводчика Тьерри Мариньяка и бельгийского писателя и литературного критика Кристофера Жерара, который был рецензентом этой книги. На Международной научно-практической конференции «Модернизация общественного сознания: модель Нурсултана Назарбаева» в Париже, в штаб-квартире ЮНЕСКО, переводчиком была высказана хвалебная речь в адрес поэта. Размышляя о самобытности произведений поэта, Т. Мариньяк находит в них «звон домбры, горловое пение, куда впечатались электронные постмодернистские обертоны современного урбанизированного мира» (Мариньяк, 2018, с. 89).

К. Жерар в рецензии к книге «Обратная сторона» на французском языке находит в стихотворениях Жан Бахыта, которое является французским псевдонимом Бахытжана Канапьянова, сохранение тюркского культурного сознания, граничащего с трагическими историческими событиями страны, с красотой родной природы. Он видит в них «глубоко пантеистический, языческий характер» (Жерар, 2018, с. 90).

Феномену поэзии Канапьянова посвящена книга В.П. Максимова «Свет кочевой звезды: творческий портрет поэта Бахытжана Канапьянова» (2000). По его мнению, поэт формулирует в своих стихотворениях законы нового мирового мышления, одновременно отмечая неоднозначность способов создания этих законов: «…иронично и в то же время предельно серьезно; смешно, даже вроде как легкомысленно, но за этим стоит поражающая философская многосложность» (Максимов, 2000, с. 130). Такое сочетание

создает амбивалентность словесных образов: «… Ощущение чего-то терпкого, экзотического, и в то же время чувствуешь, что это нечто предельно родное, близкое простое – как вкус молока матери для младенца» (Максимов, 2000, с. 130). «Льющийся свет», по словам Максимова, в стихотворениях поэта во всем. И, как следствие, «холод или теплота сияния могут выражать всю гамму, диапазон жизненных явлений и человеческих чувств» (Максимов, 2000, с. 148). Образ света (небесные светила, лучи, огонь, сияние) в стихотворениях Б. Канапьянова выражает внутренние силы человека, соизмеримые с силами природы (стихотворение «И пролегли вдоль берега следы…»), и картину земной и небесной гармонии («Огни в степи»), и жизнь («Свет в окнах», «Нашей повести сюжет…»), и душевное просветление, и духовно-нравственную природу человека.

В книге академика Н.О. Джуанышбекова «Б.М. Канапьянов: очерк о жизни и творчестве» (2006) наиболее полно отражен взгляд литературоведов на творчество Б.М. Канапьянова. В этой работе представлена биография поэта и анализ отдельных стихотворений. Джуанышбеков отмечает, что своеобразие творчества Канапьянова во многом обусловлено владением родным казахским языком и русским литературным языком, влиянием национального мироощущения и русской и мировой культуры (2006, с. 7). Анализируя балладу «Ночной штурвал», автор пишет о том, что поэзия Б. Канапьянова бывает излишне рациональной и рассудочной, оно нагружено реминисценциями и метаморфозами. Излишнюю приземленность и перегруженность бытовыми деталями Джуанышбеков видит в стихотворениях «Останкино» и «Старая Алма-Ата» (2006, с. 7). Несмотря на это он не отрицает гениальности поэта, поисков им поэтической формы, «очевидной по влечению к строгим строфическим формам сонета или шестистишьям» (Джуанышбеков, 2006, с. 7). Автор не согласен с мнением поэта Ольги Шиленко о несоответствии стихотворения «Компьютодор» общей поэтической картине мира в сборнике «Плывут облака», полагая, что в этом нет дисгармонии, речь идет об усложнении поэтической картины, в которую вплетаются реалии современного мира. Важной особенностью творчества Б. Канапьянова, по мнению исследователя, является простота образов и стиля, которая дает поэту достичь уровня высокой словесной выразительности и музыкальности.

Джуанышбеков и Максимов отмечают глубокую философичность поэзии Канапьянова. В произведениях поэта освещаются вечные темы поиска смысла жизни, обретения душевной гармонии, совершенства мироздания и дисгармонии, которую вносит в природу человек (Джуанышбеков, 2006, с. 12). Еще одной характерной чертой творчества Б. Канапьянова является погруженность в обширный контекст мировой культуры (Джуанышбеков, 2006, с. 14). В его стихотворениях возникают образы Европы, руин Афин, стран Ближнего Востока. Но особое место в его поэзии занимает Родина поэта – Казахстан. Кровная и духовная связь со своим народом, детские воспоминания, стремление к своим корням – все это определяет творчество поэта, по мнению Джуанышбекова (2006, с. 18). Таким образом, создается

палимпсестная структура художественного текста Канапьянова, которую нужно интерпретировать многослойность его образов и мотивов.

В советское время в центральноазиатских республиках длительное время последовательно осуществлялась программа аккультурации. В результате «местная культура симбиотически сочетала в себе европейские, русские и местные (оседлые, кочевые и пр.) корни» и, несмотря на свою периферийность и основанность на заимствованиях, она была «вполне самостоятельной, зрелой» (Абашин, 2008, с. 4–5).

К представителям казахской интеллигенции этого времени, впитавшей казахские кочевые, европейские, русские культурные традиции, относится поэт Бахытжан Мусаханович Канапьянов, учителем которого был Олжас Омарович Сулейменов. Они писали свои произведения на русском языке, оставаясь при этом носителями родной, первичной для них казахской национальной картины мира, выраженной средствами русского языка. В результате возникала особая концептуальная и эстетическая модель мира, формально принадлежащая русскому языку, но содержательно отражающая усложненную концептуализацию мира носителем другой национальной картины мира. Исследователи пишут о том, что в культурах и искусстве современных государств Центральной Азии проявляются закономерности постколониальной культуры, в первую очередь это касается двойственности их природы: «Культуры постколониальных стран характеризуются напряжением между желанием автономии и наследием зависимости, между стремлением к автохтонности и своим гибридным, постколониальным происхождением, между сопротивлением и сложностью, и между имитацией (мимикрией) и оригинальностью» (Moore, 2001, с. 112).

Бахытжан Канапьянов относится к поколению поэтов-семидесятников, о своеобразном мироощущении которых писал Игорь Крупко: «Для художников этого поколения характерны эстетическое вольнолюбие, мудрая ирония, политическое равнодушие, книжная память, созерцание истины-в-себе. Поэтическая цивилизация 70-х годов была расцветом советского модернизма и – одновременно – признаком его надвигающейся смерти. И если шестидесятники были акторами – творцами истории, по крайней мере – оттепели и перестройки, то семидесятники оставались скорее мудрыми непротивленцами» (Крупко, 2021).

В стихотворении «Страна юности и детства» (2001) Канапьянов пишет о том, что поэты его поколения:

Не знали, что там, наверху,
Не рвались на бал Сатаны.
Душой уходили в строку
На гребне сердечной волны
(Канапьянов, 2011б, с. 242).

В произведениях Бахытжана Мусахановича Канапьянова звучат жизненно важные для казахского народа проблемы: голодомор 20–30-х гг. XX

в.; превращение Казахстана в ядерный полигон СССР; угроза утраты собственной идентичности, истории и родного языка; русификация населения и т. п. В этом плане Канапьянов, несомненно, остается казахским поэтом, которого волнуют животрепещущие проблемы своего народа.

Творческое наследие Бахытжана Мусахановича Канапьянова представляет собой уникальное и многогранное явление в казахской и мировой литературе, которое отражает сложные и противоречивые процессы в истории и культуре Казахстана и человечества, выражает своеобразие художественного мира автора, его философско-эстетические взгляды, являясь важной частью национального и мирового культурного наследия.

2.4.3.1. Транскультурность художественного мировоззрения поэта

Обновление теоретической базы современной науки, новые взгляды и подходы к изучению художественных текстов позволяют отнести рассмотрение произведений и личности автора в ключе билингвизма как результата взаимодействия культур к устаревшей методологии, на смену которой пришла теория транскультурной литературы. Главная проблема расхождения понятий «билингвизм» и «транскультурность» заключается в том, что билингвизм не отражает инокультурное сознание.

Колонизация царской Россией территории Казахстана в середине XIX века привело к длительному сосуществованию двух культур – казахской, автохтонной и русской, колонизаторской. В результате многовековой политики русификации культура колонизаторов оказала значительное влияние на казахскую культуру и язык, в частности на казахскую литературу. С 60-х годов XX века в казахском литературном процессе начала формироваться транскультурная литература как одно из направлений. Н. Женис и Ж.К. Киынова отмечают: «Творчество русскоязычных казахстанских писателей и поэтов определяется как транскультурное художественное явление в контексте литературной традиции, сформированной в советскую эпоху» (18, с. 50). Это связано с тем, что в это время велась активная политика по «размытию» граней между культурами, а также со стремлениями государства создать новое общество с новой культурой, самоидентификация которого, соответственно, строилась бы на других основаниях.

Мы выделяем уровни репрезентации транскультурности в художественном тексте: 1) Внешнетекстовый уровень (этническая и культурная самоидентификация автора; тематическое содержание; иноязычные вкрапления) 2) Внутритекстовый уровень (словесные образы; гибридные культурные каноны и коды; символы) (Темиргазина, 2021, с. 32). Художественный текст можно назвать транскультурным, если транскультурность проявляется на внутритекстовом уровне, который дополняется характеристиками внешнетекстового уровня (Темиргазина, 2021, с. 32).

На внешнетекстовом уровне при рассмотрении этнической и культурной самоидентификации Бахытжана Канапьянова некоторые исследователи приписывают ему космополитизм, так, В.П. Максимов

называет поэта гражданином Вселенной, что, на наш взгляд, не совсем корректно (Максимов, 2000). Канапьянов – казахский поэт, регулярно транслирующий казахские культурные коды на языке творчества, в форме русского языка. А. Дагнино рассматривает сущность транскультурализма как процесса, который приводит к изменению в культурной парадигме: «Транскультурализм предполагает, что существует процесс изменения и эволюции, необходимый для различных культур, и что в конце концов мы перестаем быть индо-канадцами или украинцами-канадцами; мы просто становимся людьми» (Dagnino, 2013, с. 137). Канапьянов не отказывается от своих корней, но при этом репрезентирует в художественных текстах так называемое «мирогражданство»: «Я – сторонник рафинированного восприятия культуры, языка. Каждый должен нести свой крест. Мой крест как поэта, издателя – нести зерна культуры, зерна взаимопонимания. Мне здесь ближе принцип Иосифа Бродского: “Поэт должен быть космополитом. Для него родина – вся земля”» (Канапьянов, 2008, с. 8).

Свидетельством четкой определенной национальной и культурной самоидентификации поэта можно считать стихотворение «Позабытый мной с детства язык…», написанное в годы перестройки и ставшее причиной гонений Б.М. Канапьянова. В этом стихотворении поэт устами лирического героя выражает чувство вины перед предками за языковую и, как следствие, культурную удаленность от них. Язык – это связь человека с его корнями, культурой. Это стихотворение после его публикации советские и партийные власти расценили как протест против русского языка, поэта подвергли остракизму, перестали печатать. Главный посыл стихотворения заключается в осознании постепенной утраты связей со своей родной культурой и языком, и поэт считает эту проблему трагедией для своего народа. Он, обыгрывая созвучие слов, называет двуличие следствием двуязычия:

Я пойму неизвестного мне,
Уходящего аборигена,
Но когда я средь ночи во сне,
Перед предком склоняю колено,
Сознаю, что не верит он мне…
(Канапьянов, 2011б, с. 23).

Также здесь мы можем увидеть внутренний диалог «Я» лирического героя, утрачивающего свой культурный лик, и его собеседника – аруақа. Аруақтар (предки) в мировоззрении казахов является важнейшей этической и сакральной категорией:

…Усмехнется он в той стороне:
Ты меня недостойная смена
(Канапьянов, 2005, с. 23).

Мотив вины перед культурным наследием предков звучит в стихотворении «Родной очаг». Лирический герой выражает искреннее раскаяние перед аруаками, степью, которую он называет *родным очагом*:

Родной очаг,
За все прости меня.
За то, что о корнях
Я забываю… (2005, с. 207).

Национальная идентичность поэта четко определена им самим – он *сын степи* (Канапьянов, 2005, с. 207). Однако этническая идентичность не тождественна культурной, поскольку вторая является более гибкой системой, способной эволюционировать и видоизменяться (Темиргазина, 2021, с. 139).

На внешнем уровне проявления транскультурности, который рассматривает тематическое содержание произведений, мы видим, что среди поэтических текстов Б. Канапьянова есть произведения, тематика которых связана с русской культурой (см. «Свежая могила без надгробья», «А может быть плач поднебесья», «Где дышат Патриаршие пруды»).

Используя тюркизмы, казахизмы (*чабан, отара, юрта, аркан, кюй, домбра, аул* и т.д.) и лакуны поэт отображает в стихотворениях своеобразие родных национальных культурных кодов, воссоздавая быт и особенности мировоззрения и мировосприятия носителей древней кочевой культуры. При этом в его текстах также активно создаются образы, которые являются результатом путешествий поэта, используются топонимы: деревушка Лавенбах, Франкфурт, Кельн, Баден-Баден и т.д. Поэт использует прием палимпсеста, создавая многослойное повествование, в котором инокультурные элементы накладываются на слой родной культуры, не отменяя ее. На основе использования поэтом русских и других культурных элементов нельзя говорить об особом пространстве, в котором выражается идентичность автора. Для транскультурных писателей характерны открытость культур и их взаимная вовлеченность (Женис, Киынова, 2018, с. 49).

На внутритекстовом художественно-эстетическом уровне внутри гибридных произведений, как подчеркивают исследователи, «транскультурность проявляется не столь явно, не бросается в глаза, ее менее очевидные эстетические признаки искусно вплетены в ткань поэтики текста, отражая “пограничное мышление” автора» (Темиргазина, 2021, с. 36). Элементы казахского и русского культурных кодов в транскультурных гибридных текстах Канапьянова не создают конфронтационных настроений, а дополняют друг друга, см., например, стихотворение «В одном поселке Подмосковья» (Канапьянов, 2005, с. 112). Здесь сосуществуют символы первичной, исходной казахской культуры (саксаул, мечеть) и вторичной, русской (колокольня, береза). Близость поэта к русской культуре четко прослеживается на внешнем уровне, поскольку для него

культурой-доминантой является родная казахская культура, формально облеченная в конструкции русского языка.

2.4.3.2. Древнетюркские мотивы в произведениях Канапьянова

Как у транскультурного поэта, у казахского русскоязычного поэта Бахытжана Мусахановича Канапьянова древнетюркские образы и мотивы являются неотъемлемой частью творчества. Поэт относится к поколению поэтов и писателей переломной эпохи, которые сформировались при Советском Союзе, пережили его распад и продолжили творить уже в эпоху независимого Казахстана, в постколониальный период. Несомненно, что многие писатели и деятели культуры этого поколения – поколения семидесятников – испытывали душевный разлом и чувство вины, в значительной степени утратив связи с родной культурой и языком. Это явилось результатом колониальной политики Российской империи и СССР: тотальной русификации, внедрения политики «старшего брата» в национальные культуры, нивелирования их самобытности. Отсюда столь трепетное внимание к истории и культуре своего народа, к их древнетюркским истокам в творчестве писателей этого поколения и, в частности, в поэзии Бахытжана Канапьянова.

Покаяние за духовную оторванность от культурных корней, от родного языка, от аула, где похоронены его отец и предки, относится к главным эмоциональным мотивам поэзии Канапьянова. К.Р. Нұрғали, М.Д. Амангелді отмечают этот душевный разлад в творчестве казахских писателей 70-годов XX века: «Уход от традиционных ценностей кочевья, разлука с аульным бытом, отрыв от корней, трагедия болезненной духовной раздвоенности в полной мере отразились в современной казахской литературе» (2022, с. 115). Ощущение своей вины постоянно преследует поэта. Отсюда его пристальное внимание к истории и древней культуре своего народа. В стихотворении «Из единого тюркского эля» 2006 года он воспевает тысячелетнюю историю тюрков, их роль в мировой цивилизации, восхищается своими предками:

Из единого тюркского корня
Отчеканен наш образ в веках.
Нашей памяти чуткие кони
Проступают сквозь эпос в стихах.
Горстью проса я звезды посеял,
Птичий путь воссиял над копьем.
Из единого тюркского эля
Нам Вселенная вышла шатром
(Канапьянов, 2011б, с. 294).

Прекрасны поэтические образы, созданные транскультурным мировоззрением поэта: *нашей памяти чуткие кони; горстью проса я звезды посеял; птичий путь воссиял над копьем; Вселенная вышла шатром*.

Древнетюркские мотивы в произведениях поэта не становились предметом специального изучения. Несомненно, что древнетюркская культура была разветвленной многослойной семиотической системой, в которой природа, артефакты, обычаи, ритуалы, языческие и религиозные верования, мифы, фольклор, литература были отражением архаического мировоззрения и мировосприятия народа, сложившихся на протяжении многих тысячелетий. Теоретик художественной семиотики Ю.М. Лотман утверждает, что поэтические символы имеют разную природу и источники: «Алфавит символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации весьма архаических образов символического характера» (Лотман, 1999, с. 123).

В произведении «Вдоль горной речки на коне» лирический герой хочет вернуть «в себя» утерянное пратюркское слово, чтобы прочитать и понять древние наскальные письмена тюрков; он пытается восстановить духовные связи с тенгрианской культурой. Проводником лирического героя в архаическую эпоху от саков до венгров является конь:

Вдоль горной речки на коне,
Под равномерный шаг гнедого
Я возвращал в себя – извне –
Пратюркскую основу слова.
Выносят камни письмена
Тюрки, Тибета, Чагатая…
Крылом вычерчивал орел
Бессмертную поэму Тенгри.
А конь меня все дальше вел
От саков до ушедших венгров…
(Канапьянов, 2011б, с. 283).

Символом непрерывности исторической связи времен и поколений от древности до настоящего времени выступает тропа, которая ведет человека в пространство коллективной памяти: *Не обрывается тропа / Доисторического тюрка* (Канапьянов, 2011б, с. 283). Возвращение «пратюркской основы слова» показано в стихотворении «Знаки», в котором лирический герой описывает рунические знаки, отчеканенные на камне:

На этом камне, где к утру роса,
Я познавал рунические знаки:
Вот вертикаль, виктория с конца –
Четвертый век – когда исчезли саки.

Сменял пергамент кожный пергамин,
А следом эра рисовой бумаги,
Но камень вечен, знаками храним,
Что высекли первопроходцы-маги
(Канапьянов, 2011б, с. 284).

Лирический герой по-своему, с поэтической точки зрения, расшифровывает и интерпретирует рунические знаки. В произведении использована антитеза, противопоставляющая вечность каменных надписей преходящему характеру надписей на пергаменте и рисовой бумаге. Прикосновение к древнетюркской письменности равносильно для лирического героя постижению Бога: *Я постигал руническую суть, / И в этом видел я веленье Бога* (Канапьянов, 2011б, с. 284).

Значительное место в воплощении тюркских мотивов в художественной картине мира Канапьянова занимают древнетюркские сакральные материальные объекты. Посещение культово-мемориального комплекса Шакпак-ата в Мангыстау, восходящего к XII веку, имеющего восьмивековую историю, произвело глубокое впечатление на поэта. Сакральный комплекс представляет собой вырубленную в скальном мысе мечеть, рядом с которой расположился некрополь. Это место почитается тюрками как святое:

Хранитель духа – ***Шыракши****.*
В лампаде ток святого взгляда.
Не от него ли свет души,
Свет ритуального обряда?..
Шакпак-ата*, тобой храним*
(Канапьянов, 2011б, с. 268–269).

Лирический герой обращается к шыракшы – хранителю мечети Шакпак-ата, чтецу Корана, называя его хранителем духа. Р. Гарипова пишет: «В исламской традиции в казахской степи широко распространен институт хранителя мавзолеев/святыни (шыракшы). Часто это связано с суфийскими святынями и мазарами, и функции шыракшы обычно выполняют мужчины» (Гарипова, 2020, с. 43). Заметим, что поэт пишет это слово с большой буквы, тем самым возвышая роль хранителя и возводя его название в ранг имени собственного. Кроме святого Шакпак-ата, лирический герой вспоминает и другого тюркского святого – Темир-баба, способного, согласно легенде, ходить по воде:

Легендами дышало море.
Темир-баба *– здесь был святой.*
И тучи,
Где-то с небосвода,
Путь продолжали чередой –
Его хождение по водам

(Канапьянов, 2011б, с. 268–269).

Творческую энергию поэта и желание обратиться к коллективной культурной памяти пробудили археологические раскопки казахских историков. В поэме «Кочевница» (1983) поэт рассказывает о судьбах двух женщин в архаические времена: о тюркской девушке-воине и о женщине-матери, захоронения которых были обнаружены археологами. Соответственно, поэма имеет двухчастную композицию, объединенную общей идеей – воспеванием подвигов женщин-кочевниц. Исторические археологические факты навеяли поэту размышления о судьбах этих тюркских женщин, которых, несомненно, можно отнести к незаурядным личностям своего времени: одна была воином, другая – женой знатного воина-героя, погибшего в битве.

Первая часть поэмы посвящена девушке-воину. Лирический герой называет ее «*владычица былых племен, / Ушедших, / Как песок сквозь пальцы*». Он выражает ей восхищение: «*Историей твоей пленен, / И в ней тавром твоим клеймен*» (Канапьянов, 2011б, с. 81). В метафоре *тавром твоим клеймен*[21] подчеркивается преклонение лирического героя перед храбростью девушки-воина. Он рисует образ воина-половчанки в бою, сравнивает ее с греческими амазонками:

Увижу я со стороны –
На помощь скачет половчанка!
И там,
Где ныне древний путь,
Все тянет тетиву к заплечью,
Стрелой предвосхищает встречу
(Канапьянов, 2011б, с. 81).

Древняя воительница погибла в бою от вражеской стрелы, вошедшей в межреберье:

Стрелу,
Лежавшую с тех пор,
Раб из межребрия не вынул
(Канапьянов, 2011б, с. 81).

Поэт использует ряд перифраз для описания девушки *владычица былых племен – половчанка – степная дщерь*, они передают его трепетное отношение к древней истории своей страны, преклонение перед тюркскими женщинами, которые наравне с мужчинами сражались за свободу и независимость.

[21] Древние тюрки обычно клеймили своим тавром рабов, скот.

Вторая часть поэмы «Кочевница» рассказывает о том, что в захоронении знатного тюрка был обнаружен скелет женщины. Согласно древним обычаям, когда погибал знатный воин, с ним хоронили его жену, детей, рабов, скакуна, иногда и домашних животных:

Там, рядом с тем, кто был убит на поле брани,
Рабыня гордая лежит – во имя дани.
Акын о доле ее пел: "За господином –
Завещан предками удел – идти ей с сыном".
Вчера общины был совет: "Коль умер воин,
Кто с ним делил постель и хлеб, там быть достоин".
И рядом с воином жена живой ложится
(Канапьянов, 2011б, с. 82).

Поэт говорит о жестокости и трагичности архаического кочевого закона и проклинает старейшин:

Она в сей час обречена переселиться
В загробный мир, в подземный склеп живой рабою...
Старейшина, чтоб ты ослеп, будь проклят мною!
(Канапьянов, 2011б, с. 82).

Важной художественной деталью выступает белый треугольный платок, наброшенный на лицо женщины: "*... самым тяжелым и вместе с тем выразительным зрелищем был шелковый треугольный платок, закрывавший ее лицо. Глаза вышли из орбит и отпечатались на этом шелковом платке, которым была покрыта ее голова при захоронении"* (Канапьянов, 2011б, с. 82). Белый платок становится символом материнской жертвы, принесенной во имя жизни сына:

Она набросила платок – во имя сына…
Хоронят мать, а где сынок? – Никто не знает.
Она набросила платок – сын убегает.
Средь ночи с евнухом она сопроводила.
Была для сына суждена – ее могила…
(Канапьянов, 2011б, с. 82).

Природа сочувствует материнской жертвенности: *И – тайну матери для нас хранит долина*. В ее платок – символ материнской любви впечатаны «века иные»: *Впечатаны в ее платок века иные... / Но – сохранил для нас восток глаза живые* (Канапьянов, 2011б, с. 83).

В поэме представлены образы двух тюркских женщин-кочевниц, разных по своему социальному, профессиональному, семейному статусу, но равных по силе духа и характера. Они совершили подвиг: одна – воинский, заслужив за это почетное захоронение, которого удостаивается лишь сильный

и могучий воин; вторая – материнский, спасая жизнь своему сыну, но при этом выполняя свой долг жены воина. Канапьянов воссоздает своим художественным воображением образы, характеры, сюжеты о жизни и смерти двух женщин, интерпретирует их жизненные судьбы со своей точки зрения – современного наследника тюркских традиций.

В цикле «Золотое кольцо» поэт рассказывает о своем путешествии по российским городам, входящим в так называемое Золотое кольцо России. Рассказывая об истории восточных славян, он не забывает о той значительной роли, которую сыграли в ней племена древних тюрков: половцы, печенеги. В отличие от предыдущих произведений, здесь речь идет о реальных исторических, а не вымышленных, созданных поэтическим воображением событиях и фактах. Поэт напоминает о нашествии на Киевскую Русь «Потрясателя Вселенной – Чингисхана», когда на поклон в Великую степь приходили «*князья из княжеств*» (Канапьянов, 2011а, с. 58). Для мирного совместного сосуществования практиковались браки между правителями тюркских и восточнославянских народов:

Ведь
Брали в жены русые князья
Благородных
чернооких
половчанок,
Ведь
Уходили в Степь
их сыновья…
(Канапьянов, 2011а, с. 58).

Главная идея цикла, по замыслу поэта, заключается в том, что люди должны забыть о том, что «*дурманило умы / И что людские души отравляло...*» и ответить «*На исторический вопрос – / Кто мы*?» (Канапьянов, 2011а, с. 62).

Важное место в поэтической картине мира Канапьянова занимают древнетюркские космогонические мифы об устройстве мира, в частности, миф о Мировом дереве (Бисембаев, 2007, с. 16–17). Э.Р. Когай пишет об этом: «Дерево играло важную роль в картине мира тюркских народов, об этом свидетельствуют фольклор и мифология. Будучи архаическим фондом культуры, они сохранили древние знания. «Осколки» этих древних знаний, унаследованные потомками, нашли отражение в современном языке, в искусстве. Яркое тому подтверждение – творчество Б. Канапьянова» (Когай, 2020, с. 210). Так, в стихотворении «Ак Терек» говорится: *Серебристый тополь – Ак Терек. / Дерево священное в ущелье* (Канапьянов, 2011б, с. 279). Поэт рассказывает о трепетном отношении тюрков к серебристому тополю – древнему символу вертикального мироустройства. Они почитают священное дерево, и оно защищает их от бед:

И его не пилят на дрова,
Бревна не готовят на зимовку…
Серебристый тополь Ак Терек,
Чтит обычай предков человек.
И не раз он отведет беду…
(Канапьянов, 2011б, с. 279).

Есть в поэтическом багаже Канапьянова и жанр шутливого подражания-имитации приглашения девушки на свидание в сакском племени:

“Когда солнце начнет скрываться за гору,
когда лягут от елей на длину копья тени
и, как черные перья, падут на тропу,
тогда приходи к дереву,
там
ствол выщерблен молнией.
Я ждать тебя буду,
моя белая горлинка”.
Может, так назначали встречу влюбленные
в племени саков в былом
(Канапьянов, 2011а, с. 13).

Лирический герой юноша образно описывает время и место свидания, используя метафоры, сравнения, олицетворения транскультурного типа: *лягут тени на длину копья; падут, как черные перья, на тропу*. Он нежно обращается к любимой «моя белая горлинка». Поэт мастерски воспроизводит образное мышление древних тюрков, обусловленное спецификой конкретных реалий их быта, образом жизни и мышления.

Древнетюркские мотивы находят свое выражение на разных уровнях художественно-эстетической системы Бахытжана Канапьянова. Они прослеживаются в тематике произведений, в сюжетах, в системе персонажей. Мифы, фольклорные и языческие образы и персонажи отражаются в его художественной картине мира, преображенные в соответствии с эстетическим замыслом автора. Но что важнее всего, они формируют словесную ткань его поэзии, выполняют функции художественно-изобразительных средств, участвуют в создании транскультурных метафор, сравнений, эпитетов, выступая в роли поэтических знаков. Семиотика древнетюркских символов используется в первоначальном архаическом смысле либо его семантика преобразуется автором (например, Ак Терек). Кроме того, автор создает в древнетюркском контексте собственные окказиональные символы (белый платок как символ материнской любви; тропа как символ исторической связи прошлого и настоящего).

Поэтические тексты Канапьянова насыщены архаичной номадической семиотикой – знаками кочевой культуры: *тамга, Ак терек*; обычаями и

традициями: ритуал захоронения, камлание баксы, клеймение рабов и скота; сакральными, языческими, мифологическими персонажами: *Тенгри, Шакпак-ата, шыракшы, Темир-баба* и т.д. Большую роль в создании древнетюркского компонента в произведениях играют исторические факты, события: тюркский эль, татаро-монгольское иго, отношения между восточными славянами и Великой Степью; археологические раскопки на территории Казахстана; наименования древних тюркских племен: саков, половцев, печенегов, куманов, скифов.

Таким образом, мы можем говорить о том, что в основе функционирования древнетюркских мотивов и образов в поэзии Бахытжана Канапьянова лежит глубокая укорененность концептуальной картины мира кочевников в художественном сознании автора, духовная связь с древнетюркской культурой. Поэт считает своей миссией хранить память о предках – саках, скифах, половцах, печенегах, о своеобразии кочевой культуры, о древнетюркской рунической письменности, потому что без этого жизнь современных наследников древних номадов лишена корней, обеднена, они духовно беззащитны и уязвимы:

Проходит все,
Бессмертна только память.
Земные и великие дела
Воплощены
В стихах,
в легендах,
в камне.
И к предкам память сквозь судьбу вела.
Она хранит, хранит нас от лишений
(Канапьянов, 2011а, с. 251).

2.4.3.3. “Японский след” в пейзажной лирике Канапьянова

Кроме гражданской лирики, посвященной общественно и исторически значимым проблемам, в творчестве поэта большое место занимают произведения о родной природе. Н.Д. Джангильдин писал: «“Лицо” народа во многом определяет своеобразие окружающей его природы, среди которой он творит свою историю» (Джангильдин, 1956, с. 78). Природно-культурное пространство, которое казахский народ осваивал и формировал веками, — это первоисточник его творческого потенциала. Истинный поэт не может не питаться из первоисточника народного вдохновения – окружающей природы. Канапьянов пишет о своем родстве с природой:

Мы дети солнца, дети гор,
Мы плоть из плоти от природы.
Нам этот по душе простор
На все оставшиеся годы (Канапьянов, 2011б, с. 272).

Пейзажная лирика действительно занимает особое место в творчестве Бахытжана Канапьянова и отличается своеобразным художественным стилем и поэтикой, в определенной степени обусловленными влиянием различных поэтических традиций. Ученые обнаруживают «присутствие в его книгах языков знаковых понятий, образов, мотивов, эмблематики культур народов мира. Но наиболее последовательно на мироощущении и поэтическом словаре Канапьянова сказался синтез двух культур: родной, казахской — с ее силлабикой, фольклорно-мифологической поэтикой и русской — с ключевыми концептами, архетипами, прецедентными именами» (Уразаева, Жаркынбекова, 2018, с. 606).

Несомненно, что на его творчество в целом и на пейзажную лирику, в частности, оказывали прямое влияние, кроме казахской, и русская поэтическая традиция, объективированная в художественных средствах русского языка. Однако, как будет показано далее, на творчество поэта, в особенности на его пейзажную лирику, ее философию и поэтику значительно повлияла японская поэтическая традиция. Это обусловлено как субъективным опытом поэта, его фоновыми культурными знаниями, так и общностью философско-мировоззренческого подхода японского и казахского народа к окружающей природе (принципы созерцательности, невмешательства, гармоничного единства человека и природы), сходством поэтической техники в обоих языках. Эта проблема представляет для нас значительный исследовательский интерес в плане ее сложности и многоплановости.

Мы постараемся проследить влияние японской поэзии на художественное своеобразие пейзажной лирики Бахытжана Канапьянова как в плане философии и эстетики изображения пейзажа, так и в плане заимствования поэтической техники. В целом творчеству Канапьянова не чужда японская тематика. Например, стихотворение «Киоко» (1977) посвящено девушке – «юной дочери Японии» Киоко, с которой поэт встретился в Москве. Поэтический текст насыщен японской культурной, исторической и языковой семиотикой: «призраки Хиросимы», «японский фонарик», «страна восходящего солнца», «аригато» (‘спасибо’) (Канапьянов 2011а, с. 56–57). Иначе говоря, японская культура знакома и близка Бахытжану Мусахановичу. Она нашла отражение в его поэзии не только на тематическом уровне, но и своеобразно освоена в его лирике на уровнях философско-эстетической интерпретации окружающей природы, семиотики пейзажа, поэтической техники его описания, что и является предметом нашего исследования.

Своеобразие пейзажной лирики Канапьянова и влияние на нее японской поэзии

Принципиальным для толкования поэтических текстов Бахытжана Канапьянова является тезис Роллана Барта о том, что в каждом тексте присутствуют другие тексты «на различных уровнях в более и менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты

окружающей культуры. <…> Обрывки культурных кодов, формул, риторических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (Барт, 1979, с. 78). И далее он продолжает, что «интертекстуальность <…> представляет собой общее поле анонимных форм, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Барт, 1979, с. 78).

Основная идея Барта, значимая для нас, заключается в том, что обнаружение интертекста является для исследователя и тем более читателя сложной задачей вследствие анонимности, бессознательности и автоматического использования цитаций, особенно когда они проявляются опосредованно: в принципиальных подходах или чисто формальной структуре, не поддерживаемой содержательными понятиями.

В художественно-эстетической стилистике пейзажных стихотворений Канапьянова прослеживается влияние японской философии жанров хайку и танка, которые считаются преимущественно пейзажными жанрами. В них поэт передает свои ощущения через краткий миг бытия, улавливая в нем мгновенную, преходящую красоту мира и тем самым воссоздавая единство и целостность бытия человека и природы. «Фраза «постичь красоту мгновения, исчезающего в Вечности» в действительности выражает философские и этико-эстетические особенности японцев к окружающему миру, к своему месту в нем и к пониманию бытия в целом», – пишет М.П. Герасимова (2012, с. 223).

Исследователи подчеркивают особую перцептивную эстетику японской пейзажной лирики: «Читатель призван к сотворчеству, к сопереживанию. Вместе с поэтом он может испытать печаль, навеянную осенней природой, или разделить с ним глубоко личное чувство тоски, может проникнуться созерцательным настроением и почувствовать себя сопричастным сокровенным тайнам природы» (Японская литература, 2017, с. 95).

Так, у японского мастера хокку Мацуо Басё (1644–1694) есть строки:

С треском лопнул кувшин:
Ночью вода в нем замерзла.
Я пробудился вдруг
(Хокку, 2018).

Треск лопнувшего кувшина, замерзшая в нем вода – эти отдельные частные детали рисуют морозную ночь. Отдельными «мазками» деталей, как в художественной технике импрессионистов, поэт воссоздает целостную картину морозной ночи и свое восприятие: «Я пробудился вдруг». Поэт должен уловить ритм изменений мира, настроиться на их волну и отразить образы в своём творении. Чем точнее и конкретнее передаётся состояние или движение природы, тем больше они впечатляют читателя и воздействуют на его восприятие. Для японского поэта в меньшей степени важна авторская индивидуальность, на передний план выступает рефлексия и желание

запечатлеть красоту мира в одном мгновении. Девиз японских мастеров хайку и танка – «Красота мгновения, исчезающего в Вечности» (Герасимова, 2012, с. 223).

Известный исследователь японской поэзии XVII–XIX вв. Дональд Кин писал о поэтических принципах Мацуо Басё: «Он верил, что, если понять истинную сущность невзрачного цветка или букашки, в них раскроется смысл бытия и что каждое создание в окружающем мире существует не напрасно» (Кин, 1978, с. 61).

В стихотворении Бахытжана Канапьянова, озаглавленном «Зной» (1981), нет прямого описания летнего зноя в горах. Японская проза, поэзия, живопись «демонстрируют именно такое же видение и изображение природы: в них нет прямых описаний пейзажей, воспроизводится состояние, в котором пребывает природа в данный момент и в данном месте, “здесь и сейчас”. Это состояние проецируется на автора, который своими эмоциями оказывается вовлеченным в происходящие в ней процессы» (Герасимова, 2012, с. 231). Эстетическое мировосприятие в стихотворении Канапьянова схоже с «импрессионистической» поэтической техникой японских мастеров: поэт рисует краткий миг бытия, который передается читателю в ощущениях, в отдельных деталях, и читатель должен сам прочувствовать и дорисовать царящую в ущелье знойную атмосферу.

Ущелье спит.
Сынишка чабана,
Что выскочил
Из мелководной речки,
Дрожит и льнёт
Всей робостью овечьей
К груди широкой
Старца-валуна.
Мерцала стрекоза
Невдалеке.
И мальчик виден был –
В её зрачке
(Канапьянов, 2011а, с. 142).

Мальчик купается в ледяной воде горной речки, он замерз и, дрожа, прильнул к нагретому солнцем и зноем валуну, чтобы согреться после купания. Автор использует метафоры *ущелье спит, широкая* ***грудь старца-****валуна,* ***мерцала*** *стрекоза*, а также синкретичную метафору *робостью* ***овечьей***, порожденную транскультурным характером художественного сознания поэта.

Человек в пейзажной лирике японцев – это способ выражения природы через человека. «Первые японские повести были названы “Монога-тари” – “Говорят вещи” – это значит, что мир выражает себя через человека» (Гудимова, 2008, с. 152). Этой же эстетико-философской позиции

придерживается и Канапьянов. Знойное лето в горном ущелье читатель воспринимает через образ мальчика – сына чабана и его конкретные ощущения: он замерз, дрожит, греется на валуне. Не случайно здесь возникает и метафорический микрообраз *грудь старца-валуна.* Одушевленный образ валуна дополняет образ мальчика, ищущего тепло на груди старика, *ата* (дословно ‘дедушка’). Это типичный для казахской ментальности образ дедушки-ата, защищающего и согревающего своего внука.

Завершает стихотворение еще один микрообраз – мерцание стрекозы в знойном воздухе и отражение мальчика в ее зрачках. Микрообразы опосредованно с помощью конкретных, даже мелких деталей создают целостный образ знойного лета в горном алматинском ущелье, затихшем и как будто спящем во время жары.

В двенадцати строках стихотворения, названного «Зной», нет ни одного слова из тематической группы «жара» или «зной», напрямую отсылающих к теме произведения. Тем не менее поэту удается воспроизвести для читателя гармоничную картину томящего зноя в горном ущелье. В японской пейзажной лирике обычно используется «сезонное слово» *киго* (японск. 季語) – знак времени года, сезона, к которому относится изображаемая в тексте картина. Исследователи утверждают, что киго не обязательно должно быть названием сезона. Например, в хокку Мацуо Басё «Старый пруд» в качестве киго было слово *лягушка*, указывающее на весну (Смаракова, 2023). В канапьяновском пейзаже сезонным словом киго является *стрекоза*, оно выступает здесь знаком летнего времени.

В стихотворении обнаруживаются внешние параметры гибридного текста: во-первых, сама тема – «знойный день в алматинских горах» – напрямую связана с казахстанской родиной поэта; во-вторых, использование ориенталистской лексики – *чабан*. Кроме этого, транскультурная поэтика гибридного текста проявляется на внутритекстовом уровне: в метафоре *робостью* ***овечьей***, в олицетворении валуна со старцем, дедушкой – ата, прижимающим к своей груди мальчика-внука и защищающим его своим теплом.

Влияние японской культуры и поэзии на творчество Канапьянова обусловлено, на наш взгляд, еще и тем фактором, что она близка философии и эстетике изображения природы в казахской поэзии (созерцательное отношение к природе, внимание к деталям пейзажа, редуцированная роль автора), которые являются отражением философско-мировоззренческого отношения кочевого народа к природе. Это прежде всего принцип единства человека и природы, культивируемый номадами, принцип гармоничного сосуществования человека с природой, невмешательства в нее (Ғабитов, Каупенбаева, 2013, с. 37–38).

Силлабическое стихосложение в поэзии Канапьянова

Согласно концепции многоуровневости текста в структурно-семиотическом методе рассмотрим формальную стихотворную

технику в различных оппозициях, прежде всего, в оппозиции «силлабика – тоника», «рифма – отсутствие рифмы», «размер – отсутствие размера». Эти формальные оппозиции выступают знаками национально-литературных традиций.

В стихотворении «Зной» рифмуются всего четыре строки: *речке – овечьей, невдалеке – зрачке*. Нарочитая небрежность рифмовки стиха, отсутствие единого размера, ритмического рисунка передают расслабляющую атмосферу полуденного зноя в ущелье. Силлабическая структура 12 строк не строго фиксированная, с перепадами в количестве слогов от 2-х до 3-х: 4 – 6 – 4 – 7 – 4 – 7 – 5 – 5 – 6 – 4 – 6 – 4. Она имеет коническую структуру: подъем вверх – 6 строк парами с возрастанием слогов во 2-й строке (4 – 6 / 4 – 7 / 4 – 7), затем вершина конуса – 2 строки с равным количеством слогов (5 – 5) и далее вниз – 4 строки с уменьшающимся количеством слогов во 2-й строке (6 – 4 / 6 – 4).

Размер ямба выдерживается не строго, много облегченных безударных стоп; в 8-й строке (*Старца-валуна*) размер отсутствует. Вообще Канапьянову свойственно «небрежное» отношение к рифмам, и традиционной для русской поэзии силлабо-тонической стихотворной технике он предпочитает либо слабую рифмовку, либо вообще «белый» стих. Ему более близок свободный плавающий ритм слога. В этом отношении его поэзия также сближается с японской поэтической традицией хайку и танка, которые основаны на силлабическом типе организации стиха, и рифма в них чаще всего отсутствует. Предпочтение силлабического сложения в пейзажной лирике отражает стремление Канапьянова к лаконичности и вместе с тем к исключительной выразительности, что также является характерной чертой японской поэзии.

Надо заметить, что силлабическое стихосложение распространено преимущественно в языках, где ударение в слове носит фиксированный характер и всегда падает на определённый слог, а неударные слоги слабо редуцируются. Это такие языки, как польский, с ударением на предпоследнем слоге, французский – с постоянным ударением на последнем слоге, казахский – также с ударением на последнем слоге. В казахском языке ударение фиксируется на последнем слоге, и неударные слоги отличаются слабой редуцированностью гласных. Силлабическое стихосложение в большей степени отвечает фонетической природе казахского языка, чем силлабо-тоническое. Например, стихотворение казахского классика Абая «Күз» (‘Осень’) построено на силлабической основе:

Сұр бұлт түсі суық қаптайды аспан,
Күз болып, дымқыл тұман жерді басқан.
Білмеймін тойғаны ма, тоңғаны ма,
Жылқы ойнап, бие қашқан, тай жарысқан.
Жасыл шөп, бәйшешек жоқ бұрынғыдай,
Жастар күлмес, жүгірмес бала шулай
(Абай, 2018).

Как видим, стихотворение организовано силлабически; количество слогов в 6 строках почти одинаковое: 11 – 11 – 11 – 12 – 11 – 11. Единство размера не соблюдается, в первой пятистопной строке размер выглядит так:

/ '- '- / - '- / - '- / - '- / - - / '-

«Утяжеленная» двумя ударениями первая стопа, затем три стопы ямба, пустая стопа без ударных слогов и завершающая полустопа с первым ударным слогом, что свойственно казахскому стихосложению. Во 2-й строке используется пятистопный хорей:

/ '- - / '- - / '- - / '- - / '- - / '-

Таким образом, для казахской поэзии типична силлабическая структура стиха, размер является несущественным фактором; гораздо важнее ритмическая слоговая организация, цезура внутри строки, единство клаузулы – последний ударный слог. Канапьянов применяет этот способ стихосложения и в русском языке[22], осуществляя своеобразный симбиоз японской, казахской и русской поэтических техник, который придает стихам определённую ритмическую элегантность и неординарность.

Лирическое стихотворение Канапьянова «Небесная связь» (1981) также следует японской поэтической философии пейзажа и основано на силлабическом стихосложении. Природное явление изображается в конкретных, мелких, казалось бы, незначительных деталях и передается через ощущения человека. Канапьянов использует тот же прием «пейзаж в восприятии человека», как и в стихотворении «Зной». В тексте появляется образ школьницы, которая слышит крики улетающих журавлей:

Грусть сентября.
Паутина сквозь листья
блестит.
Телефонная будка.
В ней – школьница,
Трубку сняв с рычага,
Трубный зов
Журавлей
Улетающих
Слышит
(Канапьянов, 2011а, с. 141).

В первой строке передается эмоциональное восприятие самого автора: *Грусть сентября*. Далее он изображает эстетически важную деталь – блеск

[22] В русской поэзии силлабическое стихосложение активно использовалось до В.К. Тредиаковского. «Как известно, Тредиаковский выступил пионером перехода на силлабо-тоническую систему стихосложения, заметно опередив в этом отношении более радикального новатора М. В. Ломоносова» (Тюпа, 2005, с. 113). Силлабо-тоника характерна для русского, английского, украинского и других языков с непостоянным, переменным ударением. Создание ритма происходит благодаря чередованию в строках одинакового количества ударных и безударных слогов. Для силлабического сложения чередование ударных и безударных слогов, т. е. размер несуществен.

паутины в осенней листве. Это осень в городе, поэтому здесь появляется «городская» деталь – телефонная будка на улице, в ней школьница с трубкой в руке. Топос пейзажа расширяется и устремляется вверх, в небо, туда, где улетает журавлиная стая. Читатель должен зрительно следовать за динамикой восприятия. Канапьянов выстраивает цепочку восприятия природы, начиная от визуального восприятия самого автора и заканчивая слуховым восприятием персонажа в пейзаже. Этот прием сочетания дополняющих видов восприятия, например, обоняния и зрения, слуха и зрения использовали японские мастера хайку. Д. Кин писал об одном из хайку Басё: «Здесь зрение и обоняние словно дополняют друг друга, создавая незабываемый образ города, живущего прошлым» (Кин, 1978, с. 59). Человек изображается как естественная часть пейзажа; его зрительная, акустическая перцепции углубляют авторскую интерпретацию пейзажа, усиливают эстетическое воздействие на читателя. Так возникает целостный пейзажный образ осени в городе – грустный сентябрь с улетающими в небе журавлями и девочкой в телефонной будке.

Стихотворение основано на сугубо силлабическом принципе, количество слогов в 10 строчках варьируется, создавая «рваный», неровный ритм: 4 – 7 / 2 – 7 / 4 – 6 / 3 – 3 / 5 – 2. Размер стиха не определяется, строки не рифмуются. Это блестящая русскоязычная вариация японской лирики, созданная казахским поэтом, не привязанная к жанру хайку или танка, но сохраняющая философию «красоты мгновения» и формальную стилистику японской пейзажной лирики.

Авторская трансформация символов в художественной семиотической системе Канапьянова

В следующей пейзажной зарисовке «Днем не слышно горной речки…» (1995) интерес для нас представляет символическая сторона текста:

*Днем **не слышно** горной речки –*
*По ночам она **слышна**.*
*И ее **послушать** речи*
***Смуглая** плывет луна.*

Речка у ветвистой ели
*Расплескала лунный **свет**…*
А к утру вблизи ущелья
*Ни **луны**, ни эха нет*
(Канапьянов, 2011а, с. 195).

Произведение основано на поэтических принципах японского хайку: созерцание красоты мгновения природы – ночи в горах – в частных конкретных деталях (*ущелье, горная речка, смуглая луна, ветвистая ель*). Поэт воспринимает их акустически, только в первом четверостишии слова с семантикой слуха использованы 3 раза (*не слышна, слышно, послушать*), и

визуально (*Смуглая плывет луна; Речка… расплескала лунный свет*). В двух последних строках показано, как исчезает близкая лирическому герою акустическая и визуальная эстетика ночи (*луна, эхо*) – наступает утро: *А к утру вблизи ущелья / Ни луны, ни эха нет*.

Символ ночной красоты горной ночи – *смуглая луна;* слово *луна* и производное от него прилагательное *лунный* употребляются в 8 строках стихотворения 3 раза. Эпитет *смуглая* (*луна*), несомненно, является свежим, необычным для русской поэзии; он связан с казахской картиной мира и является результатом транскультурности мировосприятия поэта. Прилагательное *смуглая* характеризует цвет кожи человека, а не цвет предмета или явления. С помощью этого эпитета поэт очеловечивает луну.

Интерес представляет строгая силлабическая организация этой пейзажной зарисовки – в двух четверостишиях чередуются строки с одинаковым количеством слогов: 8 – 7 / 8 – 7 / 8 – 7 / 8 – 7. Поэт использует четырехстопный хорей в 1-й строке:

/ '- - / '- - / '- - / '- - /

Он чередуется с трехстопным хореем в четных строках, которые заканчиваются ударной клаузулой, см., например, вторую строку:

/ - - / '- - / '- - / '-

Хорей практически в каждой строке облегчается двумя безударными слогами, т. е. отсутствует строгое следование размеру. Рифмуются только четные строки. Таким образом, в поэтической технике этого стихотворения автор остается верным силлабическому принципу, свойственному казахской и японской поэзии.

Выше мы уже говорили о том, что луна – наиболее частотное в лирике поэта небесное светило, оно является важной частью его транскультурной эстетики. Образ смуглой луны встречается в нескольких его произведениях («Плач смуглой луны», «Днем не слышно горной речки…», «Ноктюрн» и др.), один из сборников назван «Плач смуглой луны» (1987–1990). О философско-эстетической значимости луны размышлял японский поэт Мацуо Басё в дневнике «Рукопись из дорожного мешка»: «Ничего другого не видит художник, кроме цветов, ни о чем ином не думает он, кроме луны. Если человек видит не цветы, он подобен варвару. Если в глубине души помышляет он не о луне, значит, он ничем не лучше птиц и зверей. Говорю вам – очиститесь от варварства, отриньте сущность птиц и зверей; следуйте Природе, вернитесь к ней» (цит. по: (Кин, 1978, с. 64)).

Канапьянов, несомненно, видит в этом небесном светиле красоту и гармонию природы. Язык описания луны в его творчестве глубоко метафоричен, образен: *луна плывет, лунноглазые вечера, речка расплескала лунный свет, лунный аккорд, янтарная луна, луна пылает, золотые слезы луны, светит маяком луна, кошмы луною облиты, исхудалый лик луны* и т. п. Возможно, это связано с тем, что ночь – это любимое время суток поэта. Именно ночь является наиболее частотной частью хронотопа его произведений, а луна – непременный атрибут ночи:

Ночь спускается с гор старухой.
Луна, как серьга, вдета в ухо
(Канапьянов, 2011а, с. 39).

Для древних тюрков Луна обозначает не только небесное светило (наиболее древнее значение), но является эталоном и воплощением женской красоты (Хайруллин, Шаряфетдинов, 2022, с. 115). Отсюда у тюркских народов множество женских имен с компонентом *ай* (‘луна, месяц’): *Айсулу, Айжан, Айнур, Айгерим, Айганым* и т. д. Символ луны является отголоском языческих верований древних тюрков, трансформированных позднее в мусульманский символ веры — полумесяц. В литературе народов Восточной Азии, в том числе японской, «поэтический образ луны, взращенный на древних магических и обрядовых представлениях, занял достойное место, на многие века вперед определив художественный и поэтический настрой, тональность классической литературы» (Тен, 2009). В русской культуре луна не воспринимается в подобном положительном контексте, она часто выступает символом смерти и связи с потусторонним миром (Захарова, 2016, с. 117–118).

Традиционная поэтическая трактовка ночи, ее атрибута – луны как прекрасного явления природы в поэзии Канапьянова трансформируется и приобретает индивидуально-авторские смыслы. Для него ночь – это еще и время, когда проводят ядерные испытания на Семипалатинском полигоне. Ночь и «смуглая луна» осквернены разрушающей силой ядерного взрыва:

Ночь перед взрывом подземным, знаю,
что скорби полна.
В ночь перед взрывом я вижу –
смуглая плачет луна.
Слезы её золотые в радиоактивном стогу.
Как на рентгеновском снимке аул,
что на том берегу
(Канапьянов, 2011б, с. 156).

Ночь для поэта «*скорби полна*», золотыми слезами «*смуглая плачет луна*». Здесь появляются чужеродные для природы, враждебные ей технократические понятия: *подземный взрыв, радиоактивный стог, рентгеновский снимок*. И речь идет уже не о красоте мгновения ночи, как в японских хайку и танка. Речь идет о выживании казахов, окружающей природы. «Смуглая луна» становится символом исковерканной, испоганенной, страдающей родной земли и трагедии народа, выживающего на этой выжженой ядерными взрывами земле. Пейзажная лирика перерастает в философскую, затрагивая проблему ядерных испытаний, их деструктивного влияния на природу, на жизнь человека.

Каным Аннаева (2021) пишет о появлении драматических мотивов в творчестве поэта, когда «ему, как и мудрым организаторам фонда “Невада –

Семей", станет ясна неумолимо приближающаяся трагедия казахских аулов, окружающих полигон и обречённых на мучительное молчаливое вымирание. Об этом – "Плач смуглой луны"».

Особое значение в поэзии Бахытжана Канапьянова приобретают знаковые понятия японской культуры, например, сад камней. Ю.М. Лотман отмечает, что одним из случаев нарушения структурной модели текста является введение в неё внеструктурного элемента (Лотман, 2000, с. 284). Аллюзии вносят свою культурно-историческую информацию в художественное повествование и создают двуплановость текста, нарушая устоявшуюся структуру текста. В художественном тексте Канапьянова аллюзии свидетельствуют о глубоком знакомстве поэта с культурой и литературой Японии, и становится более понятной тесная связь его поэзии с философией и эстетикой японской культуры и литературы. В стихотворении «Старая Алма-Ата» (1979) поэт описывает ущелье между горными речками как сад камней:

Природой сотворённый ***сад камней***
Меж горных речек двух – Алмаатинок
(Канапьянов, 2011а, с. 103).

Но если классический японский сад камней – рукотворное дело, то канапьяновский сад камней «*сотворен природой*». Еще в одном стихотворении Канапьянова «Любимая, обыден мир…» (1978) сад камней появляется как преображенная любовью часть городского пейзажа:

Любимая,
видишь ли пруд,
что у цветочного ряда,
давай подойдем ***к этому саду камней****,*
и сброшу я тяжесть разлуки…
(Канапьянов, 2011а, с. 73).

В этом произведении обыденные вещи преображаются в нечто прекрасное силой любви в присутствии любимой:

Любимая,
обыден мир без тебя,
дерево деревом было,
а когда ты пришла,
преобразилось в березу…
(Канапьянов, 2011а, с. 73).

Вокруг происходят метаморфозы: дерево становится березой, обычный пруд с цветочным рядом преображается в прекрасный японский сад камней, который поможет лирическому герою «*сбросить тяжесть разлуки*».

В стихотворении «Тамариск» (1980) в качестве эталона художественного сравнения цветков тамариска появляется раскрытый «*томик японских стихов*» на осенней даче:

Нежно-розовый цвет лепестков,
Словно томик японских стихов,
Что под осень на даче раскрыт…
(Канапьянов, 2011а, с. 116).

Еще один эстетический принцип, сближающий пейзажную лирику Канапьянова с японской, – это монохромность пейзажной картины. С XIV в. в Японии складывается своеобразная концепция монохромной пейзажной живописи тушью *сан суй* «горы – воды» (Гуань Сино, 2009, с. 79–80). Монохромное изображение – это всегда намек, недосказанность, которые обращены к чувствам зрителя, а не к зрению. В японском рисунке важны линии и пятна, которые образуют художественный язык (Погребная, 2019, с. 527). В пейзажных зарисовках Канапьянова цвет встречается очень редко; в них нет буйства красок; если цвет появляется, то это неяркие, блеклые цветовые оттенки. Для него важны акустические, обонятельные или тактильные ощущения и ассоциации. Его поэтическая техника основана на восприятии отдельных деталей без цветовых характеристик либо в черно-белых цветах:

Мне в мире нет и не было родней
Той улочки, где ***чёрно-белый снимок***
Всплывал из ночи памяти…
(Канапьянов, 2011а, с. 103).

Интересно, что далее в стихотворении возникает аллюзия – отсылка к основному принципу японской монохромной пейзажной живописи *сан суй* «горы – воды», перефразированная у Канапьянова в «горы – город», поскольку для автора, помимо гор, более важной частью пейзажа является город, а не воды. Он изображает далее горы и городской ландшафт:

И в рифме ***«горы – город» есть ландшафт****,*
Там в мамин я закутывался шарф
В одном из обживаемых ущелий.
Пугасов мост. Фуникулер. Базар
(Канапьянов, 2011а, с. 103).

Поэт таким образом трансформирует эстетический принцип японской пейзажной живописи *сан суй* «горы – воды» в принцип «горы – город» в соответствии со своей национально-культурной и индивидуальной концептуальной картиной мира, отраженной во многих его пейзажных стихах, где горы и город составляют целостный пейзаж:

*Угрюмы **вершины** своей сединой,*
*И **горы вдоль города** встали стеной*
(Канапьянов, 2011а, с. 29).

*Как величаво высятся **хребты**,*
*Взирая по-отечески **на город***
(Канапьянов, 2011а, с. 105).

Структурно-семиотический анализ пейзажной лирики Бахытжана Канапьянова позволяет говорить о том, что японская философия и эстетика пейзажной лирики в жанрах хайку и танка оказала значительное влияние на художественно-эстетическое изображение окружающей природы в его лирике. Кроме того, в пейзажных стихотворениях поэта также нашли отражение японская поэтическая техника — силлабическое стихосложение, отсутствие размера и рифм. Влияние японской культуры на творчество Канапьянова обусловлено общностью казахских и японских философско-мировоззренческих принципов взаимоотношения человека и природы, к которым прежде всего относится единство человека и природы, гармония в сосуществовании человека с природой.

Силлабическая система, свойственная японской пейзажной поэзии, также типична и для казахской поэзии в силу нескольких причин: константности ударения в казахском языке, отсутствия редуцированности безударных слогов. Традиционная японская пейзажная культура монохромна и в пейзажах Канапьянова мы также не наблюдаем пестрого разноцветья, разнообразных цветовых ассоциаций.

Поэт творчески трансформирует японские культурные знаки, например, атрибут ночи – луна преобразована в «смуглую луну» – символ разрушения и уничтожения казахской природы ядерными испытаниями. В соответствии со своей национально-культурной картиной мира, со своим жизненным опытом он творчески переработал и японский принцип изображения природы *сан суй* «горы – воды», в его пейзажах он приобрел вид «горы – город».

Пейзажная лирика казахского поэта Бахытжана Канапьянова есть результат слияния казахских литературных традиций и японской философии, культуры и поэзии.

Литература к подразделу 2.4.3.3.

Абай Кунанбаев. Жаз, Күз, Қыс. Kz-En.ru (Лучшие материалы для изучения казахского и английского языков). Стихи на казахском языке. 13.02.2018. URL: https://kz-en.ru/publ/kazakhskij_jazyk/stikhi_na_kazakhskom/abaj_kunanbaev_zhaz_k_z_ys/22-1-0-447 (дата обращения: 12.08.2024).

Абашин С.Н. Культурные процессы и транскультурные влияния в современной Центральной Азии. М., 2008. 48 с. Фонд «Открытое общество». URL:

https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/9b2d81a4-074e-4ef9-a086-31b972bc79bc/russian_20090515_0.pdf (дата обращения: 08.08.2024).
Аннаева К. Мысли, навеянные стихами: обзор одной книги. // Сайт Степногорской библиотечной системы. URL: https://stepbibl.kz/?p=2818 (дата обращения: 23.09.2024).
Бадиков В.В. Линия судьбы: Творчество Бахытжана Канапьянова в историко-литературном контексте эпохи. Алматы: Жибек Жолы, 2002. 136 с.
Бактыбаева А.Т. Авторская повествовательная стратегия с элементами комизма в структуре концептуальной картины мира прозы Б. Канапьянова // *Гуманитарный вектор*. 2021. Т. 16. №4. С. 69–77.
Барт Р. От произведения к тексту. В: Р. Барт. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / сост., общ. ред., вступ. ст.: Г.К. Косиков; пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 413–423.
Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
Бахтикереева У.М. Творческая билингвальная личность (особенности русского текста автора тюркского происхождения). Астана: Изд-во «ЦБОиМИ», 2009. 259 с.
Бисенбаев А.К. Мифы древних тюрков. Алматы, 2007. 136 с.
Ғабитов Т.Х., Каупенбаева С.М. Экологиялық мәдениет және қазақ халқының табиғатты қорғау құндылықтары // ҚазҰУ хабаршысы. Философия сериясы. Мәдениеттану сериясы. Саясаттану сериясы. 2013. № 4 (45). Б. 37–45. https://doi.org/10.22162/2619-0990-2023-67-3-682-693
Гарипова Р. Аккульская мечеть в постсоветском Казахстане: музейный артефакт или священное место? // Вестник Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилева. Серия Исторические науки. Философия. Религиоведение. 2020. №2 (131). С. 36–48. https://doi.org/10.32523/2616-7255-2020-131-2-36-48
Герасимова М.П. О специфике «Японского» (красота мгновения, исчезающего в Вечности) // *Япония (Ежегодник)*. 2012. № 41. С. 223–238.
Гуань Сино. Исторические связи монументальной декоративной живописи Китая и Японии. *Мир науки, культуры, образования*. 2009. № 1. С. 79–80.
Гудимова С.А. Символы японской эстетики // *Вестник культурологии*. 2008. № 2. С. 151–162.
Джангильдин Н.Д. Расцвет культуры и науки в Советском Казахстане. Алма-Ата: Казгосиздат, 1956. 218 с.
Джуанышбеков Н.О. Бахытжан Канапьянов: очерк о жизни и творчестве. Алматы: Искандер, 2006. 60 с.
Жерар К. Жан Бахыт, поэт архифутурист: пер. с франц. К. Сапгир. *Простор*. 2018. №7. С. 89–90.

Захарова Т.В. Фольклорно-символические ментальные образования в русском и немецком языках (на примере слов ‘луна’ и ‘Mond’): дисс… канд. филол. наук. Новокузнецк, 2016. 204 с.
Канапьянов Б. Избранное. В 2 т. Т. 1. Алматы: Жибек жолы, 2011а. 480 с.
Канапьянов Б. Избранное. В 2 т. Т. 2. Алматы: Жибек жолы, 2011б. 536 с.
Канапьянов Б.М. Светлячки. *Нива*. 2008. № 2. С. 89–199.
Канапьянов Б.М. Смуглая луна. Лирика. Алматы: Атамұра, 2005. 264 с.
Канапьянов Б.М. Аист над Припятью: стихи и проза. Алма-Ата: Жалын, 1987. 96 с.
Карабатырова А.К. О духовно-нравственном воспитании в современном обществе, семье и школе (традиции Абая в творчестве Бахытжана Канапьянова) // Педагогическая наука и практика. 2015. №3(9). С. 56–59.
Каукенов А. Сходство и различие казахской и китайской культур. В: ZONAkz (интернет-газета). Общество. 20.09.2021. URL: https://zonakz.net/2021/09/20/sxodstvo-i-razlichie-kazaxskoj-i-kitajskoj-kultur (дата обращения: 11.09.2023).
Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий / пер. с англ. А. Долина, И. Львовой, Т. Редько / отв. ред. И. Львова. Москва: Наука, ГРВЛ, 1978. 431 с.
Когай Э.Р. Священная ось мира: к пониманию концепта «дерево (терек)». // *Литература Центральной Азии: Архетипы. Мифологемы. Концепты*. Алматы: Қазақ университеті, 2020. С.199–211.
Крупко И. «Стихи не подвластны преградам»: самобытность и уникальная поэзия Бахытжана Канапьянова. // Казахстанская правда. 1 октября 2021 г. URL: https://kazpravda.kz/n/stihi-ne-podvlastny-pregradam-samobytnost-i-unikalnaya-poeziya-bahytzhana-kanapyanova/ (дата обращения: 03.09.2023).
Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
Лотман Ю.М. Структура художественного текста. // *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. С. 14–285.
Мариньяк Т. Мелодия бескрайней степи // *Простор*. 2018. №7. С. 88–89.
Нұрғали Қ.Р., Амангелді М.Д. Система мотивов в лирике Б. Канапьянова // *Вестник Карагандинского университета. Серия «Филология»*. 2022. №2(106). С. 109–116. https://doi.org/10.31489/2020Ph2/109-116
Погребная Я.В. Образ Японии и художественная концепция буддизма в творчестве В.В. Набокова // *Oriental Studies*. 2019. №12(3). С. 522–534. https://doi.org/10.22162/2619-0990-2019-43-3-522-534
Смаракова А. Не просто пейзажная лирика: что такое хайку. В: *Теории и практики. Искусство. Посты*. 22 августа 2023. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/20808-ne-prosto-peyzazhnaya-lirika-chto-takoe-khayku (дата обращения: 12.09.2023).
Тен А. Поэтические образы луны и звезд в японской классической литературе VIII–X вв.: автореф. дисс. …канд. филол. наук. Москва, 2009. ИМЛИ

им. Пушкина РАН. URL: https://imli.ru/dissertatsionnyj-sovet-d-002-209-01-obshchee/dissertatsionnyj-sovet-d-002-209-01/1554-avtoreferat-ten-a (дата обращения: 07.09.2024).
Тюпа В.И. Рождение классики из духа архаики (опыт В.К. Тредиаковского). // *Новый филологический вестник*. 2005. № 1. С. 112–120.
Уразаева К.Б., Жаркынбекова Ш.К. Билингвизм и жанровый синтез лирики Бахытжана Канапьянова // *Полилингвиальность и транскультурные практики*. 2018. №15 (4). С. 605–617.
Успенский Б.А. Семиотика истории. Семиотика культуры. // *Избранные статьи: в 2 т.* Москва: Гнозис, 1994.
Хайруллин Р.З., Шаряфетдинов Р.Х. Мифологизм астральных образов солнца и луны в современной татарской литературе // *Вестник Марийского государственного университета*. 2022. Вып. 16. № 1 (45). С. 113–120.
Хокку. Японские трехстишия / пер. В. Марковой. Москва: Эксмо, 2018. 288 с. // *Воздушный замок. Библиотека и фонотека. Хокку (хайку)*. URL: https://lib.rmvoz.ru/bigzal/japan/hokku (дата обращения: 23.08.2024).
Шабарова Г.К. Пушкинские реминисценции в ориентальной лирике Б. Канапьянова //*Мир науки, культуры, образования*. 2020. №1 (80). С. 396–399.
Японская литература: путь в полторы тысячи лет: учебное пособие / сост. Е.В. Кондрашева; науч. ред. С.И. Якимова. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос. ун-та, 2017. 212 с.
Moore D.Ch. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. In: *Publications of the Modern Language Association of America*. Jan., 2001. Vol. 116. No. 1. Pp. 11–128.

2.4.4. Творчество Роллана Сейсенбаева

(З.К. Темиргазина)

Казахстанские поэты и писатели О. Сулейменов, А. Нурпеисов, Ш. Сариев, М. Шаханов, А. Жаксылыков, Р. Сейсенбаев, Б. Канапьянов обращаются в своем творчестве к темам истощения природы, гибели Арала, ядерных испытаний и т.д. Для казахстанских писателей экологическая тематика воспринимается особенно обостренно, потому что в годы колонизации советская власть сделала из республики полигон для ядерных испытаний, не считаясь с катастрофическими последствиями для коренных жителей, с ущербом, который наносился окружающей природе. Все это фактически было геноцидом, направленным против основ существования казахов как этноса. В постколониальной казахской литературе это осмыслялось именно как трагедия народа, как экологическая катастрофа для казахстанской природы. Экологическая проблематика в казахстанской литературе освещается в трудах отечественных литературоведов, исследователи отмечают эту тему как характерную для современной

казахстанской прозы (Мейрамгалиева, 2013; Досмаханова, 2014; Аскарова, 2017; Ибраева, Сапарова, 2019; Алтыбаева, 2021).

Роллан Шакенович Сейсенбаев – современный казахстанский писатель, занимающий в своих произведениях активную гражданскую позицию, превращающий героев в рупор собственной философской мысли. В романе «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» Сейсенбаев охватывает широкий круг экологических проблем. На первом плане изображена медленная смерть Аральского моря, а обрамляет ее множество других экологических трагедий, происходящих в мире. Это и ядерные испытания в СССР, США и других странах, слив химикатов в водоемы, неумеренная эксплуатация природных богатств, кислотные дожди, смертоносные циклоны и извержения вулканов, нападение животных на людей, вымирание и мутация представителей фауны и т.д.

Изучению творчества Роллана Сейсенбаева за последние десятилетия уделялось много внимания в казахстанской науке. Философско-мировоззренческие основы романа «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» исследовались О.К. Андрющенко, Г.К. Абзулдиновой (2023). Особенности символики романа «Мертвые бродят в песках» рассматривались А.Ж. Жаксыбековым и У. Абдибековым (2016). Особенности образной структуры прозы Сейсенбаева изучались Г.Б. Шаиновой (2013). У.К. Абдыханов в своих исследованиях обращается к вопросам поэтики, освещения нравственных проблем, степени исследованности творчества Сейсенбаева (2017). Несмотря на известность автора, полученное им признание, с одной стороны, глубокий подход и высокий уровень освещения в романе «Мертвые бродят в песках» актуальных экологических проблем – с другой, наблюдается недостаточность изучения специфики раскрытия темы экологии в этом произведении и в творчестве Р. Сейсенбаева в целом.

2.4.4.1. Экологический дискурс в зарубежной и казахстанской литературе

Предшественниками жанра современной экологической литературы можно назвать пиктограммы, петроглифы и мифы о сотворении мира, легенды, фольклор, которые отражали представления древних людей о строении мира и космоса, отношениях человека и природы. Например, в Америке до прихода колонистов фольклор коренных народов в формах песен, напевов, стихов, молитв были направлены на установление и поддержание духовного слияния с местом их проживания, флорой и фауной (Гречишкина, 2017, с. 32). Средневековые тексты также проникнуты идеями натурализма («Шансон де Роланд», «Беовульф», «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь»). «Зеленые» мотивы можно найти в нескоторых пьесях Шекспира («Буря», «Король Лир», «Сон в летнюю ночь»). Особое внимание к природе уделялось в произведениях романтизма (Dwyer, 2010).

Следующей тенденцией является указание на начало разрыва прочной связи человека и природы, которое наступает при переходе человечества на новый этап развития: «Если индейцы считали, что человек – равноправный

член природного сообщества, то колонисты были уверены, что природа подчинена человеку, поскольку бог создал её в угоду человеку» (Гречишкина, 2017, с. 32). Чем независимее человек становится от погодных условий, чем дальше развивается наука и техника, тем сильнее возрастает его уверенность в собственном превосходстве над природой. Но рано или поздно мыслители разных народов приходят к пониманию того, что антропогенное воздействие человека на окружающую среду наносит вред экологии. В XX веке масштаб ущерба природе повысился в разы в связи с двумя мировыми войнами, освоением космоса, испытаниями ядерного оружия, увеличением промышленного производства, крупными авариями на АЭС. Особое внимание этой теме уделялось в литературе тех стран, в которых существуют серьезные проблемы с экологией, например, в Японии. Культурные традиции Японии основаны на идее гармоничных отношений человека и окружающей среды. Еще в произведениях XIV века поднимался вопрос о недопустимости жестокого обращения с природой. Например, Yoshida Kenkō в сборнике эссе «Очерки безделья» (1332 г.) осуждает эксплуатацию лошадей и быков. Чувствительность японских авторов XIX – XX вв. к экологической проблематике заметно возросла. Японцы в период Мэйдзи (1868–1912), наблюдая за масштабной индустриализацией страны, в стихах и прозе продолжали воспевать флору и фауну, что являлось отражением внутренней ностальгии народа по невинному прошлому (Karen).

Параллельно уделялось внимание и отрицательным сторонам цивилизации – освещению инцидентов на производстве. Shiga Naoya в произведении «Смерть сестры определенного человека» и Waga Minamatabyō в романе «Море страданий и чистая земля: наша болезнь Минамата» описали ущерб, нанесенный сточными водами с медного рудника Асио, и игнорирование правительством экологических последствий, которые оно оправдывало интересами общества (Данилова, 2015, с. 54). L. Karen отмечает, что книга «Море страданий» обладает рядом новаторских подходов к изображению экологической катастрофы: «The novel both openly defies narrow definitions of genre and, more important, underlines the interdependence of scientific, social scientific, and humanistic interpretations of the experienced world. Chronologically, it loops backward and forward in time, denying suffering a beginning and an end. It additionally denies suffering any clear spatial borders» (Karen). [Роман открыто бросает вызов узким жанровым определениям и, что еще важнее, подчеркивает взаимозависимость научной, социально-научной и гуманистической интерпретаций переживаемого мира. Хронологически он петляет во времени вперед-назад, отказывая страданию в начале и конце. Кроме того, он отказывает страданию в четких пространственных границах. – Перевод З.Т.].

Также пишутся произведения об охоте ради забавы (Miyazawa «Ресторан многих заказов»), о вырубке лесов (Dazai Osamu «Tsugaru», Hayashi Fumiko «Плывущие облака», Kawabata Yasunari «Древняя столица»), болезнях, вызванных проблемами с экологией (Komatsu Sakyō «Голубое небо», «Безмолвный коридор»), осуждается вмешательство в экосистему

острова (Kayano Shigeru «Юкар, айнский эпос и сказки», Amano Reiko «Манса и река Нагара: человек, живший на "последней реке"»). И, конечно, осмысление крупнейшей экологической катастрофы в мире – трагедии Хиросимы и Нагасаки – занимает важное место в японской литературе второй половины XX века. Komatsu Sakyō изображает разрушение Японии в произведении «Япония тонет» (Karen). Также теме ядерной войны посвящены прозведения Kenzaburō Ōe «Хиросимские записки», Masuji Ibuse «Черный дождь», Yoshie Hotta «Суд» (Иванова, 2021).

В 1970-х годах в японской литературе рождается новый подход к освещению экологической проблематики, произведения посвящаются не описанию случившихся катастроф, а предвосхищению, попытке предотвращения возможных катастроф, сохранению природы. Это книги Nitta Jirō «Потомки тумана», Watanabe Jun'ichi «Воспоминания о горных вершинах» (Karen).

Новый всплеск внимания к этой теме в эколитературе Японии последовал после событий на Фокусиме 11 марта 2011 года. Современные японские авторы, включая всемирно известных Ōe Kenzaburō, Murakami Haruki и Yoshimoto Banana, опубликовали произведения, посвященные тройной трагедии – землетрясению, цунами и ядерному взрыву. В оригинальном японском жанре манги, который стал активно развиваться после Второй мировой войны, также находит место изображение деградации окружающей среды (Karen).

В повести М.М. Пришвина «Женьшень» природа исцеляет солдата, вернувшегося с войны, в повести В.П. Астафьева «Последний поклон» Виктор находит покой в любовании природой родного края. Но на смену традиций в изображении пейзажа И.С. Тургенева, Н. Лескова, И.А. Бунина, М.М. Пришвина как источника гармонии и душевных сил пришли новые реалии.

Развитие промышленности в России, урбанизация не прошли без следа для взаимоотношений природы и человека. Писатели корнем экологических проблем, действительно, считали именно нравственное, духовное состояние человека. Как отмечает М.Д. Танкевич, многие русские писатели, затронувшие тему Чернобыльской катастрофы (В. Губарев, Ю. Вознесенская, А. Шигапов), занимались исследованием именно социальных причин возникновения аварии. А белорусские писатели (В. Быков, С. Алексиевич, И. Шамякин, В. Казько, Н. Метлицкий) «вводят чернобыльский миф в литературу о катастрофе, позволяющий создать и описать ту новую мрачную реальность, которую породила ядерная авария» (Танкевич, 2020, с. 2). В «Экологическом романе» С. Залыгина Чернобыль – «это символ нашей вины перед праматерью – природой, слепоты ума, завороженного фетишами технического прогресса» (Лигус, 2016).

Мотив самоубийства путем истребления природы также актуален для русской литературы. Так, в повести «Плаха» «рассказом о волчьей паре Айтматов, так сказать, предупреждает человечество о том, что жестокость и неразумное отношение к природе, на протяжении всей жизни в ней рано или

поздно превращаются в катастрофу для самого человека» (Татриева, Далиева, 2021, с. 48). Эта идея вытекает из понимания взаимообусловленности существования природы и человека. Таким образом, русская эколитература преимущественно концентрируется на судьбе человека в мире, разворованном, отравленном, разрушенном им самим. Глубокое внедрение экологического дискурса в литературный процесс, повышение интереса к данной проблематике определило выделение нового литературного жанра. Ecofiction (эко-фикшн, эко-фантастика, эколитература) – это художественная литература, сконцентрированная на вопросах экологии, защиты окружающей среды и рассматривающая все более сложные отношения между человеком и природой. Теме экологии в этом жанре посвящено творчество Edward Abbey, Mary Austin, Jim Harrison, Barbara Kingsolver, Rick Bass, and Leslie Marmon Silko и многих других (Dwyer, 2010).

Джим Дуайер (Jim Dwyer), описывая положении эколитературы в современной литературной парадигме, отмечает, что это совсем молодой поджанр (до сих пор является спорным вопрос о норме написания термина – eco-fiction, ecofiction, eco fiction) (Dwyer, 2010). Это требует внимания к определению такого фундаментально важного аспекта, как жанровая идентичность. Dwyer (2010) разграничивает понятия эко-фантастики и терминов environmental fiction, green fiction и nature-oriented fiction, которые автор советует расценивать как категории экофантастики. Эко-фантастика воспринимает влияние множества направлений, в первую очередь модернизма, постмодернизма, реализма и магического реализма.

Отличительной чертой произведений эко-фантастики от другой художественной литературы является активная роль окружающей среды в развитии сюжета (Khayrullayeva, 2021, с. 106). Характер изображения отношения природы к человеку в этой литературе принципиально важен, поскольку ставится задача возвращения человека в природный мир. Природа в изображении эко-фантастов представляется либо в образе противника, страшного, озлобленного, карающего человека за ошибки, либо как сфера магии, гармонии и вдохновения к изменениям. Зарубежными исследователями в соответствии с этими явлениями поднимается вопрос о «ложной» и «истинной» эко-фантастике. Дж. Наварре (G. Navarre) к «ложным» относит такие работы, которые подчеркивают беспомощность, уязвимость человека перед силой природы. Как «ложная» рассматривается экологическая фантастика с пессимистичным модусом мировоззрения, внушающая страх конца, имеющая апокалиптическое звучание, так как она не отражает стремлений и возможности объединения человека с природой. «Истинная» эко-фантастика, с этой точки зрения, оптимистична перед лицом трудностей, она стремится создать целостный мир. Истинный писатель эко-фантастики хочет играть в Бога, а ложный – в Сатану (Dwyer, 2010).

Другой подход к классификации художественной эколитературы предлагает Патрисия Нетцли (Patricia D. Netzley). Выделяются три категории: произведения об экологическом движении; произведения о конфликте,

основанном на проблеме экологии; произведения, изображающие экологический апокалипсис (Dwyer, 2010).

Экологический конфликт проявляется не только на уровне отношений человек – природа и эко-активисты – эксплуататоры природы, взаимоотношения людей разных социальных групп, не имеющих прямого отношения к экологической проблеме, также является показателем экологической культуры. Человек, независимо от пола, возраста, расы, вероисповедания, социального статуса – это часть живой природы, и существует связь между отношением общественного класса-гегемона к людям с меньшей властью и его отношением к природе. На этой философии базируется движение экофеминизма, сочетавшее в своей программе стремлений экологии к восстановлению гармонии в природе и феминизма к устранению дискриминации прав женщин. Экофеминизм оказал сильное влияние на литературу (Dwyer, 2010).

На основе суммарного описания жанра eco-fiction, которое дает Мария-Сабина Драга Александру (Alexandru, 2019), можно выделить следующие тенденции в изображении отношений человека и природы в этой литературе:

1. Разрешение нарастающей опасности, исходящей от природы ввиду климатических изменений, воображается апокалиптическим финалом;
2. Природа, находясь в позиции жертвы человеческого потребительского отношения, проявляет агрессию и силу в целях самозащиты;
3. Человек разума / науки оказывается бессилен перед разъяренной природой;
4. Поиск решения проблемы отношения к природе не в научно-техническом прогрессе, не во власти, а в глубоком духовном понимании природы, сотрудничестве, возращении к корням, возрождению нравственных ценностей.

Основный сферой интересов современной эколитературы являются вопросы глобального потепления, роботизации, защиты животных, природного истощения в результате человеческой деятельности. Несмотря на различные мнения эко-критики о том, что является «истинной» экофантастикой, невозможно установить однозначный порог истинности для этого жанра: авторы занимают позиции и либерального, и радикального подхода к рассмотрению экологической ситуации в мире, находят соответствующие формы реализации своего мировоззрения, призывают к действиям разной степени радикальности. А объединяет их всех «стремление автора пропагандировать экологизм среди широкой публики» (Dwyer, 2010).

Рассмотрим аспекты анализа двух конкретных экофантастических романов. В центре романа находится экологическая проблема пересыхания и исчезновения моря, для нас представляют интерес исследования по романам Амитава Гхоша «Голодный прилив» и Франка Шетцинга «Стая», где ключевой природный образ связан с водным источником.

Анализу романа А. Гоша (A. Ghosh) «The Hungry Tide» («Голодный прилив») посвящена работа M.-S.D. Alexandru (2019). Одним из ключевых

понятий экологического дискурса в романе выделяется **прекарность** (фр. précaire “непрочность, ненадежность, шаткость”). Прекарность в романе А. Гоша исследователь рассматривает в узком смысле – в контексте погодных, климатических изменений, и в широком смысле – в связи с насилием человека и природы друг над другом. Мотив прекарности прослеживается на нескольких уровнях текста:

1) Неустойчивость планеты проявляется в символическом образе изменчивого ландшафта Сундарбанов – гибрида суши и моря, не имеющего устоявшейся границы;
2) Шаткое положение жителей деревни Лусибари, находящейся между морем и сушей;
3) Уязвимость и ненадежность положения даже такой мировой державы, как США и ее политических институтов.

В структуре романа выделяются образы-символы трех столпов знания: Пия – культура (как часть цивилизации), Фокир – природа, Канаи – переводчик, проводник между ними. Оппозиция «природа – культура» в паре Фокир – Пия представляет, с одной стороны, стремление к балансу, с другой стороны, природное, т.е. естественное, глубокое знание закономерностей бытия, ведь именно лодочник Фокир, а не биолог Пия, как оказывается, обладает более высоким пониманием мира своего острова и его обитателей. В романе показана закономерность: люди, которые понимают высшую силу природы, находят к ней ключ, тем самым обеспечивают себе более-менее стабильное существование. Таковы рыбаки, живущие по законам, ритмам, правилам «плавающей вселенной».

Характер Пии, ее мировоззрение трансформируется по мере впитывания культуры острова. В начале она смотрит на него свысока своего «американского комплекса», предпочтения Пии в еде «вестернизированы»; несмотря на ее бенгальское происхождение, она не знает местного языка; она отвергает народную мудрость, предпочитая науку. Позже Пия начинает воспринимать свою «американскость» (“Americanness”) как недостаток, незнание языка интерпретирует как отрыв ее семьи от корней, желание влиться в американское общество. Благодаря острову и Фокиру Пия узнает о своей собственной уязвимости: «… [T]he knowledge we need to keep the world going is much more complex than the world power struggles in which America takes the lead» (Alexandru, 2019, с. 8). [Знания, необходимые нам для поддержания мира, гораздо сложнее, чем борьба за власть в мире, в которой Америка занимает ведущую роль. – Перевод З.Т.]. Только любовь способна научить противостоять насилию. От насилия природы, ужасного шторма, Пию спасает ценой своей жизни Фокир.

«Climate change is the unintended consequence of the very existence of human beings as a species. The solution Ghosh proposes is a radical reconsideration of human moral principles» (Alexandru, 2019, с. 7). [Изменение климата – это непреднамеренное следствие самого существования человека как вида. Решение, которое предлагает Гош, заключается в радикальном пересмотре моральных принципов человека. – Перевод З.Т.]. Александру

делает вывод: «Ghosh uses ecology as an overarching discourse meant to pass implicit judgment on the futility of all forms of human power, be they political or otherwise» (Alexandru 2019, с. 8). [Гош использует экологию как всеобъемлющий дискурс, призванный вынести неявный приговор о тщетности всех форм человеческой власти, будь то политическая или иная. – Перевод З.Т.).

В другом произведении А. Гош «The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable» («Великое расстройство: изменение климата и немыслимое») появляется мотивный образ «экологических беженцев» (Ghosh, 2019, с. 3). Экологические беженцы (мигранты) – это лица, которые вынуждены покинуть (по собственному решению или предписанию) место своего постоянного проживания, перемещаются в пределах своей страны или пересекают ее границу ввиду прогрессирующих ухудшений состояния окружающей среды, влияющих на жизнь или условия жизни (Региональная конференция ..., 1996, с. 41). Рыбаки и жители Сундарбан в романе «Голодный прилив» являют противоположное экологическим мигрантам явление: несмотря на тяжелые условия жизни, они остаются на родном острове.

Е.В. Иванова (2013) рассматривает роман немецкого писателя Ф. Шетцинга «Der Schwarm» («Стая»). В интерпретации исследователя это необычный роман-катастрофа, поскольку в нем природа как «некая неведомая разумная сила» нападает на людей, когда плачевное состояние экологии по вине человека достигает опасного предела. Ключевой образ противника человека, который выделяет в своем обзоре Е.В. Иванова, – это сезонное теплое течение Эль-Ниньо, которое своим периодическим появлением знаменуют собой катастрофу с цепной реакцией: гибель рыбы и планктона – гибель птиц, питающихся морской рыбой – сбой в работе рыболовных компаний – экономический застой региона. Автор подчеркивает силу Эль-Ниньо путем его персонификации с образом разбойника через сочетание с прилагательным «verheerend» (нем. “опустошительный, разорительный, губительный ужасный”), которое этимологически родственно лексеме «herr» (“армия, войско”) (Иванова, 2013, с. 193). Такое агрессивное отношение природы к человеку является ответом на разорительную деятельность людей (неумеренная эксплуатация запасов рыбы и вырубка лесов). Примечательна и этимология авторского гидронима Эль-Ниньо: в переводе с испанского это означает “младенец Христос”. Таким образом, наблюдается два варианта моделирования образа мстящей природы: 1) природа как некая сущность, обладающая своим сознанием, чувствами, волей; 2) природные явления как проявление божественной воли (там же, с. 194).

На основе анализа романа «Стая» исследователь приходит к выводу: «Природа и природные явления в произведениях писателей-фантастов нередко метафорически моделируются как противник человека, значительно превосходящий его по силам, с которым трудно или невозможно бороться, так что приходится либо молить его о пощаде, принося жертвы, либо пытаться мирно с ним договориться, выполняя его условия» (там же, с. 195).

Мы можем найти здесь некоторое сходство с мыслью А. Гоша о бессилии человеческой власти перед лицом всесильной природы и о необходимости выполнения ее условий для гармоничного сосуществования.

Как справедливо утверждает К. Торнбер: «For technological breakthroughs, legislative reforms, and paper covenants about environmental welfare to take effect, or even to be generated in the first place, requires a climate of transformed environmental values, perception, and will. To that end, the power of story, image, and artistic performance and the resources of aesthetics, ethics, and cultural theory are crucial» (Thornber, 2003, с. 207). [Для того чтобы технологические прорывы, законодательные реформы и бумажные пакты об экологическом благополучии вступили в силу или даже вообще возникли, необходим климат преобразованных экологических ценностей, восприятия и воли. Для этого крайне важна сила рассказа, образа и художественного исполнения, а также ресурсы эстетики, этики и теории культуры. – Перевод З.Т.]. Развитие эколитературы, таким образом, показывает стремление авторов к участию в формировании сферы активного обсуждения и осмысления злободневной проблемы взаимоотношения человека и природы. Они применяют силу слова, мысли, образа для воздействия на общественность: напоминают, прогнозируют, убеждают, воспитывают, предостерегают.

В сентименталистской и романтической литературной традиции природный пейзаж был средством создания образа героя, являясь зеркалом внутреннего мир персонажа. Интересно рассмотреть трансформацию этого приема с точки зрения распространенной в современной литературе Казахстана экологической темы. Идея о том, что природа вплетена в формулу душевного, нравственного, этического состояния человека, перестает быть отражением сферы чувственного, в ней появляется горькое зерно реализма. Природа больше не «сочувствует» человеку, являясь фоном его переживаний; природа – сфера бесконечного неразумного влияния человека, его жертва; ее состояние – прямое следствие того, что и как человек переживает. И поэтому становится очевидным, что обращение к теме отношений природы и человека в литературе нового времени неслучайно: экологические катастрофы отражают внутреннюю неэкологичность как общечеловеческую тенденцию.

В казахстанской литературе экологическая проблематика находит место в прозаических и поэтических произведениях писателей второй половины XX – начала XXI вв. Высокая степень проникновения экологического дискурса в казахстанскую художественную литературу обусловлена социально-политическими и историческими факторами, которые привели страну к многочисленным экологическим бедствиям. Это прежде всего превращение Казахстана в испытательный ядерный полигон, на его территории находился космодром Байконур с токсичными ракетными отходами, неграмотная экологическая политика советской власти привела к гибели Аральского моря.

Художественные произведения, поднимающие тему экологии, выполняют три основные задачи: воспитательную, воздействующую,

рефлексирующую. Воспитательная функция заключается в стремлении передать читателю идею бережного отношения к природе и выступает как фактор развития нравственно-гуманистического идеала в человеке нового времени. Лирические произведения обладают особым воспитательным потенциалом в области экологической этики, так как они наделены компонентами экспрессивности и эмоциональности и позволяют без посредников в виде персонажей выражать позицию лирического героя (Досмаханова, 2014, с. 173).

Диапазон изображаемых преступлений против природы в казахстанской лирике широк. С. Сейфулин в произведениях «Разлука лебедей», «Раненая сайга» создает образы бездушного охотника, разрушающего природный миропорядок, и природы-жертвы, способной страдать, любить, испытывать одиночество и проклинать, как человек. В поэме «Когда спят лебеди» М. Макатаев рассуждает над следующими вопросами: «Как человек относится к природе? Существуют ли определенные этические нормы поведения человека по отношению к окружающей среде? К чему ведет нарушение этих правил? Наказуемо ли нравственное преступление человека перед природой?» (Досмаханова, 2014, с. 175). Отчаянные люди, лжецелитель, страдающая природа, отступление от вековых народных устоев – все это в поэме М. Макатаева отражает концепцию разума как черты, отделяющей отношения человека и природы от катастрофы. К этому мотиву позже еще не раз обратятся писатели экологической проблематики.

В стихотворениях о неживой по определению, но доведенной до страданий и даже близкой к смерти природе поэты используют метафорические образы. Тема истощения Аральского моря находит место в творчестве М. Шаханова («Трагедия Арала») и Ш. Сариева («Море», «Зашумело все вокруг», «Прощание поэта с морем», «Размышления о море»). У обоих поэтов море выступает как символ матери. У Шаханова реки Амударья и Сырдарья – это потерянные сыновья моря; а лирический герой Сариева сам является сыном Арала, наблюдающим смерть моря-матери. Т. Медетбек в «Экологическом сказании» создает образ Казахстана через сравнение его с больным человеком, у которого высокая температура. Р.А. Досмаханова также отмечает, что подобный мыслеобраз присутствует у Жадигера, героя романа А. Нурпеисова «Последний долг» (2014, с. 177).

Поэт, участник движения О. Сулейменова «Невада – Семей», ликвидатор аварии на Чернобыльской АЭС, Б. Канапьянов одним из первых вводит в поэзию антиядерную тему, которая находит свое отражение в сборнике стихотворений «Аист над Припятью» и некоторых стихотворениях из сборника «Смуглая луна». К.Б. Уразаева, Ш.К. Жаркынбекова в анализе стихотворения «Плач смуглой луны» отмечают, что «Чернобыль, Дегелен не только знаки человеческой катастрофы, но и плоды человеческого преступления» (2018, с. 612).

Стремление к глобальному и общефилософскому освещению проблем, как отмечают Ж.Б. Ибраева и А.Ж. Сапарова, является «внутренней

установкой авторов» новейшей казахской прозы (2019, с. 25). Глобализация, научно-технические инновации, обретение Казахстаном независимости впервые за несколько столетий, вместе с тем ощущение шлейфа ответственности за память о тех событиях, что пометили XX век веком кризиса (политического, экономического, национального, социального) и прогрессивных открытий (научных, культурных, медицинских) – все это стало фоном для развития казахстанской прозы нового времени. Неудивительно, что концептуально определяющим эту литературу становится мотив «неизмеримо возросшей ответственности» человека за судьбу мира, в котором он живет (Ибраева, Сапарова, 2019, с. 26). Он находит свое отражение и в экологической проблематике. Рефлексирующая функция литературы при этом встает на первый план. Автор творческим поиском удовлетворяет не только свой внутренний запрос на осмысление место человека в мире, зоны его ответственности и влияния, но и запрос общества, народа на осмысление исторически травмирующих событий.

Экологический дискурс такого уровня проявляется в синтезе таких жанров, как миф, научная фантастика, исторический роман. С.М. Алтыбаева, анализируя романы «Последний долг» А. Нурпеисова (тема обмеления Арала) и «Сны окаянных», «Дом суриката» А. Жаксылыкова (тема ядерных испытаний на Семипалатинском полигоне и мировой ядерной катастрофы), находит в них отражение мифа о конце света. Экологическая катастрофа приобретает эсхатологический характер. В произведении А. Нурпеисова выделяются следующие компоненты эсхатологической катастрофы: экологическая проблема Арала; авторские мифообразы тьмы и света: символ приближающегося судного дня – образ Кок-огуз и символы надежды – Мать-Белорыбица, Серый Ярый и Белая рыбка; нравственное падение человека. В цикле «Сны окаянных», который на данный момент насчитывает пять книг, эсхатологический мотив получает научно-фантастическую основу: современным вестником конца света становится ядерное чудовище айдахар – полигон. Этот образ за всей его фантастичностью более отчетливо, чем чисто мифологическое чудовище в виде быка в романе А. Нурпеисова, отражает антропогенное, рукотворное порождение конца света, полигон – результат человеческих разработок (Алтыбаева, 2021).

Р. Сейсенбаев посвящает проблеме взаимоотношений человека и природы на современном этапе развития цивилизации роман «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках, рассказы «Крик земли», «У нас, в Чингистау» и художественно-документальный рассказ «Тоска по отцу, или День, когда рухнул мир», основанный на воспоминаниях о детстве автора. Тема экологической катастрофы относится в романе писателя к внешнетекстовым показателям транскультурности. Необходимо отметить концептуальную преемственность идей этого произведения и романа А. Нурпеисова «Последний долг»: одушевленный мифообраз конца света (Кок-огуз у А. Нурпеисова поглощает Арал, Черный сом у Р. Сейсенбаева обитает в Арале и нападает на рыбаков), светлый мифообраз в виде рыбы-матери (Мать-белорыбица у А. Нурпеисова, Ата-балык у Р. Сейсенбаева), описание

иссушения Арала, критика ученых, использование религиозных текстов, описание судьбы рыбаков. В рассказе «Тоска по отцу, или День, когда рухнул мир» Сейсенбаев также внедряет внешнетекстовый признак транскультурности гибридного художественного текста – тематический, описывая первое испытание водородной бомбы на Семипалатинском полигоне.

Экологическому дискурсу отведено значительное место в казахстанской литературе. Отметим, что все рассмотренные нами произведения, отличаясь индивидуальным творческим подходом авторов в изображении отношений человека и природы, наделены несколькими общими, сквозными мотивами:

1. Экологическая катастрофа как следствие утраты человеком нравственных ориентиров;
2. Разум как категория, противопоставленная уму / знанию / прогрессу; наказуемость преступления против природы; одиночество всего живого;
3. Создание образа-символа экологической катастрофы;
4. Создание нового эсхатологического мифа;
5. Исторический контекст.

2.4.3.2. Симбиоз экологической темы и эсхатологической мифологии в художественной картине мира Сейсенбаева в романе «Мертвые бродят в песках»

Эсхатология – это составная часть многих религиозных учений и традиционных представлений народов о системе мира. Экологическая катастрофа в современном казахстанском романе раскрывается в контексте мифа о конце света, что можно отнести к внутритекстовым признакам гибридного текста, в которых проявляется особенности транскультурного мышления писателя. Нарушение всяких законов и принципов в эксплуатации природы в наше время взывает к активизации древних эсхатологических архетипов, которые определили наличие на уровне коллективного бессознательного установленного представления о конечности человеческого бытия. И это оказало немалое влияние на формирование в экологическом сознании пессимистических установок (Фоменко, Мармазова, Хижная, 2021, с. 250).

На этапе мифологического мышления человек ощущал неразрывность с природой. «Практически мифологическое мировоззрение становится первой формой взаимодействия человека и среды, сводом законов, которым надо следовать, чтобы жизнь шла нормально, первым объяснением природных явлений» (Киселева, 1993, с. 7). Осознавая свою незначительность, слабость перед окружающим миром, конечность бытия, люди стремились установить гармонию в этих отношениях. Они соблюдали выявленные ими законы мироздания, нарушение которых было «чревато серьезными последствиями (например, прежде чем срубить дерево, нужно попросить у него прощения; нужно договориться с камнем, подчинить его своей воле, чтобы он летел прямо в цель)» (Якимова, 2013, с. 57).

Миф о конце света, как полагают ученые, имел под собой реальную основу – природные катаклизмы, происходившие на земле в древний период существования человека. Миф о глобальном потопе, как отмечает Е.Г. Якимова, подтверждая свое положение словами Д.Д. Фрэзера, является самым распространенным среди всех народов эсхатологическим представлением о конце света, а его истоком, как свидетельствуют источники, было исторически имевшее место быть масштабное затопление обитаемого материка. Исследователь отмечает: «В те далекие времена наводнения порождали эпидемии, иногда чудовищные по своим масштабам и ущербу» (Якимова, 2013, с. 59).

Ф.Н. Петров (2004) выделяет три структурных блока и соответствующие им наборы мифообразов, которые составляют основу всех эсхатологических мифов. Принимая во внимание результаты обсуждения предыдущего подраздела, для нас особый интерес представляет первый блок – «образ глобального искажения миропорядка», так как нами была установлена связь между нравственным падением человечества, происходящими катаклизмами и надвигающимся концом света. В характеристику этого блока автором включаются как катастрофические природные явления (бесконечные дожди, вечная зима и т.п.), так и факт разрушения культурных норм (у скандинавов – убийство из корысти, отцеубийство, сыноубийство) (Петров, 2004, с. 47–48). Мифологическое (и как более позднее – религиозное) сознание глубоко синкретично, оно задает человеку систему моральных координат (этика), наделяет верой (религия) и убежденностью в глубинном понимании функционирования природы, и вселенной вообще (наука). Поэтому и представления о конце мира затрагивают каждый мировоззренческий аспект.

Современный авторский эсхатологический миф опирается на древнюю мировоззренческую формулу конца света для раскрытия темы отношений человека и природы. Результатом проникновения мифа в сферу культуры немифологического типа (современную литературу), согласно Ю.М. Лотману, Б.А. Успенскому (1992), является порождение метафорических конструкций. Производится деконструкция мифа по двум направлениям: автор находит в мифе отражение реальности, попытка творческого осмысления их связи рождает метафору; читатель находит в тексте метафору, попытка ее осмыслить вычленяет образы-символы.

Что интересно, этот процесс происходит не только на уровне литературно-экологического, религиозно-экологического дискурса, но и на бытовом, и социально-политическом уровнях. Описывая свое отношение к глобальным проблемам, человек часто прибегает к «апокалиптическому языку» (например, назвать ядерную войну или пандемию коронавируса предвестием концом света, всадником апокалипсиса и т.д.). Фрэнсис Бриджер, рассуждая об экологическом прочтении библии, делает интересное наблюдение относительно употребления в светском обществе эсхатологического, а точнее апокалиптического языка: «The role of apocalyptic language, therefore, in our present context is to denote urgency, a sense of crisis, a

need to do something in order to avert the End» (Bridger, 1990, p. 293). [Роль апокалиптического языка в современном контексте заключается в обозначении срочности, ощущения кризиса, необходимости что-то предпринять, чтобы предотвратить конец. – Перевод З.Т.]. Он поясняет триединую задачу апокалиптического языка:

1) Выразительность: дает обществу инструмент интерпретации реальности для выражения мироощущения;
2) Побудительность: оказывает этическое давление на общественное сознание, которое должно привести к соответствующим решениям и действиям;
3) Обличение: открывает глаза на проблемы и недостатки этого мира.

Использование образов конца света, соответствующей лексики даже на уровне повседневной коммуникации является рычагом обращения внимания к серьезности обсуждаемой проблемы, чем реальнее и значительнее проблема на самом деле, тем убедительнее она звучит в апокалиптическом ключе.

Заметим, что задачи эсхатологического языка, перечисленные выше, представляют собой аналогию функций литературы с экологической проблематикой, которые были определены нами в предыдущем разделе. Воспитательная и воздействующая функции эко-литературы соотносятся с побудительной задачей апокалиптического языка, так как в обоих случаях с помощью специальных средств выразительности оказывается влияние на тот центр человеческого сознания, который отвечает за нравственно-этический выбор и способность этот выбор выражать своей волей. Рефлексирующая функция литературы подразумевает глубинное осмысление прежде всего проблемных зон бытия. С этим аспектом гармонируют выразительность и обличительный характер как задачи апокалиптического языка.

О силе эсхатологического архетипа и апокалиптического языка можно судить из письма У. Эко к кардиналу К.М. Мартини, в котором он описывает тенденцию современной культуры к изображению нового эсхатологического мифа, обладающего всеми символами приближения конца света из Откровения Иоанна – при том, что этим занимаются «те, кто никогда его не читал»: «Я мог бы поручиться, что страх конца света в наше время более распространен в нашем мире, чем в христианском» (Эко, 2011, с. 31). Этими знаками апокалипсиса в «переписанном» Откровении люди находят ничто иное, как экологические катастрофы: «неконтролируемое и неподдающееся контролю распространение ядерных отходов, кислотные дожди, исчезновение лесов Амазонки, озоновая дыра, <…> голод, охватывающий целые континенты, новая неизлечимая чума, эгоистичное истощение почв, глобальное потепление, тающие ледники» (там же, с. 31).

К.М. Мартини в ответе на это письмо У. Эко отмечает следующее: во-первых, происходящие экологические катастрофы и неутешительные прогнозы по поводу будущего планеты, будучи научно обоснованными, в сочетании с прошлым опытом вызывают еще больше страха конца в наше время; во-вторых, апокалиптическая литература сопровождается некой

утопичностью, поскольку создается людьми, испытывающими на себе трагедию реальности и воплощающими надежды на будущее в творческой концепции перерождения мира после всех страданий (там же, с. 40–41). Это замечание кажется интересным подходом к рассмотрению литературы с эсхатологическими мотивами, в частности с темой экологической катастрофы, так как оно действительно отражает особенность эсхатологического мифа – веру в цикличность, сезонность, обновляемость жизни, которая происходила из наблюдений за природой. Конец света – «это лишь завершение очередного этапа, стадии, периода. На смену ему идет новое качество, новый порядок. И катастрофы, и смерть живущих лишь расчищают место для этого нового порядка» (там же, с. 59).

Таким образом, в обнаруженной связи между экологией и эсхатологией, эсхатология является мировоззренческим фундаментом для обоснования катастрофических событий, в которые покружена окружающая среда. Эта связь имеет древние корни и проистекает из мифологической формы сознаний первых людей. Но в наше время она не утратила свою силу, а закрепилась на уровне эсхатологического архетипа. Подкрепление внутренних ненаучных, интуитивных убеждений, отраженных в эсхатологическом мифе, современными научными данными усиливает страх конца света. Писатели, обращающиеся к проблеме экологии, используют это как инструмент воздействия на массового читателя. Они создают метафорическое пространство, которое либо отсылает к содержанию существующего эсхатологического мифа через образы-символы, либо подражает мифу своей формой.

2.4.3.3. Художественные гибридные средства и символы в изображении экологической проблемы в романе Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках»

«Мертвые бродят в песках» как экософский роман

Ставя перед собой задачу изучить композиционные и сюжетные особенности в изображении экологической проблематики в романе «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках», мы обязаны учитывать жанровую специфику этого произведения. Экологическая тема у Сейсенбаева, безусловно, реализуется в рамках жанра философского романа. Р.М. Мейрамгалиева отмечает следующую тенденцию в развитии философского романа в Казахстане в 80–90 годы XX века: «Этот период интенсивного развития философского романа, – и, конечно же, такой факт обусловлен прежде всего успехами исторической науки, которая отмечается ростом исторического самосознания казахского народа и сменой точки взглядов на историю, разрешения выработки у человека собственных позиции, концепции на историческое событие» (2013, с. 7). В романе Сейсенбаева историческая канва, фактографический материал является фундаментом для развертывания масштабной философской концепции, которая фокусируется на осложняющихся отношениях человека и природы и нравственной экологии

общества. Философское, онтологическое, мировоззренческое звучание романа «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» гармонирует с общими тенденциями развития романного жанра казахской литературы нового времени. Ж.Б. Ибраева и А.Ж. Сапарова справедливо отмечают: «Внутренняя установка авторов на разработку общефилософской и глобальной проблематики (экология, ноосфера, планетарная безопасность) объективно обосновывает выбор ими соответствующего сложного “инструментария” произведения» (2019, с. 25). К нему относятся такие черты, как многоплановость, неомифологизм, жанрово-стилевой и методологический синкретизм, гиперинтертекстуальность и др.

В современной науке получило распространение направление философии экософия, развивающее мысль в области экологической гармонии и баланса в отношениях человека и природы. Она тесным образом связана с эколитературой. «Мертвые бродят в песках» следует рассматривать уже, чем философский роман, это экософское произведение. Проанализировав исследования в области развития экологической литературы и новейшей казахстанской романистики, мы можем выделить следующие специфические черты:

1) С точки зрения конкретно-исторической содержательности, философский роман характеризуется социально-нравственной проблематикой (конкретно-историческая содержательность в свою очередь тесно связана с сюжетно-композиционной организацией текста) (Мейрамгалиева, 2013, с. 3). Экософское произведение же экоцентрическим подходом углубляет этот нравственно-этический дискурс;
2) «Всемерное развитие авторского сознания» (Жаксылыков, Абдибеков, 2016, с. 11). В философском романе предпринимается попытка целостного, синтетичного отражения человеческой жизни, взаимопроникновение различных ее сторон (Мейрамгалиева, 2013, с. 34). Миф, фольклор, национальная и мировая история и культура – все это составляющие художественной реальности современного казахстанского романа (Алтыбаева, 2021, с. 166). Это соотносится с плюралистичностью, многоплановостью художественного мира эколитературы, полифонией взглядов героев на проблему. Идейная основа рождается из синтеза мировоззренческих теорий научного и ненаучного толка, что подтверждает незримую, но глубокую взаимосвязь всего сущего: «…от возвращения к многовековому опыту человечества, которое изначально складывало мифы-сказания-тексты о природе, до формулирования новых теорий и внедрения в литературоведение научного и терминологического аппарата биологии и физики» (Высоцкая, 2004);
3) Эколитература предполагает наличие определенной локации, пространства, с которым герой чувствует духовную близость (Гречишкина, 2014, с. 12);

4) Расширение в экософском произведении хронотопических рамок до ощущения их полного отсутствия;
5) Осознание автором экософского текста катастрофичности реальности выливается в попытку найти гармоничное основание для сосуществования человека и окружающего мира (Гречишкина, 2014, с. 12). В современной казахстанской романистике данный аспект отражается в появлении «неоднозначных художественных нарративов, синтезирующих миф, историко-культурный дискурс и научную фантастику», принимающих эсхатологический подтекст (Алтыбаева, 2021, с. 166).

Перечисленные признаки обнаруживаются в романе «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» как философском и экософском произведении. Идейно-тематическое содержание романа охватывает ряд как конкретно-исторических проблем (пересыхание Арала, ядерные испытания на Семипалатинском полигоне, игнорирование властью страданий народа, слепое подчинение ученых и государственных деятелей приказам Москвы, декабрьские события 1986 года и т.д.), так и раскрывающихся на их фоне общих социально-нравственных проблем (потеря человеком разума и веры, падение моральных принципов и устоев, отход от традиций, утрата чувства семьи, дома, родины). Категория экологичности, применяемая для оценки состояния природы и общества, в романе приобретает роль нравственного мерила. Человек и природа оказываются на краю смерти, людская глупость, жадность, гордыня, безверие приводят к необратимым катастрофическому исходу как в личной сфере жизни, так и в социальной, политической и экологической.

Сюжетно-композиционная организация, поэтика, символика подчинены теме и идее романа, в значительной степени передавая внутритекстовые признаки транскультурности. Система персонажей во всем ее национальном, возрастном, мировоззренческом, социальном разнообразии на сюжетном уровне отражает как общую тенденцию в реализации философского и экософского романа, так и индивидуально-авторское стремление к обширному, глубокому, всестороннему воссозданию реальности в художественном мире. Так Р. Сейсенбаев достигает полифонии за счет создания персонажей двойников-антагонистов. Например, двойники-антагонисты: муллы Кайыр – Насыр, ученые Славиков – Шараев (см. подробнее о двойничестве далее). Повествование ведется методом несобственно прямой речи (за исключением некоторых отступлений), при этом фокус внимания перемещается с одного героя на другого. Следовательно, благодаря этим героям и специфике их характеров, способов мышления и культурного бэкграунда, в роман проникают принципиально разные мировоззренческие концепции. Особенное место занимает фигура Насыра. Жизненная позиция, принцип мышления, вера муллы-аксакала вплетают в полотно текста мотивы сказок, мифов-притч. Так именно Насыр беседует с морем, которое жалуется ему как человек человеку (референция на сказочный сюжет). Море также рассказывает мулле легенду о войне гуннов и

персов и об огненном жеребце, т.е. о событиях, свидетелем которых оно было.

На композиционном уровне экософский характер романа проявляется в наличии ключевого значимого места, глубокая связь с которым не позволяет героям мыслить о чем-либо, помимо его судьбы. Аральское море (или Синеморье) – гибридный символ уничтожаемой человеком природы, смысловой и композиционный центр художественного пространства романа. Жители Синеморья делятся на тех, кто до последнего оставались в родных домах, несмотря на ухудшающиеся экологические условия, и на тех, кого разрушение привычного быта (отсутствие работы, инфраструктуры, невыносимые для жизни природные условия, распространяющиеся серьезные болезни, гибель или одичание домашних животных) вынудило стать экологическими мигрантами / беженцами. Но и для первых, и для вторых Арал оставался центром их мыслей и переживаний. Каждый, побывавший гостем этого моря, впитал его магическую энергию и связал свою судьбу с ним навсегда.

Хронотопические рамки романа, однако, не ограничиваются одной локацией и настоящим временем: автор пишет и мыслит одновременно в трех временных плоскостях – прошлом, настоящем и будущем – и расширяет хронотоп произведения до масштабов всей планеты. Необратимый уже сценарий катастрофических событий в судьбе Арала и его обитателей постепенно экстраполируется на весь мир. Из СМИ герои и читатели узнают о катаклизмах различного характера (антропогенного, техногенного, природного), происходящих на всей планете. Несмотря на актуальность и достоверность изображаемых событий, роман носит скорее вневременной, внеисторический характер – ситуации злободневные, но вечные, правдоподобные, но условные. Так проявляется художественная условность – условность времени и условность пространства – в философской прозе, «подобным образом Роллан Сейсенбаев стремится сохранить иллюзию полной достоверности бытовых реалий, точного воссоздания повседневных примет избранного времени и пространства» (Мейрамгалиева, 2013, с. 49).

Отдельные отмеченные черты романа «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» склоняли исследователей к определению жанра романа как «роман-панорама Бытия» (Сейсенбаев, 2006, с. 23), «эсхатологическое произведение», «роман-реквием» (Жаксылыков, Абдибеков, 2016, с. 12), социальный роман «с элементами романа-предостережения и даже апокалиптического романа» (Мұхтар, 2019, с. 10), «роман-сага, роман-эпос, проповедь, назидание, роман-пророчество, роман-укор» (Личутин, 2017). Однако общность некоторых черт названных жанров: экологическая проблематика, эсхатологичность, философский характер – позволяет нам определить жанр этого произведения как экософский роман.

Связь экологии и эсхатологии как внутритекстовый признак транскультурности пронизывает весь сюжет романа «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках». Уже в заглавии присутствует мотив конца света. При этом ассоциативный ряд, вызываемый сочетанием слов «мертвые», «бродить» и

«пески», развертывается одновременно в двух направлениях: постапокалиптический (в современной массовой культуре) и «предапокалиптический» (в религиозно-мифологическом сознании), – подчеркивая тем самым ультимативный характер эсхатологического сюжета. В первом случае, блуждающие в песках мертвецы представляются нам в рамках некого фантастического сюжета, в котором после катастрофы и разрушения цивилизации остались пески и люди-мутанты, зомби и т.д. С точки зрения религиозно-мифологических представлений различных народов, живые мертвецы – символ грядущего конца света. В христианской эсхатологии воскресение мертвых является частью сюжета Судного дня после второго пришествия Христа вслед за царствием Антихриста. «Иудейскому и христианскому эсхатологическим мифам близка эсхатология ислама»: после того, как пророк Иса сразит «воплощение мирового зла» ад-Даджжала, будут воскресены мертвые для суда Аллаха над человечеством (Петров, 2001, с. 12). В «Старшей эде», источнике мифологических представлений скандинавов, в песне «Прорицании вёльвы» содержится предсказание о Раганреке, одним из этапов которого прибытие из царства мертвых Хель корабля Нагльфара, сделанного из ногтей мертвецов, чтобы принять участие в последней битве перед концом мира (Боргоякова, 2017, с. 220).

Пески, т.е. пустыня, фигурирующие в названии романа, напротив, противоречат распространенному мифу о мировом потопе как картине конца света. Несмотря на это, эсхатологический потенциал образа пустыни ничем не меньше, чем у бесконечного моря/океана. Это такое же несовместимое с жизнью место, это нечто непреодолимо огромное, затягивающее и безжизненное.

В конце романа, когда гибель Арала и всего живого вокруг уже очевидна, сын главного героя Бериш вспоминает слова из Откровения: *«Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней как головы у львов, из рта выходил огонь, дым и сера»* (Сейсенбаев, 2006, с. 668). Это не случайно, аллюзии на образы всадников апокалипсиса, библейские знамения грядущей катастрофы наполняют весь сюжет романа. Толкование значения и роли каждого из четырех всадников находит довольно сильное расхождение в богословии. В современном медиа-пространстве и на уровне бытового общения сложилась традиция прагматики эсхатологического языка: соотнесение глобальных катаклизмов, разрушительных общественно значимых событий с вестниками конца света. В тексте романа прослеживается закономерность: экологические проблемы проистекают из человеческих действий, их пороков; а последствия затрагивают не только людей, но и других живых существ. Мы выделили четыре случая, в которых странное, болезненное поведение животных, птиц, рыб на фоне картины разрушающегося морального облика человека на символическом, ассоциативном уровне актуализирует апокалиптический сюжет.

Первый всадник Апокалипсиса – всадник на белом коне: *«Я взглянул, и вот, конь белый, и на нём всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить»* (Откровение Иоанна Богослова, 6:2). Его также принято называть Завоевателем или Чумой. Сцена внезапной эпидемии в результате «завоевания» человеком природы фигурирует в прологе романа под названием «1968». В результате слива в воды Сырдарьи токсичных отходов производства первыми погибли *«семнадцать детей и два учителя из Караоя, чабан и его семья»* (Сейсенбаев, 2006, с. 39). Предвестниками катастрофы стали змеи: *«Вдруг он увидел змей. Их было много, их было очень много. Все вокруг него колыхалось, блестело в лучах восходящего солнца живым, серебристым ковром. Но не было им дела до человека, который брел, еле передвигая ногами. Их живая шипящая лавина передвигалась от берегов реки к пескам. Они уходили в пески…»* (там же, с. 37–38). Серебристый блеск их шкур соотносится с белым окрасом коня первого всадника.

«Особо ядовитый японский дефолиант», спущенный в реку, заставил броситься в бега даже змей, ядовитых по своей природе, – это символ настоящей надвигающейся Чумы. Кахарману, так как он повержен в шок и не знает еще о деятельности химкомбината, кажется, что это река и поток змей собираются убить человечество: *«Он стоял с сыном на руках – мимо них ползли и ползли змеи. И показалось ему вдруг, что река в ту минуту вышла из берегов, вся превратилась в этих черных, гнусных тварей и пошла войной на род человеческий»* (там же, с. 39). Но здесь именно человек проявляет себя как Завоеватель, вставший на путь войны с природой, творящий Апокалипсис своими руками.

Второй всадник Апокалипсиса – всадник на рыжем коне, Война: *«И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нём дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч»* (Откровение Иоанна Богослова, 6:4). В отличие от перового всадника, который символизирует завоевательную войну, второй может предвещать гражданскую. С точки зрения межчеловеческих отношений, любое антиэкологичное действие человека в своем корне является и антигуманным, затрагивает человеческие жизни. Символом раздора, потери нравственных, гуманистических ценностей, единства, ставшего причиной всемирной катастрофы, выступают лучшие друзья человека – собаки. В романе они неоднократно фигурируют как восставшие против людей, одичалые, озлобленные. Особенно выделяется сцена, в которой Кахарман и его спутники столкнулись со стаей одичалых псов, среди которых он узнал собаку своего отца: *«Рыжая сука показалась Кахарману знакомой <…> «Уж не Сырртан ли это?»* (Сейсенбаев, 2006, с. 272). Рыжий цвет собаки символично совпадает с окрасом коня второго всадника.

В русском языке функционирует выражение «человек человеку – волк», выражающее эгоистичное, враждебное отношение людей друг к другу. В романе некогда верные друзья человека, собаки, отвергают его, дичают: *«Практически эти собаки уже полностью превратились в волков»* (там же, с.

271); *«Наши собаки, наши друзья превращаются в наших волков, в наших врагов…»* (там же, с. 111). Крайняя степень неприятия животными бывших хозяев выражается в унизительных для человеческого достоинства действиях: *«Собаки все как одна задрали ноги и стали мочиться на смотровое стекло»* (там же, с. 272).

Третий всадник Апокалипсиса – всадник на вороном коне, Голод: «*Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нём всадник, имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырёх животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий; елея же и вина не повреждай*» (Откровение Иоанна Богослова, 6:5-6). Голод – спутник любой катастрофы. В романе фрагментарно описаны события времени великой конфискации, когда вся степь была усеяна трупами, а небо воронами: *«Небо над пустыней было черно от вороньих стай. Они кружились над человеческими трупами»* (Сейсенбаев, 2006, с. 108). И снова цвет окраса третьего всадника соотносится с животным-символом в романе. Вороны предвещают катастрофические последствия голода, которые страшнее самой смерти, – людоедство. Это новый виток в нравственном падении, предвещающий скорый конец человечества: *«Рядом с мужчиной валялась отрубленная детская голова – в котле, по всей видимости, варилось мясо»* (там же, с. 110).

Как отмечалось ранее, апокалипсис в романе носит антропогенный характер. Люди сливают токсичные отходы в реку – отравление природы – змеи бегут с побережья. Люди утрачивают человеческое лицо, ополчаются друг против друга – безнравственное поведение – собаки отказываются от своих хозяев. Людей обрекают на голод, и те становятся людоедами – потеря человеческого лица – вороны заполоняют пустыню. Во всех случаях появление символически воплощенных в образах животных «всадников апокалипсиса» знаменует пройденный рубеж в деградации человека. Последний, четвертый всадник Апокалипсиса – всадник на бледном коне, Смерть: «*И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нём всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвёртою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными*» (Откровение Иоанна Богослова, 6:8). Последний всадник ведет за собой сам ад. Как можно судить по строкам из Библии, Смерть воплощает силу предыдущих трех всадников в одном и знаменует положение необратимого конца.

Смерть – главный герой этого романа. Начиная с заглавия, продолжая сюжетом пролога, в котором погибает старший сын Кахармана (и о котором впредь до последней страницы последней главы ни разу больше не упоминается), многоликая смерть во всех своих проявлениях сопутствует судьбе обитателей Синеморья: *«С того дня, когда Омаш умер, отравившись водой Сырдарьи, началось большое бедствие его моря, его родного края»* (Сейсенбаев, 2006, с. 658). Но апогеем становится завершение романа, которое демонстрирует, как окончательно умирают душа (бывший мулла Кайыр насилует невестку женщины, приютившей их с Кахарманом на время бури), идея и здравый смысл (ученый Матвей Славиков умирает, так и не

добившись спасения Арала, которому посвятил всю свою научную карьеру; молодые ученые, коллеги Игоря Славикова, погибают в буре в самый момент разделения моря), справедливость и воля (сын приютившей Кахармана и Кайыра женщины, участвовавший в декабрьских событиях в Алматы, кончает с собой), вера и надежда (сумасшедшая старуха Кызбала и ее муж инвалид Нурдаулет после десятилетий разлуки воссоединяются, чтобы погибнуть в один миг в песчаной буре; мать Кахармана Корлан, сам Кахарман и его отец Насыр, отчаявшись обрести покой, покидают свет один за другим). Вместе с ними наступает и смерть Арала, Караоя, Синеморья – *«умерло наше море»* (там же, с. 672).

Если Синеморье – это модель мира, то Аральское море – ее центр, закон существования, символ гармонии и баланса: вода и соль, колыбель и могила всего живого в этом крае, начало и конец Синеморья. Воплощением непрекращающейся борьбы тьмы и света, добра и зла в этом мире являются две рыбы – Ата-балык и сом. Это противостояние является неотъемлемой частью бытия, и пока оно продолжается, в мире поддерживается сама жизнь. Поэтому именно самоубийство рыб-хранителей Аральского моря ясно предвещает его скорый печальный исход: *«Огромный бурый сом выпрыгнул из воды на белый песок. Широко раскрывая пасть, он бился в предсмертных судорогах. Кахарман обомлел. За ним выскочила на берег вторя большая рыбина <…> Теперь не было сомнений: и сом, и Ата-балык решились на самоубийство»* (там же, с. 654). *«Двух извечных врагов примирила смерть»,* – пишет Р. Сейсенбаев о буром соме и Ата-балык (там же, с. 654). Сцена, в которой рыбы стали выбрасываться из моря вслед за сомом и Ата-балык, напоминает строки Откровения, предвещавшие наступление ада на землю после прихода Смерти: *«Они задыхались в соленой воде, им было больно, и, обезумевшие от боли, они выскакивал, как из адова огня и находили на берегу верную, но быструю смерть. Вскоре не было места, куда бы мог ступить Кахарман, весь песок вокруг него был покрыт снулой рыбой. А дальше начался пир во время чумы. За ними на берег устремились змееподобные твари…»* (там же, с. 654). Таким образом, евангельский апокалиптический сюжет, вплетенный в роман на уровне аллюзий на четырех всадников апокалипсиса, отражает суть экологической катастрофы Арала как исполнение эсхатологического сценария: человек продолжительным террором природы истребил добро и зло, свет и тьму, спустив ад на свою же землю.

Помимо описанных четырех случаев болезненного поведения живых существ в условиях прогрессирующей экологической проблемы, внимания заслуживает еще один мотив. Конь в представлении о мироздании номадов «выступает проводником Небесной воли» (Жанабаев, 2018, с. 15). Тюркский астральный мифологический концепт вселенной базируется на толковании значений и образов, стоящих за звездами и созвездиями. Главной является Полярная звезда, которая трактуется как Железный Кол – «центр всего небесного мира, вокруг которого движутся все звезды и созвездия, подобно тому, как вокруг кола, вбитого в землю, движутся пасущиеся кони» (там же,

с. 19). Небесные кони – это две крупнейшие звезды в Малой Медведице, пока они движутся вокруг оси мироздания, поддерживается баланс и жизнь во вселенной, но «если ворам удастся украсть Коней, то сорвется с неба Золотой Кол. Тогда небо упадет на землю, и весь мир погибнет» (там же, с. 20). То есть в эсхатологических представлениях номадов дисгармонирующая, разрушительная сила в виде воров (Большой Медведицы), стремясь к хаосу, нарушению гармонии космоса, похищает Коней, что приводит к коллапсу небесного купола и земли, разрушению не только верхнего мира, но и среднего (земного, человеческого).

Как замечает К. Жанабаев, на земле подобием такого центра (Железного Кола) может стать любой наиболее важный объект, точка свершения социально значимых событий. В романе земной проекцией Железного Кола, центра мира героев, как мы отмечали ранее, является Аральское море. И сюжет похищения коней на фоне разрушающегося миропорядка здесь также занимает особое место. Однако вором является не человек, а другой жеребец. Огненно-рыжий жеребец, фигурирует несколько раз в тексте: во-первых, как реальный дикий конь, пытающийся умыкнуть из Караоя лошадей, завлекая их с собой; во-вторых, как герой легенды о гуннах/саках, в которой жеребец бежит из плена, возвращается к хозяину и приводит с собой табун лошадей; в-третьих, как мифолого-фантастическое явление, которое приняли за дракона во время песчаной бури в конце романа. Этот полуреальный-полуфантастический жеребец в течение повествования окружает себя стадом «похищенных» им лошадей. Похищенные, а точнее уведенные кони, которых мы можем соотнести с двумя небесными Конями из мифов кочевников, – это лошади муллы Насыра и охотника Мусы, которые представляют самое старшее, самое преданное морю поколение. Их связь с судьбой Арала так же тесна, как небесных Коней и Железного Кола. Это проявляется в их четкой жизненной позиции: *«Я не тронусь отсюда до конца»* (Сейсенбаев, 2006, с. 218). К несчастью, конец наступает быстро и неотвратимо, и двое сторожил вынужденно бегут от эпицентра местного конца света. И сцены «похищения» их коней, расставания с ними символизируют приближение этого конца.

Вороного коня Мусы огненно-рыжий жеребец похищает в первых главах романа. Но окончательно отпускает любимого скакуна Муса лишь в конце, когда принимает непростое решение покинуть родной край. Встречая с Огненным лицом к лицу заканчивается речью жеребца, которая подтверждает неутешительные мысли Мусы о его судьбе: *«Скоро ты уедешь в город, к сыну Жарасбаю, и вскоре там же умрешь. Зачем тебе скакун в городе? Да и не дастся он тебе в руки – он понял, что такое свобода, и не променяет ее теперь ни на что! Иди своей дорогой, глупый ты человек…!»* (там же, с. 600). В этот же момент Огненный уводит и сивую лошадь Насыра, которую хозяину удавалось на протяжении всего повествования удерживать рядом с собой. *«Огненный стал уводить табун за барханы <…> с этого дня в ауле не осталось больше ни одной лошади»*, – эта сцена на последних страницах тринадцатой главы, прямо перед заключительной главой, дает понять, что

конец совсем близок (там же, с. 601). И так же, как последним конем, покинувшим край, была насыровская сивая кобыла, так и уход муллы закрывает историю смерти Арала: *«Насыр больше не дышал»*, – это последнее предложение романа (там же, с. 672).

Вновь судьба животных-обитателей Синеморья раскрывается параллельно с трагическими событиями в жизни людей. Как и в случае с аллюзиями на четырех всадников Апокалипсиса, номадический сценарий конца света в сюжете романа трансформируется, «похищение» Коней превращается в их освобождение. Живые существа предстают вестниками скорого конца, но не их роль его осуществить – человек сам подписал себе смертный приговор и положил голову на плаху, когда пошел против природы. А природа теперь в такой же предсмертной агонии стремится обрести свободу от влияния человека. Такая реализация эсхатологических сюжетов в романе лишь сильнее подчеркивает мотив рукотворного Апокалипсиса, где не высшие силы наказывают человека, а законы природы, которые прекрасно поддаются научному, логическому описанию.

Но как в давних преданиях, как в священных писаниях, как в нашей жизни, так и в романе любой конец – это начало чего-то нового. Апокалиптический сюжет заканчивается перерождением мира. Залогом обновления Синеморья, надеждой на будущее в романе является молодое поколение под предводительством таких свободных, умных юных людей, как Бериш. Он выращен разумными, достойными людьми; он знает труд и ценит природу; а в сумке у него лежат две священные книги разных конфессий, из которых он способен подчерпнуть значимую информацию для развития своей души.

Симбиоз экологических и фольклорных мотивов в романе

Фольклор – это устное творчество, отражающее культурный бэкграунд, духовную жизнь того или иного народа. Обращение современных авторов к устной традиции народа всегда обусловлено нуждами художественной концепции. В полотно романа на разных уровнях организации текста вплетены черты различных фольклорных жанров: легенды, сказания, песни, кюи, предания, пословицы. Мы выделяем три разновидности соприкосновения художественного мира романа «Мертвые бродят в песках» с элементами устного народного творчества тюркских народов и славян:

1. Варианты существующих легенд, сказаний и песен звучат из уст героев романа;
2. Аллюзии на существующие фольклорные сюжеты;
3. Включение фольклоризмов через систему персонажей.

Каждый из этих случаев обладает своей художественной задачей.

К первой категории относятся элементы, которые не утачивают своей самостоятельности, своей естественной формы в качестве фольклорного текста, так как: во-первых, представлены в романе непосредственно в диалогах героев, т.е. в устном бытовании; во-вторых, выполняю функции фольклора (воспитательную, познавательную, эстетическую); в-третьих,

основываются на существующих фольклорных текстах, однако подвержены авторской обработке. Эта категория фольклоризмов в романе широко представлена легендами и песнями.

Слово «легенда» используется по отношению ко всем рассказам частично исторического, частично сказочного содержания и встречается в тексте 7 раз. Эти легенды носят исторический характер, так как связаны с именами реальных личностей из прошлого. С.А. Каскабасов находит особенность казахской легенды в том, что она, располагаясь на стыке между преданием и сказкой, обладает художественными чертами былички, предания, мифа (1990, с. 188). Но Сейсенбаев использует исключительно это слово для описания историй, рассказываемых учителем Жалелханом, муллой Насыром, морем и другими героями. Сравнив семантические расхождения в определениях легенды и других предлагаемых синонимов, мы найдем следующие отличия: легенды не связаны с ритуалом, в отличие от мифа; легенды могут быть связаны с циклическим временем, в отличие от преданий, которые описывают события прошлого; легенды описывают чудесные события как достоверные, в отличие от сказки. Слово «легенда» у Сейсенбаева относится к событиям, которые не связанны с религиозными ритуалами предков, произошли в прошлом и воспринимается как исторически достоверные, но доступны к экстраполяции на события настоящего и грядущего.

Первая легенда, автор называет ее «исторической», появляется в прологе романа и звучит из уст молодого учителя Жалелхана, повествует она о противостоянии скифов и персов. Здесь фигурируют такие имена, как Томирис, Кир, Дарий, Иданфис (в истории Иданфирс). Легенда о событиях, описанных Геродотом, играет роль достоверного фундамента для внедрения авторского образа скифского воина Иманбека, который жил на берегах Сырдарьи. В основной части романа эта история повторяется не раз, но трансформируется в историю о гунском воине в рассказе моря рыбаку-мулле Насыру.

Легенда об Иманбеке обладает особым композиционным значением: 1) связывает сюжет исторической легенды с местом действия романа; 2) закольцовывает события романа: в прологе сын Кахармана Омаш мечтает увидеть могилу Иманбека и стать похожим на этого воина, и это становится последним желанием ребенка, так как он умирает от отравления водой Сырдарьи; в конце романа второй сын Кахармана Бериш и его дед Насыр находят могилу Иманбека во время гибельной для Синеморья песчаной бури. Идейно-философская нагрузка этой истории заключается в реализации сказочного мотива потери зрения в обмен на услугу. В данном случае Дарий отпускает друга Иманбека из плена, отняв у него огненного жеребца и глаза. Огненный скакун – еще один важный образ, который изначально вводится через исторические легенды об Иманбеке, а после проникает в само действие романа. Мистический великолепный конь и его мудрый, отважный хозяин, перетекая из рассказов героев в их реальность, становятся символами характера истинного казаха: провозглашают ценность дружбы и чести;

показывают, что, за прохождение испытания несправедливостью, невзгодами и лишениями приобретаешь больше, чем потерял; дают понять, что благосклонность природы не купить и не продать.

Можно проследить связь легенды об Иманбеке настоящими событиями романа, а именно с судьбой муллы Насыра. В конце романа в форме вставного фрагмента повествуется о даре Иманбека, который он обрел, утратив зрение. Свыше ему приходит послание: *«С этого дня я дарую тебе небывалую силу <…> Но держи открытым свое сердце, совершая пятикратно молебны и не уставая мне поклоняться. Я дал тебе силу, способную подчинить себе молнию»* (Сейсенбаев, 2006, с. 594). Благодаря этому дару и вере Иманбек спасает жизнь своему другу. В жизни Насыра частично отражается судьба святого Иманбека: став муллой, он получил большую силу и ответственность, а главное – веру, что служение всевышнему спасет то, что ему дорого – Синеморье. Его неустанные молитвы, по мнению Насыра, приносят Аралу долгожданный дождь.

Вторая легенда посвящена поэту-песеннику Коркыту, личность которого у тюркских народов запечатлена во многих фольклорных текстах. Судьба Коркыта также связана с Сырдарьей, одной из рек, впадающих в Аральское море. В одном из тюркских мифов о сотворении мира Коркыт является прародителем всего живого. «Казахи верили, что Коркыт прилетел на белой верблюдице или птице. Он приземлился на реке Сыр-Дарья и воткнул свой кобыз посередине реки» (Хасанов, Петрова, 2016, с. 235). Поэтому упоминание легенды о Коркыте, так же как об Иманбеке, отталкиваясь от одного пространственного образа, расширяет хронотопические рамки художественного мира романа во временном аспекте.

Эта легенда о человеке, который пытался «перехитрить смерть» сюжетно привязана к главному герою Кахарману. Он сравнивает себя с акыном, потому как сам в отчаянии бродит по всем уголкам казахской степи в попытке ускользнуть от страшной реальности, не встретиться со смертью лицом к лицу – смертью Аральского моря: *«Я с каждым годом становлюсь смешнее и смешнее, как Коркыт-баба»* (Сейсенбаев, 2006, с. 280). В видоизмененной Сейсенбаевым версии легенды о смерти Коркыта он, уставший скитаться, сам соблазняется желанием уйти из жизни и обрести вечный покой, говорит: *«Смерть, иди ко мне!»* – и тогда змея отравляет его, пока тот плывет на ковре по родной Сырдарье (там же, с. 283). В конце романа, в самый разгар губительной песчаной бури, Кахарман тоже возвращается в Синеморье и, не в силах более терпеть горечь и разочарование жизни, делает то, о чем думал уже долгое время – он кончает с жизнью. Еще одной авторской деталью в этой легенде является связь Коркыта с доброй рыбой Ата-балык. После смерти музыканта *«тоскующая Ата-балык часто зовет к себе душу Коркыта: говорят, что порой душа Коркыта, в самом деле, нисходит с небес и подолгу беседует с могучей рыбой»* (там же, с. 284). Авторская мифологема рыбы-отца, внедренная в миф о судьбе Коркыта, также связывает его с Кахарманом, к которому Ата-балык

часто приходит в тревожных снах, говорит с ним, защищает его от опасного бурого сома.

Таким образом, благодаря известным сюжетам легенд в роман проникают авторские образы, мимикрирующие под фольклорные тексты, которые связывают действия настоящего с далекими мифологизированными событиями прошлого.

Помимо легенд к первой категории фольклоризмов, присутствующих в романе, мы относим народные песни. О песнях, передающихся из поколения в поколение, здесь упоминается очень часто. Это не только казахские песни, но и славянские народные песни. Так казахские рыбаки вместе с русскими учеными дружно запевают «Черный ворон…», что заставляет изначально скептически настроенного по отношению к рыбакам московского ученого Шараева задуматься: *«Ведь эти люди, простые казахи, такие же широкие души, как мы, русские…»* (Сейсенбаев, 2006, с. 129). А гость из америки Генри Тримбл, приехавший вместе с молодыми учеными из России, слушает песни Синеморья и «мычит мелодию» «Калинки» (там же, с. 201). Таким путем в романе раскрывается идея о важности сохранения традиций, обычаев, многовековых устоев, с одной стороны – и уважения чужой культуры, с другой.

Связь с фольклорной традицией, так или иначе, в романе становится одной из характеристик положительных героев. Мулла-рыбак Насыр считает показателем достоинства ученого Славикова тот факт, что казахских *«пословиц он знает больше любого казаха»* (там же, с. 510). А сам Матвей Пантелеевич *«похож на сказочного русского богатыря»* (там же, с. 545). Насыр *«особенно хорошо пересказывал легенды и предания»* (там же, с. 44). Акбалак *«и рыб завораживает <…> пением»* (там же, с. 64). А Кахарман сам является современным героем-спасителем, на которого возлагаются большие надежды; его называют «легендарным» (там же, с. 371).

Ко второй разновидности фольклорных мотивов в романе, выделенной нами ранее, относятся аллюзии на фольклорные сюжеты. Первый мотив открывается нам еще в названии романа: «Мертвые бродят в песках», – есть несколько подходов к толкованию заглавия, один из них отсылает нас к народному поверью о духах предков – аруаках, связанное с представлениями о покровительстве усопших над живыми. Отметим несколько важных моментов: во-первых, потомки особенно почитали могилы своих предков, веря в «возвращение» их после смерти в виде духов-хранителей; во-вторых, согласно поверьям, аруаки были наделены способностью передавать свой дар, талант, особые способности родным; в-третьих, неудачи, беды, неблагополучие часто трактовали как проклятие недовольных предков потомками (Ахметова, Толпеко, 2018, с. 289; Стасевич, 2012, с. 230). Эти мотивы из представлений народа о загробной жизни вплетены в роман и неразрывно связаны друг с другом.

Тема смерти, возвращения на родину перед или после кончины, захоронения на малой родине является одним из лейтмотивов произведения. Она всплывает в разговорах героев, которые на старости лет либо

отказываются покидать Караой, потому что хотят быть похороненными в море, либо жалеют о том, что когда-то по слабости своего характера бросили родной край и остаток жизни провели на чужбине, где им и придется упокоиться после смерти. *«Мы, поморы, почти никогда не хороним на суше: море – и кладбище, и начало жизни нашей»* (Сейсенбаев, 2006, с. 72). Согласно верованиям, казахи должны заботиться о могилах отцов, показывая свое уважение. При этом, само море является и священным даром, переданным аруаками морякам. Плачевное состояние Арала, многочисленные переселенцы, оставившие родной край, вместе с упокоенными в море предками, – это прямой показатель того, что люди отказались от этого дара. Они не сохранили его, не воспользовались им во благо. Как отмечает И.В. Стасевич: «… в случае отказа от принятия дара или забвения их памяти духи предков насылают на потомков всевозможные бедствия» (2012, с. 232). Можно предположить, что смерть моря, изображенная в конце романа, является одновременно и причиной того, что аруаки разгневались на своих детей, покинувших его, погубивших их могилы, их покой; и последствием этого, наказанием за ослушание.

Таким образом, название «Мертвые бродят в песках» обогащается фольклорным образом аруаков, чью общую могилу – море – не сберегли, и теперь на ее месте соляная пустыня с неприкаянными душами.

С точки зрения невыполненного долга перед морем (как символом дара предков и их обителью) интересно рассмотреть судьбу главного героя романа Кахармана. Фигура героя-спасителя, которую формируют и само значение имени, и описание его внутренних устремлений, и отношение к нему окружающих, сталкивается с рядом трудностей на пути к осуществлению своего долга: спасение Аральского моря оказывается невозможным в том мире, который поглотил все святое, светлое, вечное. Бессмысленная, но самозабвенная борьба Кахармана истощает его, и он покидает Синеморье. Дальнейшее развитие событий можно трактовать как последствие отказа от своего предназначения, наказание аруаков: Кахарман впадает в отчаяние, он скитается по разным уголкам Казахстана и не находит покоя своей душе его преследуют суицидальные мысли, утешение боли алкоголем приводит к зависимости; а после возвращения домой, к доживающему свой век морю, он кончает с собой. Кахарман также является тем, к кому приходят сны-видения о состоянии моря и рыб Ата-балык и Ана-балык, также с ним говорит джин Жандыбай и видится образ матери сразу после ее смерти: *«Ему показалось, что душа матери сейчас касается его лица и груди…»* (Сейсенбаев, 2006, с. 627), *«Я исполню ваше последнее желание, апа… А сейчас хочу попросить у вас прощения, мама: не оправдал я, не оправдал ваших с отцом надежд…»* (там же, с. 628). В этих мистических явлениях также прослеживается мотив взаимодействия потомка с аруаками: «Даже в тех случаях, когда по какой-либо причине человек, принявший дар, долгое время не реализует свои способности, духи напоминают о его предназначении: вновь выходят с ним на контакт, являясь в сновидениях…» (Стасевич, 2012, с. 235). Известно, что первоначальный вариант названия романа содержал слово «отчаяние». Связь

между ним и частью «Мертвые бродят в песках», по нашему мнению, образует именно фигура Кахармана.

Вторую аллюзию на фольклорный текст мы находим в кюе акына Синеморья Акбалака. Он перед смертью играет песню-реквием на домбре, мелодия которой без слов передает все эмоции и события жизни певца: *«Музыкой Акбалак сумел поведать многое. Вот раздался тяжелый стон падающего дерева, и это дерево словно бы защемило душу человеческую <…> Потом Насыр стал различать в звуках струн грохоты выстрелов, окрики конвоя <…> Резко ударил по струнам Акбалак, и Насыр явственно услышал жалобный гул умирающего моря»* (Сейсенбаев, 2006, с. 319). Эта сцена напоминает сюжет кюя-легенды «Хромой кулан», в которой Кетбуга через сыгранную им мелодию сообщает Чингисхану черную весть о смерти его сына Джучи: «Улы жыршы закончил играть на домбре, не произнеся при этом ни слова, но Великий хан и все остальные по звучанию музыки поняли все: домбра передала и топот скачущих коней, и тревогу куланов за молодых и слабых жеребят, и силу и мудрость вожака Хромого Кулана, берегущего свой косяк. Особенно трагично запела она, когда Хромой Кулан напал на царевича …» (Легенда о хромом кулане). Песнь Акбалака с фольклорным источником объединяет не только идея о силе музыки доносить истину без слов, но и сюжет песен: Кетбуга поет отцу о смерти сына, а Акбалак поет друзьям-рыбакам и ученым о смерти моря, своей жены и собственной грядущей кончине.

К третьей группе фольклоризмов относятся персонажи романа, которые имеют фольклорные корни или построены по подобию таковых. В центре всей образно-символической системы романа, сконцентрированной на проблеме Синеморья, находятся три рыбы: Ата-балык, Ана-балык (или Матерь-рыба), которые выступают в роли хранителей моря и моряков (они не раз спасают героев романа), и сом, как смерть преследующий жителей Караоя во сне и наяву и утаскивающий на дно тех, кто не заметил опасности. Являясь вечными противниками друг другу, большие добрые белуги и огромный бурый сом символизируют жизнь и смерть, но сам факт их существования указывает на жизнеспособность моря. Черное и белое, добро и зло, рождение и смерть – это неотъемлемые стороны бытия, сосуществование которых мы называем реальностью. Пока идет борьба – жизнь продолжается. Отметим, что три рыбы фигурируют в вариантах легенд тюрков о сотворении Среднего мира (суши и воды), где божество Тенгри посылает в мир трех железных рыб, положив им на спину кусочек земли (Хасанов, Петрова, 2016, с. 235). Представление о том, что в воде обитают рыбы-духи, которым подвластны жизнь и смерть, также присутствуют в фольклоре и мифологии тюрков. Так у казахов существует миф о Кер Балык, который обитает в озере и является повелителем морских существ и хранителем «душ-зародышей» (Жанайдаров, 2006, с. 15). А в якутских мифах встречается рыба Луо, которую было принято избегать, так как она считалась символом смерти (Алексеев, Емельянов, Петров, 1995, с. 400).

Ата-балык и бурый сом играют важнейшую роль в реализации экософской концепции Сейсенбаева. Именно изменение состояния Ата-балык и Ана-балык от начала к концу произведения отражает процесс умирания Аральского моря. Противостояние сому, которое добросовестно ведет белуга, постепенно перерастает в битву с морем за право жить. Повышающаяся концентрация соли в воде сводит рыб с ума, их облик и поведение меняются. Во сне Кахарман видит Ата-балык и ее потомство: *«Она двигалась тяжело, была до последней степени исхудалой. Рядом плыла другая рыба – рыба-мать, тоже худая и изможденная. За ними тянулся косяк. И чем ближе подплывал этот косяк, тем страшнее становилось Кахарману. Плотное скопище не рыб, но каких-то уродливых существ надвигалось на него. Это были твари с двумя или тремя головами, со страшными хвостами…»* (Сейсенбаев, 2006, с. 296). В последствии умирает Матерь-рыба, лишившись возможности взрастить потомство. А в конце истории гибели Арала Ата-балык и бурый сом сами выбрасываются на берег из умирающего моря: *«Двух извечных врагов примирила смерть»* (там же, с. 654). Так автор показывает, как влияет вмешательство человека на жизнь природы: где правит человек, там нет места естественным жизненным циклам, процессам, законам.

С морской стихией также связаны царь Сулейман и дракон Даут. Сулейман повелевает морской стихией и приказывает ей, кого забрать в своей царство, на дно, в качестве «даров» (там же, с. 63). Его имя часто упоминается в разговорах рыбаков, когда речь заходит о подозрительных или несчастных событиях с людьми в море. И, вероятно, фольклорным источником этого образа является легенда о пророке Сулеймане (каз. Сулеймен, евр. Соломон), которого в казахском фольклоре называют «Су иесі Сүлеймен» («повелитель воды Сулейман»). По легенде он 99 раз омыл руки водой посетителям дворца пророка Давида, что продлило его жизнь, он получил благословение и 99 учителей. Он стал «повелителем вселенной»: «Все горы на земле камни, звери, будут ему служить, будет царём восемнадцати тысяч вселенных» (Куанышбаев).

Дракон Даут упоминается в конце романа во время сцен песчаной бури, герои ссылаются на него как на чудище, выпившее море до дна. Фонетический состав авторской мифологемы может отсылать нас к Дьутпе, дракону из алтайской миологии, которые обитает в водоемах подземного мира (Гребенщикова, 2004, с. 60).

Фольклорный мотивы, проникающие в роман на уровне системы персонажей, помимо сюжетной функции, выполняют роль средства мифологизации сюжета.

Ученые, интересующиеся проблемой взаимоотношений фольклора и романа, предлагают разные систематизации типов внедрения фольклоризмов в текст. У.Б. Далгат (1981) полагает, что, во-первых, фольклор полностью подчиняется контексту произведения; во-вторых, эстетики фольклора сохраняется в литературном контексте. Все три рассмотренные нами типа фольклоризмов в романе подходят под первый пункт классификации Далгат,

так как они, выступая наравне с другими художественными элементами, создают фольклорно-этнографический контекст произведения, утрачивая при этом стилевое своеобразие жанра. Кроме того, фольклор генетически связан с мифологической традицией, являя собой зафиксированный в памяти народа сакрализованный исторический опыт. Фольклорные мотивы, корнями уходящие в космогонические, эсхатологические мифы, создают в романе особую загадочную, мистическую ауру, ощущение «спаянности» мира, его внутренней согласованности. При этом упор на фольклор – на народную мудрость – играет роль в донесении одной из идей-лейтмотивов романа: наши предки, будучи близкими к природе, почитали ее как мать, потому обладали высоким уровнем познаний законов бытия, мироздания. В отличие от них, современный человек этими качествами не располагает, от этого возникают разного рода экологические проблемы.

2.4.3.4. Стилистический «пэчворк» как средство создания транскультурной художественной реальности в романе

Современной казахской прозе свойственен жанрово-стилевой синкретизм. Синкретизм в литературе понимается как нерасчлененность, взаимопроникновение, смешение разных видов творчества, его форм и проявлений. В романе тема экологической катастрофы (одновременно и локальной, и мировой) принимает масштабный эсхатологической подтекст и предполагает «всеохватывающее воссоздание действительности». Особое внимание в романе Сейсенбаева нами уделяется элементам текста, принадлежащим разным стилям речи и создающим синкретичность художественного текста. «Стили языка – это структурно-функциональные его варианты, соотнесенные с типами социальной деятельности и отличающиеся друг от друга системами устойчивых особенностей в отборе и применении языкового материала» (Березин, Головин, 1979, с. 233).

Однако, если собственно синкретизм представляется неким однородным полотном, органично сотканным из нитей, различимых, но не отделимых друг от друга без угрозы повредить ткань, то организация связи разных стилистических элементов в романе Р.Ш. Сейсенбаева более созвучна понятию «пэчворк» (англ. patchwork “лоскутное шитье”). Это составление целого полотна по принципу мозаики из разных лоскутов путем сшивания их по краю. При использовании художественного метода пэчворк стилистически разнородные элементы не взаимопроникают друг в друга, стыки между ними отчетливо прослеживаются и образуют некий орнамент, геометрию текста. С помощью этого приема передается объективная реальность – отсутствие слитного единства между всеми сферами жизни и слоями общества, иерархичность и противоречивость их морально-этических установок. Таким образом, Роллан Сейсенбаев использует в своем романе уникальный своеобразный метод для воплощения разноплановости онтологии бытия, многообразия идейно-нравственных позиций героев, сложности поставленной в романе философско-мировоззренческой проблемы.

Разговорный стиль используется в диалогах героев в повседневной жизни на уровне отец – сын, муж – жена, начальник – подчиненный, друг – друг, незнакомец – незнакомец и т.д. Они описывают характер отношений людей с разной степенью детализации социального взаимодействия и обширным размахом в культурном бэкграунде. В подавляющей части этих разговоров затрагивается тема медленной смерти Аральского моря или других проблем экологического характера.

В отрывке ниже разговор двух молодых людей, от одного из которых ушла жена и оставила его с новорожденным ребенком, перетекает от обсуждения трагедии личной, семейной к общественной, экологической:

– А черт его знает вообще-то! – сказал вдруг Есен. – Может, и к лучшему, что бросила. Говорят, что у наших женщин теперь и молоко отравлено…

– Быть не может! – воскликнул Бериш.

– Ты просто не знаешь фактов. В Шумгене умирает много грудных детей, врачи запрещают кормить малюток грудью. До чего мы здесь дожили, а? Матери – убийцы собственных детей! (Сейсенбаев, 2006, с. 154).

В диалоге между бывшим и нынешним муллами Синеморья также неизбежно встает экологический вопрос:

– Да, Насыр-ага. По большому счету мулла – это посланник Аллаха на земле. О себе я такого не могу сказать, слишком я заблудший человек, а вы… Это очень хорошо, что вы не пропускаете пятикратных намазов. Большая польза от этого – не нам, так хоть нашему потомству.

– Если бы. <…> На протяжении двух лет я молюсь денно и нощно, но не сумел выпросить у Аллаха спасения Синеморью. <…>

– Я не могу найти ответа вот на какой вопрос: когда, с какого времени человек перестал вслушиваться в природу? Почему он в свое время не распознал, что она серьезно больна, что эту болезнь ей принес сам человек? Да ведь он достоин проклятия после этого! (там же, с. 339).

Характерной чертой диалогов в романе является повышенная экспрессивность, использование риторических восклицаний и вопросов, просторечной и сниженной лексики, в определенных ситуациях – при эмоциональном накале и крайней степени отчаяния – появляется бранная лексика.

Тема экологии, помимо бытового уровня обсуждения, получает освещение в романе с и с точки зрения науки. Вопросам поощрения эксплуатации природы одними учеными и попыток пресечь ее другими автор уделяет особое внимание. Антитеза «ум – разум» – это композиционная и смысловая оппозиция в романе, которая проявляется в том числе и в дифференциации научного сообщества на недалеких, упрямых, самоуверенных лжеученых и настоящих ученых. Научная лексика (*понятие мелиорации, орошение пустынь, осушение болот, эрозия, химикаты, гумус* и т.д.) входит в роман вместе с учеными из Москвы, борцом за сохранение Арала Матвеем Пантелеевичем Славиковым и его оппонентом Егором

Михайловичем Шараевым, которые постоянно дискутируют о будущем Арала:

– Наше будущее – в мелиорации! – нетерпеливо вставил Шараев. <…>

– Напрасно, Егор Михайлович, вы упрощаете понятие мелиорации. Это не только орошение пустынь или осушение болот. Это целый комплекс вопросов побочного характера. Это и борьба с эрозией, и освобождение солончаков от соли, и борьба с ветрами, и сдабривание химикатами земель, лишенных гумуса, и прочее (там же, с. 124–125).

Сопоставление стилистики речей муллы-рыбака Насыра и ученого Славикова позволяет сделать вывод, что они говорят на разных языках. Это люди принципиально разные по социальному положению, уровню образованности, культурному окружению: мулла говорит на языке нравственности, веры и духовной близости с природой; ученый говорит на языке науки, фактов и исследовательской этики. Но при этом они несут одну истину, касающуюся катастрофического экологического положении Арала: *«Завтра покоренная, с позволения сказать, природа начнет мстить человеку, и эта месть будет равносильна адову огню!»* (там же, с. 126).

Отличительная черта лексики научного стиля в романе – это ее сопряженность с экспрессивной, оценочной лексикой, которая подчеркивает остроту обсуждаемого вопроса.

Сферам научного и бытового общения в романе противопоставляется официально-деловая, это область влияния государства, партийного руководства и других органов. На первый взгляд, экологический дискурс должен быть наиболее обширно представлен именно в этой сфере, так как сквозным мотивом романа является убежденность в том, что решающую роль в нынешнем плачевном положении Аральского моря сыграл государственный аппарат, его недальновидная политика. Главный защитник Синеморья Кахарман изначально выбирает путь борьбы на «территории врага»: он работает в подчинении первого секретаря областного комитета партии. Однако, из всех функциональных стилей именно официально-деловой стиль менее всего представлен в тексте романа и занимает небольшое место в его стилистическом «пэчворке». В течение всего романа упоминается использование различных жанров официально-делового стиля (писем, заявлений, прошений), целью которых является попытка достучаться до руководства области, страны. Так Кахарман говорит: *«Я написал открытое письмо в ЦК партии о своей поездке по республикам Средней Азии, о безысходном положении, в котором оказалось побережье моря, о своих встречах и разговорах с учеными…»* (там же, с. 182). Он обращается к первому секретарю обкома Коже Алдиярову: *«С тех пор, как вы работаете в нашей области, вы не написали ни одного письма в вышестоящие инстанции, где бы говорилось о насущных нуждах народа».* На это тот отвечает: *«Жалобы и кляузы – не мой конек»* (там же, с. 183). Для таких партийных чиновников, как Кожа Алдиярович, документами, представляющими ценность, являются лишь спускаемые сверху Планы по… (рыбе, хлопку и т.д.), ради выполнения которых они губят флору и фауну Арала.

Лексика официально-делового стиля также фрагментарно внедряется и в речь героев. Контекстуальный анализ этих элементов показывает, что слова этого стиля окрашены отрицательной оценкой. Так ученый Славиков говорит: *«Каракумский канал спроектирован бездумно – лишь бы* ***отрапортовать****»* (там же, с. 127). «Отрапортовать» здесь описывает стиль работы чиновников и их приближенных, у которых все делается для отметки «сдано».

Интересно отметить, что самих текстов официальных документов в романе мы не находим. На идейно-смысловом уровне такую элиминацию официальных текстов можно трактовать, как то, что письма не доходили до адресата или игнорировались им, т.е. деятельность Кахармана и Славикова, направленная на обращение внимания на проблему экологического состояния Синеморья с помощью этих писем, обращений, не имела успеха и заведомо была обречена на провал.

Таким образом, идейно-художественной функцией официально-делового стиля является формирование антитезы в системе персонажей романа: Кахарман и другие честные, небезразличные люди, болеющие душой за Арал, противопоставляются лживому, жадному, прогнившему чиновничьему аппарату (см. в табл. 1 стилистические особенности текста романа).

Таблица 1. Особенности использования разговорного, научного и художественного стилей в тексте романа

Критерий сопоставления	Элементы текста разных стилей речи		
	Разговорный стиль	Научный стиль	Официально-деловой стиль
Место в художественной системе романа	Репрезентация повседневно-бытовой сферы жизни, которую затрагивает проблема Арала.	Репрезентация роли научного сообщества в решении судьбы Арала. Включенность научного сообщества в обсуждение проблемы подчеркивает ее объективную серьезность.	Репрезентация роли государственного аппарата в создании и решении проблемы Арала.

Как освещается экологическая проблема	К проблеме экологии сводится большая часть ежедневных диалогов героев. Темы: прошлое, настоящее и будущее Арала, последствия экологической катастрофы, отрыв от родных земель в связи с ухудшением условий жизни, тоска мигрантов по дому и т.д.	Представлена дискуссия ученых. Темы: последствия вмешательства человека в экосистему Арала, проблема орошения пахотных земель, строительство плотины и Каракумского канала и т.д.	Проблема озвучивается одними и игнорируется другими, попытки затронуть тему Арала воспринимаются как антиправительственные выпады. Темы: выполнение плановой политики, проблема Арала, проблема опустения земель Синеморья.
Роль на композиционном уровне	Создание общего фона проблемы, речевого портрета героев.	Создание антитезы: ученые, стремящиеся спасти море, – ученые, содействующие правительству в разрушении экосистемы Арала.	Создание антитезы: немногочисленные честные чиновники и служащие – механизм государственного аппарата
Степень отражения, формальной выраженности в тексте	Представлен большим количеством диалогов в различных ситуациях взаимодействия	Отсутствуют элементы текста чисто научного характера. Научная терминология включается в речь ученых	Упоминается факт существования официальных документов. Непосредственный текст этих документов в романе не представлен

Проведенное сопоставление показывает, что Сейсенбаев посредством использования различных стилей демонстрирует взаимоотношения трех сфер жизни, которые значимы для проблемы Аральского моря: 1) политика как первопричина экологической катастрофы; 2) наука, умышленно содействующая или активно противоборствующая; 3) социум как пострадавшая сторона. Исходя из степени формальной репрезентации стилей речи в «пэчворке» текста романа, можно объединить активно используемые разговорный и научный стили и противопоставить их официально-деловому.

Это говорит и о степени вовлеченности представителей определенных слоев общества в обсуждение экологической проблемы.

В стилистическом «пэчворке» романа значительное место занимает публицистический стиль, представленный в сообщениях газет и радио. Они выполняют роль масштабного обозрения мировых экологических проблем и включения проблемы Аральского моря в мировой глобальный контекст. В структуру романа они внедрены восемью объемными блоками – до 6–7 страниц. Первые два блока появляются в тексте с интервалом в три главы (2 – 5 главы), интервал в две главы между следующими четырьмя блоками (5 – 7 – 9 – 11 – 13 главы). К концу произведения, когда ситуация в жизни героев и в Синеморье становится наиболее критичной, эта частота предельно повышается – последние два блока расположены в завершающей роман 14-й главе. Мы полагаем, что СМИ как источники публицистического стиля выполняют эмоционально-экспрессивную и ритмообразующую роль в тексте, нагнетая ужас и отсчитывая время до надвигающейся катастрофы как в личной жизни героев, в судьбе Арала, так и в мире в целом.

Основную массу сообщений СМИ в романе по тематике освещаемых отношений между природой и человеком можно отнести к трем содержательным категориям: экология, природные катаклизмы, социально-политическое напряжение в мире (см. табл. 2).

Таблица 2. Классификация сообщений СМИ в романе

Темы сообщений СМИ	Характер содержания сообщений СМИ	Примеры из текста
Экология	Человек убивает природу	*«ГИБНУТ ОБИТАТЕЛИ МОРЯ. ОКОЛО 75 ПРОЦЕНТОВ ТЮЛЕНЕЙ ПОГИБЛО за полгода в Северном море в результате вирусной эпидемии, вызывающей у животных сильное воспаление легких»* (Сейсенбаев, 2006, с. 85). *«ПЕРВЫМИ СТАЛИ ИСЧЕЗАТЬ СУХИЕ ТРОПИЧЕСКИЕ ЛЕСА, ПОСКОЛЬКУ земли, на которых произрастали и давали буйную зелень, очищая воздух, были заняты фермами, ранчо, дачами, поселками и целыми городами. По своим целебным экологическим силам эти леса подобны Мировому океану»* (там же, с. 88).
Природные катаклизмы	Природа убивает человека	*«В РЕЗУЛЬТАТЕ ЦИКЛОНА «АЛИБЕРА», ОБРУШИВШЕГОСЯ НА МАДАГАСКАР, 18 человек погибли и около 40 тысяч остались без крова. Сила ветра достигала 200 километров в час». «ВНОВЬ ПРОСНУЛСЯ ВУЛКАН РЕДАУТ, НАХОДЯЩИЙСЯ К ЮГО-ЗАПАДУ от города Аляски-Анкориджа. Выбросы газа и*

		вулканического пепла достигают высоты 12 тысяч 200 метров. Редаут напоминает о себе в пятый раз за нынешнее столетие» (там же, с. 87).
Социально-политическое напряжение в мире	Человек убивает человека	*«НЕПОДАЛЕКУ ОТ ГОРОДА ХЬЮСТОН В ВОЗРАСТЕ СЕМИДЕСЯТИ ЛЕТ скончался от сердечного приступа Кермит Бихен – летчик американских ВВС, который 9 августа 1945 года сбросил атомную бомбу на японский город Нагасаки. Бихен неоднократно повторял, что горячо желал бы стать последним человеком, который использовал ядерное оружие против людей»*; *«ТАСС УПОЛНОМОЧЕН ЗАЯВИТЬ, ЧТО ПАРТИЙНЫЕ И ГОСУДАРСТВЕННЫЕ деятели Чехословакии обратились к Советскому Союзу и другим союзным государствам с просьбой об оказании братскому чехословацкому народу неотложной помощи…»* (там же, с. 85–86).

При соединении стилистически разнородных элементов в романе видны своеобразные «швы», соединяющие вставки публицистического характера с полотном повествования. Это предложения, помещающие героев в положение читателя или слушателя: *«Поздно вечером, когда Насыр остался один, долго просматривал ворох газет за последние дни. Утешительного в них для него было мало, напротив, сомнения и тревоги старого рыбака усилились… Ему казалось, что обезумел весь мир. Иначе как было уразуметь то, что творится на земле»* (Сейсенбаев, 2006, с. 84–85) и т.д.

Однако, в большинстве случаев (в шести из восьми) сообщения СМИ не вызывают никакой рефлексии или дискуссии героев по поводу непосредственного содержания прочитанного или услышанного. Причиной отсутствия живого отклика у героев на сообщения в СМИ может быть недоверие к СМИ, отрицание его объективности:

– Отец, газеты сейчас пишут только правду!

– Эх, правда… Пока она дойдет до нас – и море высохнет, и мы подохнем… (там же, с. 492).

Только дважды в романе герои не игнорируют прочитанное, а автор не прерывает сцену чтения газет другим событием. Формула этих двух сцен такова: (герой начинает слушать / читать сообщение СМИ + блок сообщений СМИ + новость, не включенная в общий блок + реакция героя на эту новость). В остальных шести случаях повествование прерывается после блока сообщений СМИ. Характерно, что реакция героев в обоих случаях – это недовольство, возмущение тем, что озвученная проблема продолжает оставаться проблемой лишь на словах: *«Кроме прочего газеты сообщали о большой детской смертности в Африке. Кахарман усмехнулся. Как будто бы*

у нас эта смертность меньше! Кто возьмет на себя ответственность?..» (там же, с. 386); *«Вместе с тем с газетных страниц гремели съездовские речи – многие говорили и о бедственном положении Синеморья. Но не трогали уже эти речи Насыра. Где они были раньше, негодующие ораторы? Теперь все! Теперь море погублено»* (там же, с. 640).

Большой объем разнородной информации, ее нерелевантность, отсутствие доверия к этой информации, ее игнорирование – все это характеризует сообщения СМИ в романе как информационный шум, не имеющий никаких реальных последствий. Исследователи феномена информационного шума в СМИ и современном медиапространстве указывают на возможность манипуляции посредством намеренного создания «шума» в потоке информации, данная практика применяется с целью продвижения конкретных тем или попытки замаскировать в общем потоке болезненные новости (Бизюков, 2014). Из всех видов информационного шума ситуацию в романе лучше всего описывает термин *белый шум* – информация, в силу разных причин не имеющая никакого воздействия на слушателя. Герои игнорируют этот шум, привыкнув к его постоянству, объему и отсутствию всякого значения для реального преодоления проблем.

Помимо этого, в полотно текста инкорпорированы многочисленные отрывки священных писаний, стихотворений, песен, художественной прозы. Тексты, принадлежащие к художественному стилю**,** выступают проводниками в духовную сферу жизни человека; они максимально отдалены от повседневности своей формой, вместе с тем наилучшим образом описывают универсальные закономерности бытия. Именно сквозь призму этих элементов текста отражаются истинное значение общественно-политической ситуации и нравственная «неэкологичность» человека. В третьей главе акын Акбалак в первой песне очерчивает основной круг тем, которые Сейсенбаев будет раскрывать на протяжении всего романа (2006, с. 99–100):

1) нужда народа, зависящего от моря: *«Море рыбы своей не дает!», «Ни зерна, ни скотины у нас»;*

2) лишение народа родных земель, умирающих из-за бесхозяйственности чиновников: *«Поплелись мы, лишенные сил, / От родимой земли и могил…», «И меня захлестнула нужда, / И пошел я, не зная куда…»;*

3) произвол правящей верхушки*: «Правят миром лишь зло и обман, / Злой богач и блудливый хитрец, / Им и счастье, и мясо, и мед»;*

4) отчаяние, приводящее к обвинениям бога в несправедливости, слепоте и жестокости: *«Дверь удачи для нас заперта, / Бьет Аллах нас, и лжет нам мечта…»*.

«Виноградною кровью лечусь от скорбей», – пьяный Кахарман декламирует стихотворение Омара Хайяма в первой половине романа, а безуспешная борьба за Арал, отчаяние и чувство безнадежности привели его к алкоголизму, с которым герой пытается бороться во второй половине романа (там же, с. 249).

В «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского, вышедшего в свет за 100 лет до того, как герой романа Сейсенбаева Кахарман возьмет его в руки, поднимаются вопросы, актуальные по сей день:

1) воспитание человека и ученого: *«Наделаете деньгами <…> ученых: и что же? – все-таки людей не наделаете. Что в том, что он ученый, коли дела не смыслит?»* (там же, с. 438);

2) массовое пристрастие народа к алкоголю;

3) лживость и неприспособленность интеллигенции к естественной жизни народа.

В эпилоге романа «Non bene pro toto libertas venditur auro» («Свобода плохо продается за золото») окончательным приговором звучит отрывок из Откровения святого Иоанна (Апокалипсис), который вспоминает сын Кахармана Бериш: «*И третья часть моря сделалась кровью», «И третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они сделались горьки»* (там же, с. 667). В словах священного писания прослеживаются эсхатологические мотивы: они говорят о последних днях человечества перед вторым пришествием Христа, о каре божьей за грехи человека – его рукой направляются на землю четыре всадника. Это строки в конце романа Сейсенбаева; они подводят итоги размышления писателя, который показал читателям в романе проявление всех признаков евангельского конца света, совершенного руками самого человека (см. в табл. 3 сопоставление публицистического и художественного стилей по определенным критериям).

Таблица 3. Особенности использования публицистического и художественного стилей в тексте романа

Критерий сопоставления	Элементы текста разных стилей речи	
	Публицистический стиль	Художественный стиль
Место в художественной системе романа	Создание обширного информационного фона для происходящих локальных событий.	Отражение истинных переживаний героев, источник понимания первопричины настоящих проблем.
Как освещается экологическая проблема	Газеты и радио сообщают об экологических катастрофах и мировых катаклизмах.	Передача чувственной, эмоционально значимой стороны существующей проблемы. Закладывается перспектива страдающей стороны. Экологическая проблема предстает в свете многовековых тенденций в развития общества, отраженных в художественных текстах.

Роль на композиционном уровне	Наиболее композиционно изолированные элементы текста. Публицистические блоки своей повторяемостью и массивностью задают определенный ритм развития сюжета, нагнетают впечатление от происходящего.	Появление этих элементов в полотне текста сопутствует тяжелым, волнующим, неразрешимым моментам в жизни героев, сигнализируя о важном этапе в развитии характера героя.
Место в художественной системе романа	Создание обширного информационного фона для происходящих локальных событий.	Отражение истинных переживаний героев, источник понимания первопричины настоящих проблем.

Сопоставительный анализ (см. Табл. 3) использования элементов публицистического и художественного стиля в романе позволяет сделать вывод о том, что информация из газет и радио практически моментально утрачивает свою актуальность для героев, и поэтому она на уровне подтекста противопоставлена художественной литературе, религиозным текстам и фольклору как неустаревающим и универсальным источникам мудрости. Общей чертой использования публицистического и художественного стилей является масштабность и объединяющая функция: элементы публицистического стиля содержат данные о каждом уголке земли, объединяют разные континенты в единой проблеме; художественные тексты, включенные в роман, объединяют прошлое и настоящее, общее человеческое и культурное начало всех народов, реализуют идею космополитизма и единой судьбы для всего человечества.

Стилистический «пэчворк» в романе «Отчаяние, или Мертвые бродят в песках» воспроизводит жизнь во всем ее разнообразии и проблему экологии во всей ее масштабности. Р.Ш. Сейсенбаев ведет читателя сквозь разные социальные и культурные пласты, на каждом из которых дискутируется злободневная тема взаимоотношения человека и природы. На идейно-смысловом уровне эти композиционные элементы образуют два ряда стилистических оппозиций. Элементы разговорного стиля, научного и официально делового в своем взаимодействии отражают специфику отношения разных слоев общества к экологической проблеме. Инкорпорирование в роман публицистических и художественных текстов играет роль создания и расширения информационного пространства романа, его погружения в общечеловеческий контекст. Фактографический и нравственно-этический характер этой информации создает полную картину бытия человека в условиях рушащегося мира, в его внешнем и внутреннем проявлении.

2.4.3.5. Антитеза «ум – разум» в контексте экологической катастрофы

Анализ роли категории разума в реализации философской концепции романа «Мертвые бродят в песках» должен показать, как отступление от принципов разумности связано с экологической проблематикой.

Человек всегда апеллирует к категориям ума и разума, когда ему необходимо выделить свое превосходство над другими живыми существами. При этом корень экологических проблем кроется в невозможности человека разумно оценивать свои возможности, права, амбиции на пути к удовлетворению собственных потребностей, решению проблем. Исторический опыт показывает, что любая человеческая проблема (личная, научная, политическая, социальная) при попытке решить ее через чрезмерную эксплуатацию природного ресурса или неразумную форму взаимодействия с природой приводит к проблеме еще большего масштаба: «Так вот, этим самым умом, на который слепо опиралось и которому доверялось, как единственно истинному и неоспоримому инструменту познания Мира всё человечество на протяжении всей его истории существования, и был запущен и почти завершён (что вполне логично и естественно при таком раскладе) естественный закат цивилизации, чего бы не случилось, если бы на определённом этапе, при качественном скачке в развитии, люди перевели свой Ум в состояние Разума и возымели его …» (Оселедец, 2018, с. 384). «Умный» человек, сконцентрированный на материальном, обиходном, практичном, поставил мир в катастрофическое положение своими неразумными идеями, безрассудным стремлением развиваться, невзирая на последствия.

Чтобы определить семантическую разницу между лексемами *ум* и *разум*, обратимся к толковым словарям. «Новый словарь русского языка» Т.Ф. Ефремовой дает следующие определения: «Ум – 1. Мыслительная способность, лежащая в основе сознательной деятельности. 2. Сознание, рассудок»; «Разум – «1. Высшая ступень познавательной деятельности человека, способность логически и творчески мыслить, обобщать результаты познания. 2. Ум, интеллект» (Ефремова). Аналогично сформулированы словарные статьи в словарях С.А. Кузнецовой, Д.Н. Ушакова, С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова. Более развернутые определения даются в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля: «Ум – общее названье познавательной и заключительной способности человека, способность мыслить; это одна половина духа его, а другая нрав, нравственность, хотенье, любовь, страсти; в тесном значении ум или смысл, рассудок, есть прикладна́я, обиходная часть способности этой (ratio, Verstand), низшая степень, а высшая, отвлеченная: разум, (intelectus, Vernunft)»; «Разум – духовная сила, могущая помнить (постигать, познавать), сулить (соображать, применять, сравнивать) и заключать (решать, выводить следствие); способность верного, последовательного сцепления мыслей, от причины, следствий ее и до цели, конца, особенно в приложении к делу» (Даль). Можно сделать вывод, что ум является базисной частью разума,

определяющей способность мыслить, но не гарантирующей верность суждений. Проводить верное, трезвое, последовательное осмысление реальности – прерогатива разумного ума, разума. Таким образом, ум и разум выступают как взаимозаменяемые понятия, когда речь идет о способности к мыслительной деятельности (количественный аспект); но вступают в отношения антонимии, если возникает необходимость дать оценку ее качественной характеристики.

Подобное разграничение понятий ума и разума, присвоение первому отрицательной коннотации присутствует и в романе «Мертвые бродят в песках», где «ум – разум» является одной из центральных оппозиций, связанных с проблемой взаимоотношения человека и природы. Это проявляется на семиотическом, композиционном, прагматическом уровнях текста. Прагмасемантический анализ особенностей употребления этих однокоренных лексем позволит определить их место в реализации философского замысла автора (см. Табл. 4).

В контексте экологического дискурса слово «умный» и входящие с ними в одну семантическую группу «наука», «знание» чаще всего включаются автором в один смысловой контекст со словами-антонимами «глупый», «безмозглый», «обезуметь», «неразумный», т.е. используются для донесения мысли: «голые» ум, знание, наука опасны для человека, природы, земли. «Наука победила!» – восклицает молодой специалист Лена, когда приборы верно определяют продолжительность тяжелого черного тумана, при этом совершенно не обращая внимания на тот факт, что этот туман – следствие махинаций «умных» людей, вмешательства ученых в биом Синеморья.

Исключением являются случаи, в которых лексема «умный» включается в синтагматическую парадигму слов с положительной коннотацией: *«**Умный, правильные** ты говоришь слова»* (Сейсенбаев, 2006, с. 517). Такие ряды однородных членов, сочетающих в себе определение «умный» со словами «сдержанный», «искренний» и т.д., часто используются автором для характеристики Кахармана – героя, представляющего разумную часть общества в борьбе с несправедливостью, жестокостью, глупостью, алчностью «умного» правительства, и его отца Насыра – муллы-рыбака. К сожалению, в сложившейся картине мира у таких людей, как Насыр и Кахарман, не было шанса на спасение ни себя, ни своего моря. Но во всяком предчувствии конца важно видеть потенциал для нового начала. На пороге смерти обреченный Кахарман спрашивает и восклицает: *«А дети наши? Наши внуки? <…> Они будут **лучше** нас! Они будут **чище** нас! **Умнее**! **Совестливее**!»* (там же, с. 652). Ум фигурирует не как единственный, а как один из компонентов разума – разумного будущего поколения. Можно сделать вывод о том, что формула разума у Сейсенбаева – это ум в совокупности с другими положительными человеческими качествами.

Созидательный потенциал разума в романе выступает как противовес разрушительной силе ума. При этом источник разума и разумного ума находится в связи человека с природой, с богом, со своими корнями, с

народом. Именно поэтому разумная часть героев романа – это простые рыбаки, живущие согласно традициям своего народа в согласии с морем и его обитателями, они знают фольклор, чтут ум из мудрости (а не ум из науки). Однако сохранность разумности в современном человеке подвергается постоянным сомнениям. Уже в прологе романа звучит тревожная мысль: *«Человек – это начало **разумной** жизни. Только ему дан **разум**. В то же время человек таит в себе множество **опасностей**»* (там же, с. 34). При этом чертой, отделяющей мир от этих «опасностей», во всех случаях является разум. А «умный» человек, не обремененный другими положительными качествами: чуткостью, добротой, состраданием, ответственностью – всегда ее переступает.

Таблица 4. Антонимия лексем УМ и РАЗУМ в романе

Критерий сопоставления	Умный[1]	Разум / разумный
Синтагматика	Сочетается со словами с отрицательным значением, семантикой разрушения.	Сочетается со славами с положительной коннотацией, семантикой восстановления / становления на верный путь.
Лексико-семантическая группа	Контекстуальные синонимы: - знания, наука, прогресс и т.п.; глупый, безмозглый, неразумный и т.п. Контекстуальные антонимы: мудрый, разумный.	Контекстуальные синонимы: - Мудрость; - Народ, обычаи; - Умный[2 + …] Контекстуальные антонимы: умный[1], знание, наука и т.п.
Примеры из текста	*«примеров **несчастий и катастроф**, последовавших после «**умных**» указаний сверху»* (слова ученого) (Сейсенбаев, 2006, с. 231). *«Его **знания** могут превратиться в огромную **разрушающую силу** <…> Потому что человек **восстал** против матери, которая его породила – **против природы**»* (там же, с. 34). *«Я уважаю **науку** – никогда не отношусь к ней с недоверием. Только **вредила** бы она поменьше **природе и людям**»* (там же, с. 326).	*«Человеку разве не на то дан **разум, чтобы понять**, что действуя в благих намерениях **он губит природу**?»* (там же, с. 105). *«А не **разумнее** ли было бы: половину этих денег использовать на **восстановление реки**?»* (там же, с. 293). *«**разумный** и **совестливый**»* (там же, с. 634). *«Так же **умен, сдержан и искренен**, как сын <…> **умный, участливый** собеседник»* (там же, с. 514). *«Чего он добился – **хороший, умный, честный** человек?»*,

	*«Ну и **глупый** же человек произошел от Адама и Евы! Глупый и самоуверенный. С давних пор **перестал почитать ее (природу)** за мать: он стал ее **покорять**…»* (там же, с. 45). *«Ему казалось, что **обезумел** весь мир (после прочтения газетных статей об мировых **экологических катастрофах)*** (там же, с. 85). *«Я не сомневаюсь, что **несчастия на земле** творятся не богом, а людьми <…> Люди зачастую превращаются в **безмозглых** свиней»* (там же, с. 305). *«…много **читаем**, много **знаем** но в нас **нет мудрости**, нет в нас элементарного **благоразумия** – мы как были* **варвары***, так и остались…»* (там же, с. 340).	*«…он – **умный, честный, героический** человек»* (там же, с. 634). *«достигли технического **прогресса**, но в нас **нет мудрости**, нет в нас элементарного **благоразумия**»* (там же, с. 340). «Они черпают **мудрость** и **разум**, положим, из этого **эпоса**…» (там же, с. 123).

Таким образом, анализ функционирования дихотомии «ум – разум» на уровне семантики, прагматики и синтагматики соответствующих лексем в романе Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» доказывает принципиально важную роль данных категорий для создания морального облика человечества, находящегося на краю экологической пропасти, сотворенной его же руками. О.К. Андрющенко и Г.К. Абзулдинова отмечают, что философскую направленность романа Р. Сейсенбаева определяет «масштабность волновавших его коллизий “ДОБРО И ЗЛО”, “ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ”» (2023, с. 7). Прагмасемантический анализ лексем УМ и РАЗУМ в романе позволяет провести четкую разграничительную линию между тем, кто в романе несет ДОБРО и ЗЛО, ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ.

Разграничение разумного и неразумного на композиционном уровне происходит через создание особой системы образов. Разумность героев романа не имеет возрастного, полового, профессионального принципа градации. В семье Насыра все три представленных поколения, от самого муллы до его внуков, предстают как люди умные со знаком «плюс». Насыр просвещен в религиозной сфере, знает Коран, Кахарман и Бериш образованы и показывают высокую начитанность, знание языков; но также они обладают

житейской мудростью, умением смотреть вглубь вещей, они добры, скромны, целеустремлены. Вид деятельности также не является показателем наличия или отсутствия разума, так как в романе находят свое место как разумные, так и не разумные муллы, чиновники, ученые. А разграничивает их система двойников-антагонистов. Такие герои стоят на разных полюсах в разрешении экологической проблемы, тем самым демонстрируя свою разумность или неразумность. Как отмечает Г.Б. Шаинова: «Противопоставленность героев здесь обнаруживается в психологической, нравственной и социальной областях» (2013, с. 144). И этот факт сопоставления и противопоставления формирует единое, замкнутое в себе понимание внутренней природы человека, ее дихотомии: «Философии двойников – это пазлы одной картины, на что указывают формальные, внешние атрибуты сходства» (Крылова, 2014). Особенно это подчеркивается, когда два героя, сталкиваясь, проявляют внутреннюю двойственность – встреча со своей противоположностью становится причиной пробуждения внутренней дилеммы, скрытых качеств души.

Мы выделяем три примера романного двойничества, которые демонстрируют границу между разумным и неразумным: ученые Славиков и Шараев, муллы Насыр и Кайыр, чиновники Ержанов и Алдияров. За кажущейся схожестью в социальном положении и общественной роли этих персонажей-двойников скрывается противоположная система морально-этических ценностей, что и символизирует раскол общества, нравственное обнищание одной его части – и борьбы разума с ним другой.

Первая пара двойников – ученые Матвей Пантелеевич Славиков и Егор Михайлович Шараев. Лагерь ученых в романе разделяется на тех, кто, подчиняясь приказам свыше и потакая эгоистичному желанию поиграть в бога, поддерживает проекты, связанные с вмешательством в экосистему Аральского моря, и тех, кто, рискуя карьерой, отдают свою жизнь на изучение этой проблемы и защиты интересов природы.

Принимая во внимание коннотацию слова «ученый» в романе, Матвея Славикова можно характеризовать как редкое исключение среди ученых. Будучи профессором, он использует ум в разумных целях, т.е. для спасения природы. К нему применимо определение «умный» во втором значении. Разумность Славикова определима через ряд деталей его образа. Во-первых, его ум сочетается с другими положительными качествами: *«Общительных, удивительно тактичный даже в отношениях с подростками и детьми, профессор быстро сдружился рыбками побережья <…> Ученый и простой рыбка беседовали увлеченно»* (Сейсенбаев, 2006, с. 118). Он не ставит себя выше, чем менее образованные люди, умеет видеть мудрость в разумном человеке. Во-вторых, он близок к природе: *«Эта вода исцеляет раненые, заблудшие души городских людей»* (там же, с. 219). Он готов сражаться за нее, даже если это не его родной край: *«По-вашему, природа должна превратиться в полигоны ваших непродуманных идей?!», «Я говорю, что следует жить и действовать в согласии с природой, а не ей вопреки. В Средней Азии и Казахстане издревле существуют методы мелиорации <…>*

Ни один из них не противоречит природе», – так Матвей Пантелеевич пытается вразумить своего коллегу Егора Михайловича в очередной дискуссии о будущем Аральского моря (там же, с. 125–126). В-третьих, Славиков – ценитель казахского народного искусства. Способность проникнуться фольклором и культурой другого народа, находить в них источник жизненных сил, вечного знания и успокоения души характеризует его как мудрого человека. *«Давайте лучше послушаем жырау. Акбалак-ага, спойте нам, пожалуйста…»,* – предлагает Славиков вместо продолжения спора не «по существу» (там же, с. 128). Матвей Пантелеевич осознает важность культуры и традиций для сохранения облика нации во времена, когда промышляют «умные» люди: *«Да, казахам необходимо осознать особенность своего духовного, морального уклада и ни в коем случает не терять ее, а преумножать, беречь – тогда они могут быть спокойны за свое будущее»* (там же, с. 132).

Двойником-антагонистом Славикова является Шараев. Сейсенбаев напрямую описывает их как оппонентов в экологическом вопросе по делу Аральского моря: *«… почему Славиков привез с собой Шараева – ему надо было показать рыбакам хотя бы одного их своих противников, чтобы они убедились, как серьезна проблема Синеморья, как упрямы в своих доводах оппоненты»* (там же, с. 124). Егор Михайлович Шараев выступает на стороне неразумных ученых, его целью является осуществление проекта по строительству плотины и Каракумского канала для орошения песков на юге казахской степи с целью выращивания риса и хлопка для выполнения планов: *«… нам необходимо резко увеличить производство хлопка и риса! Этого от нас требует партия – и не выполнить ее приказа нам нельзя!»* (там же, с. 125). С высоты исторического опыта нам видны пагубные последствия этого вмешательства в природу: «Проблема уменьшения уровня воды, начала проявлять себя в начале 1960-х годов. Около 3 миллионов гектар земли, где произрастали рис, хлопок и другие культуры, поливались водами, которые забирали из рек, питающих море. Кроме того, воду скапливали в Арнасайскую и Сарыкамышскую впадины. Появление Каракумского канала, означало, что еще меньшее количество воды будет доходить до Арала. В результате, в засушливые периоды, воды рек вообще не доходили до моря» (Хомидов, 2016, с. 451). Однако об этих неотвратимых изменениях такие ученые, как Славиков, предупреждали ученых «шараевского круга» уже во время формирования плана по использованию речных ресурсов Амударьи и Сырдарьи. Кроме этого, неразумность Егора Михайловича подчеркивается его отличием от Славикова в принципиальных аспектах отношения к природе, в коммуникативном поведении. Во-первых, он предъявляет требования к природе, будто ее обязательством является служить человеку и государству: *«…пустыня должна давать Родине хлопок и рис»* (Сейсенбаев, 2006, с. 122). Во-вторых, он пренебрежительно относится к мнению жителей Синеморья: *«улыбался снисходительно»*, когда рыбаки и жители Караоя рассуждали о судьбе своего моря (там же, с. 122). В-третьих, это человек загнанный в рамки; он городской, коренной москвич, единственный ребенок

в высокопоставленной семье, далек от природы, от других культур: *«Работая над проектами, Шараев много поездил по Средней Азии, но не сходился близко с местными жителями. Среди казахов в таком теплом дружеском кругу он был впервые…»* (там же, с. 129).

Сам Славиков говорит: *«Таких людей, как Шараев, нужно больше – как можно больше подвергать хорошему влиянию. Надо стараться разбудить в них человеческое, все то хорошее, что может быть заключено в них…»* (там же, с. 140). При этом он же отмечает, что Егор Михайлович не глуп, то есть он обладает умом, но все положительное в нем спит – спит разум. Столкновение – как мы можем судить, далеко не первое – двух противоположных по мировоззрению ученых на новой территории, в казахстанском Семиречье, не решает их давний конфликт, но становится причиной пробуждения в Шараеве нового чувства – доверия и уважения к другой культуре, к традиционным народным знаниям. Шараев, имеющий «некоторое музыкальное образование», спортивный разряд в лодочном спорте и ученую степень, восхищается пением жырау Акбалака и звучанием казахской домбры, проигрывает обычному рыбаку в соревнованиях в гребле и получает лучшее лечение от народного целителя Откельды. Его поездка оканчивается диалогом со Славиковым:

– Ну как тебе все эти так называемые простые люди?

– Это чудесные люди, Матвей Пантелеевич, вы оказались совершенно правы (там же, с. 138).

Вторя пара двойников-антагонистов – это муллы Насыр и Кайыр. Религиозные мотивы играют важнейшую роль в идейно-композиционной организации романа. Насыр – старый рыбак, аксакал, ставший муллой в очень зрелом возрасте, благодаря своей верности родному краю и упорству. Насыр – разумный человек, это проявляется во всем: он болеет за свое море, природу Караоя, беспрестанно молится, чтобы воззвать к милости Аллаха, попросить дождь – и у него получается. Он избран народом на место муллы, потому что обладал необходимыми знаниями; он не злоупотреблял своим положением ради получения подаяний, даже когда его стараниями пролился дождь, он не принял в своем бедственном положении ни скот, ни деньги. Его верность морю ходжа Бексеит расценивает как проявление мудрости: *«А надо мне было остаться у моря, как бы там ни было тяжело. Насыр оказался мудрее меня, достойнее, мужественнее…»* (там же, с. 392).). Речевая характеристика показывает, что Насыр сам часто использует слово «разум», когда говорит о бедственном положении Синеморья, призывая опомниться и пожалеть мать-природу.

Кайыр – молодой мужчина, получивший место муллы, завоевав расположение своего наставника Беркимбая путем угодничества – *«способен пролезть в любую щель»* (там же, с. 52). Это отрицательно характеризует героя на фоне его двойника. К тому же он использовал свое место муллы в корыстных целях: *«Кайыр усердно отпевал усопших, а наградой не гнушался никакой: брал деньгами, скотом. Разбогател он, конечно, быстро*» (там же, с. 53). Далее в романе показано, как его жизнью завладевают алкоголь,

сомнительное общество молодых людей и девушек, промысел продажей мака как наркотика, обман больных и умирающих почтенных людей. В конце романа в нем и вовсе не остается ничего от человека, не говоря уже о мулле: он насилует женщину, которая его приютила на время песчаной бури. Умирающий Бексеит-ходжа, которого Кайыр не постеснялся обмануть на деньги, предсказал ему потерю человеческого лица: *«Всякий ли удостаивается звания человека? Я боюсь, Кайыр, что тебя ждет судьба муллы-обманщика»* (там же, с. 395). Столкновение двух мулл происходит в тяжелый момент жизни Синеморья. Причиной разногласия становятся представления героев об успешном поприще муллы. Кайыр, иронизируя, замечает, что у Насыра за душой нет ничего, кроме сивой кобылы. Аксакал же замечает, что муллой он стал не для обогащения, а по своей сути он и вовсе навеки рыбак. Это становится причиной кратковременного прояснения в душе Кайыра. Он говорит: *«По большому счету мулла – это посланник Аллаха на земле. О себе я такого не могу сказать, слишком я заблудший человек…»* (там же, с. 339).

Третьей парой двойников являются чиновники-партократы Галым Ержанов и Кожа Алдияров. Ержанов симпатизирует «разумным» героям Славикову и Кахарману. В нем сочетаются ум и другие качества разумного человека: он отзывчив и неравнодушен к бедам других, к судьбе Арала, он пришел к своей должности не сразу, а успел потрудиться на производстве. Он не отдалился от простых людей, заняв пост председателя облисполкома, а *«покорил людские сердца и личной скоромностью, и равнодушием к тем благам, которые мог извлечь из преимуществ своего нового служебного положения»* (там же, с. 233). Ему противопоставлен Кожа Алдияров, который на протяжении всего романа стремится проблему Синеморья зарыть поглубже в песок, всячески игнорируя и Кахармана, и Славикова, и Насыра. Первому он грозится разрушить карьеру и устроить тяжелую жизнь, второго грубо прерывает и подвергает сомнениям его аргументы.

Советская власть, партийные чиновники играют исключительно деструктивную роль в катастрофе Аральского моря. И если среди ученых существовали открытые дискуссии с аргументацией обоих сторон – пусть и «ученый ученому рознь» – то чиновникам это абсолютно чуждо. Упоминание лицами со стороны об экологических катастрофах, к которым приводит их неразумная политика, встречается ими с большой агрессией либо игнорируется. Эта категория людей-разрушителей, которая уже не подлежит «вразумлению», поэтому у Кожи Алдиярова от столкновения с новым председателем не просыпается ни совесть, ни разум. Именно Галыма Ержанова будет выживать высший чиновничьей аппарат, как это было с Кахарманом.

Возвращаясь у вопросу о прагмасемантике лексем «ум» и «разум» в романе, отметим, что они также используются автором в речевой характеристике героев-двойников. Слово «разум» встречается в речах героев, неравнодушных к судьбе Арала, всякий раз, когда заходит речь о связи нравственного и экологического. Для них разум – это ключ к спасению моря.

Единственный раз, когда это слово встречается в речемыслительной характеристике героя-антагониста, демонстрирует решительно противоположные устремления: *«Будь **разумным**, Галым, не суй голову в пасть старому льву»,* – такой подтекст в словах первого секретаря Алдиярова улавливает Галым Ержанов (там же, с. 234). Кожа Алдияров, обладая большой властью, не стремится спасти что-либо или кого-либо, кроме своей высокой должности, и советует делать тоже самое своим подчиненным. Это он расценивает как «разумное» поведение.

Среди всех двойников высоким социальным положением, большой властью, признанием, лучшим материальным положением обладают те, кто находятся на неразумной стороне: правительство рассматривает и реализует проект относительно молодого ученого Егора Шараева, но игнорирует доводы Славикова, ученого с мировым именем; мулла Кайыр, бессовестно обогатившийся на своем поприще, живет в лучших условиях, чем добросовестный Насыр; самодур Алдияров занимает более высокое положение, чем честный и отзывчивый Ержанов. Среди людей, влияющих на экологическое состояние природы и человеческой души, большей властью обладают те, кто действуют неразумно, вопреки природе и здравому смыслу. Это и является ярчайшим показателем деградации человека и причиной того катастрофического состояния Аральского моря, которое описывается в романе.

Мировые экологические катастрофы XX века определили особую потребность у поэтов и писателей к внедрению экологической проблематики в свои произведения. Функция эколитературы сформулирована так: создание триггера, запускающего процесс переосмысления человеком экологических ценностей. Выделены сквозные мотивы литературы с экологической проблематикой:

- Экологическая катастрофа как следствие утраты человеком нравственных ориентиров;
- Разум как категория, противопоставленная уму / знанию / прогрессу;
- Наказуемость преступления против природы;
- Утрата современным человеком тесной связи с природой, которой обладали наши предки;
- Для жанра романа: создание образа-символа экологической катастрофы; создание нового эсхатологического мифа как мировоззренческого фундамента для обоснования катастрофических событий, в которые покружена окружающая среда; исторический контекст.

Идейно-смысловое наполнение произведения Р. Сейсенбаева созвучно современной эколитературе. Особое сплетение философской мысли и экологического дискурса позволило определить жанр данного произведения как экософский роман, который характеризуется следующими особенностями:

- Категория экологичности, применяемая для оценки состояния природы и общества, в романе приобретает роль нравственного мерила;

- Система персонажей во всем его национальном, возрастном, мировоззренческом, социальном разнообразии на сюжетном уровне отражает стремление к обширному, глубокому, всестороннему воссозданию реальности в художественном мире;
- Наличие значимого локуса (Синеморья), глубокая связь с которым не позволяет героям мыслить о чем-либо помимо его судьбы;
- Условность времени и условность пространства. Необратимый сценарий катастрофических событий в судьбе Арала и его обитателей постепенно экстраполируется на весь мир.

Выделены следующие черты сюжетно-композиционного своеобразия поэтики романа:

- Использование эсхатологических мотивов и создание авторского эсхатологического мифа формирует и поддерживает мотив экологической катастрофы как рукотворного Апокалипсиса;
- Активное внедрение на уровне композиции, сюжетики и поэтики фольклорных мотивов. Они разделены на три группы по характеру внедрения в структуру текста. Акцент на народную мудрость помогает донести одну из идей-лейтмотивов романа: развитие цивилизации отдаляет от корней, природы, традиционных ценностей – это нарушает гармонию в отношениях человека с окружающей средой.
- Особый характер внедрения в роман элементов текста разных функциональных стилей речи передает взгляд автора на существующую объективную реальность: отсутствие взаимодействия между всеми сферами жизни и слоями общества, иерархичность и противоречивость их морально-этических установок в вопросе сохранения природы. Этот образ создается посредством стилистического «пэчворка», то есть через неравномерное, разнообразное инкорпорирование элементов разных стилей речи отражается роль соответствующих сфер жизни в экологической проблеме.
- Как на композиционном, так и на языковом уровне в тексте прослеживается тенденция к противопоставлению умного и разумного. Прагмасемантический анализ лексем «ум» и «разум» позволил выявить критерии их сопоставления и роль в отражении экологической проблемы. Также выявлен способ разграничения этих категорий на композиционном уровне через систему героев-двойников.

Таким образом, был проведен всесторонний анализ композиционных, сюжетных, языковых элементов текста, играющих наиболее важную роль в реализации экософской концепции Р. Сейсенбаева.

Полученные результаты показывают высокий уровень дидактического потенциала романа «Мертвые бродят в песках», основанный на особом характере иммерсивности текста. Погружение в художественную реальность мира, охваченного экологической катастрофой, способно оказывать сильное воспитательное, формирующее воздействие на читателя.

2.4.3.6. Тюркизмы и казахизмы как знаки культурной идентичности в рассказе Р. Сейсенбаева «День, когда рухнул мир»

Рассказ Роллана Сейсенбаева «День, когда рухнул мир» (1988) является одним из наиболее значимых произведений казахстанской литературы, посвящённых трагедии Семипалатинского ядерного полигона. Произведение сочетает в себе автобиографические элементы, философские размышления и глубокий гуманизм, отражая последствия ядерных испытаний для человека и природы. Главный герой, семилетний мальчик, становится свидетелем испытания водородной бомбы в 1953 году в родном ауле, расположенном недалеко от Семипалатинского полигона. Взрыв уносит жизнь его подруги детства и оставляет неизгладимый след в его памяти. Спустя годы, уже взрослым, он возвращается в родные места, чтобы найти могилу погибшей девочки и осмыслить произошедшее.

Произведение раскрывает трагические последствия ядерных испытаний для людей и окружающей среды. Главный герой переживает глубокую психологическую травму, которая сопровождает его на протяжении всей жизни. Через образы дедушки и отца автор подчёркивает важность передачи памяти и опыта между поколениями. В рассказе Сейсенбаева очень значимы транскультурные знаки и символы. Так, земля в произведении олицетворяет не только родину, но и живое существо, страдающее от последствий ядерных испытаний. Образ плачущей земли символизирует страдание природы и народа, объединяя казахские мифологические представления с универсальными экологическими темами. Грибовидное облако, появляющееся в рассказе, является символом разрушения и смерти, отсылающий к глобальному страху перед ядерной угрозой. К художественным особенностям можно с уверенностью отнести автобиографичность: рассказ основан на личных воспоминаниях автора, что придаёт ему особую искренность и эмоциональную глубину.

Для автора-билингва, пишущего на русском языке о казахских реалиях, как Роллан Шакенович, включение казахских слов в текст, заимствование, становится одним из способов создания художественной реальности и оценки объективной реальности, неким аксиологическим инструментом.

Отметим, что, будучи казахом, автор пишет на русском, своем втором языке, и внедряет в текст лексику из родного, казахского, языка. Этот факт указывает на языковую чуткость, проявляющуюся в умении сохранить и передать ментальность, быт и способ мышления своего народа на неродном языке. При этом встает вопрос об особой роли тюркизмов и казахизмов в текстах автора.

Казахизмы – это «лексические единицы, заимствованные русским языком из казахского или через посредство казахского языка» (Кали, 2018, с. 47), Тюркизмами принято считать заимствования из любых языков тюркской группы. Б. Кали выли выявлены 3 функции казахизмов в речи современных носителей русского языка: 1) номинативная (для безэквивалентной казахской лексики); 2) отражение национальной языковой

картины; 3) экспрессивно-стилистическая / художественная функция (в художественной и публицистической речи) (Кали, 2018, с. 48–49). В художественной речи Сейсенбаева помимо представленных выше функций мы выявили и более специфические, связанные с реализацией авторского замысла. Нами были выделены четыре группы тюркизмов / казахизмов, объединенных по художественной функции в рассказе и степени освоенности русским языком:

Первой группой лексем, которые мы выделили, являются не собственно тюркизмы, а фразы из казахского языка, освоенные лишь в графическом отношении (русифицированный вариант написания казахских слов). В этом случае специфические казахские буквы в словах заменяются русскими буквами, приближенными по звучанию обозначаемых ими звуков. При этом автор следом непосредственно в тексте дает полный перевод фразы: *«Аман-есенбисин, балам? Здравствуй, сынок…»; «Аман-есенбисин, карагым. Жив-здоров, сынок?»* (Сейсенбаев, 2002, с. 10, 34).

Во вторую группу слов мы выделяем наименования членов семьи: «апа», «ата», «ага», «байбише». Они являются пластом частично освоенной русским языком заимствованной лексики. В тексте рассказа они функционируют лишь в разговорной речи, в диалогах героев, и употребляются наряду с русскими вариантами (дедушка, бабушка, отец). Во внутренней речи главного героя, в его снах используется русский эквивалент лексем. Одной из основных функций лексем первой и второй групп является актуализация в сознании читателя условий совершения коммуникации между героями: место – аул близ Семипалатинска в Казахстане; коммуниканты – жители аула, казахи

Третья группа казахизмов относится к лексике, освоенной русским языком, о чем свидетельствуют случаи и словообразования, и формообразования на основе этих слов, а также включенность некоторых из них в толковые словари русского языка.

Можно разделить их на несколько подгрупп по способу употребления и функции в тексте:

1) Наименования характерных элементов казахской аульной жизни: «аул», «аульчане», «аульский», «арба», «кошма», «камча», «дастархан».

Они имеют русский эквивалент, между тем использование именно этих вариантов позволяет создать образ пространства казахского быта. За своей частотностью и давностью освоения эти тюркизмы не воспринимаются как экзотизмы, однако они обладают дополнительной экспрессивно-стилистической семантикой аутентичности, «казахскости».

2) Обращение к человеку или его характеристика.

В речи героев мы можем встретить использование слов «беркут», «джигит» по отношению к главному герою. Они обладают положительной оценочной семантикой. Беркут – символ «удачи, добытой большими усилиями, заслуженной и потому бесценной» (Хазбулатов, 2017, с. 50–51). Сравнение с беркутом таким образом подразумевает, что этот человек достойный, удачливый, благородный.

Лексема «джигит» встречается в рассказе несколько раз в контексте, подчеркивающем положительную оценочную семантику слова. Джигит – это помощник, опора семьи: *«Ты поедешь вместе с дедушкой и бабушкой. Им ведь нужна помощь, а ты уже взрослый джигит»* (Сейсенбаев, 2002, с.16). Джигит – это воин, защитник родины: *«А потом – война. Скольких и она унесла, тут каждый второй джигит на чужой стороне пал»* (там же, с.18) и т.д.

К заимствованной негативно-оценочной лексике относится слово «кафыр», которое дедушка главного героя использует для обращения к испортившим его колодец солдатам: *«У, кафыр неверный! А ну вылезай отсюда немедленно. Всю воду вы мне, нечестивцы, испоганили!»* (там же, с. 34).

3) Следующую подгруппа освоенных казахизмов играет функцию разделителя на «своих» и «чужих».

Например, в рассказе употребляется три варианта топонима, называющего место событий: «Чингисские горы», «Чингистау», «горы Чингистау». При этом Чингистау – это максимально приближенный из предложенных в тексте вариант фонетического освоения казахского «Шыңғыстау». Этот вариант всегда используется героями-казахами в речи между собой. Эти же герои при обращении к русскоговорящему персонажу (а также главный герой во внутренней монологической речи) используют другие – горы Чингистау, Чингисские горы.

Сюда же мы отнесли использование титула «хаджи» с именем Шакарим. При общении между собой герои-казахи используют форму «Шакарим-хаджи», показывая тем самым уважение к великому предку, почитание, несмотря на запрет советским правительством упоминать его имя. В остальных случаях, говоря о нем, герои называют лишь его имя.

В четвертую группу мы выделяем те лексемы, которые играют роль мифологем: «*барс*», «*каракус*». Барс в мифологии кочевников – один из «смерть несущих сакральных образов» (Хазбулатов, 2017, с. 91). Образ барса пришел в сновидении маленькому Роллану накануне первого испытания ядерной бомбы и появления первых жертв. Он оставил реальный след когтей на его руке и пророчество: *«Вам будет тяжело, малыш, но вы должны выдюжить. Помни, все помни, сынок! Запоминай, запоминая, запоминай! Ибо придет такое время, которое заставит тебя поведать миру правду…»* (Сейсенбаев, 2002, с. 25).

Каракус – орел-могильник. Это мифологическая «с медными когтями черная птица», помощник шамана (Дыренкова, 1949, с. 119), а также он нередко соотносится с птицей Самрук в казахском фольклоре (Мифы народов мира…). В рассказе каракус появляется так же в контексте трагических событий истории казахского народа. Дедушка главного героя вспоминает: *«Вся степь эта несчастная была устлана трупами. Под вой шакалов, крики каракусов-стервятников бежали мы, да что там бежали – ползли в сторону города»* (Сейсенбаев, 2002, с. 28). Оба слова – «барс» и «каракус» обозначают

символические образы спутников смерти, испытаний, преодоления трудностей.

«День, когда рухнул мир» – это не только рассказ о конкретной трагедии, но и глубокое философское произведение, поднимающее универсальные вопросы о человеческой ответственности, памяти и связи с природой. Через личную историю герой осмысливает глобальные проблемы, делая рассказ актуальным и значимым для читателей разных культур и поколений.

Роллан Сейсенбаев – один из наиболее ярких представителей русскоязычной казахской прозы второй половины XX века, в чьём творчестве активно проявляется тенденция к интеграции казахского культурного кода в универсальную гуманистическую парадигму. Особое место в поэтике его текстов, как мы показали выше, занимает систематическое использование казахизмов и тюркизмов, функционирующих не только как этнографизмы, но и как символические, стилевые и философские константы художественного мира автора. Далее мы опишем основные метаязыковые функции тюркизмов и казахизмов в произведениях Сейсенбаева, наиболее характерные для транскультурного художественного текста.

Казахизмы и тюркизмы в художественных текстах Сейсенбаева выполняют множественные функции – от создания этнографического колорита до экспликации понятий родовой памяти и сакральной связи с землёй. Например, в повести «Трон Сатаны» слово *аруах* (‘дух предков’) встречается в кульминационной сцене казни моллы: «*Он шептал: Аруах, баба, не покинь… – и это было не молитвой, а зовом степи, древним эхом крови*» (Сейсенбаев, 1991, с. 87). Контекстуальная подача (*зов степи, древнее эхо крови*) позволяет читателю интуитивно постичь значение термина, не прибегая к внешнему глоссарию: *аруах* интерпретируется как эмоционально-духовное содержание, маркирующее границу между бытием и метафизикой. В лингвистическом плане казахизм *аруах* толкуется с помощью художественно-семантических перифраз. В тексте Сейсенбаева происходит семантическое расщепление и полифония тюркизмов и казахизмов, в которых часто сохраняется двойной уровень смысла: лексический (на уровне значения); культурно-ассоциативный (на уровне подтекста). Например, *жусан* — не просто трава, а символ родной земли, памяти, духа степи; *ата* – не просто дед, а носитель рода, истории, начала.

Аналогичным образом функционируют слова *шежіре* (‘родословная’) и *жусан* (‘полынь’): «*Шежіре – не просто список предков, это душа народа, которую пытаются вырезать из памяти*» (там же, с. 74); «*Запах жусана вернулся к нему, как голос матери: горький, живой, упрямый…*» (там же, с. 92). Здесь тюркизмы маркируют концепты исторической преемственности и культурной устойчивости. *Шежіре* получает статус сакральной памяти, сравнимой с библейской генеалогией, а *жусан* становится знаком «родного кода» – травой, несущей память о степи.

Метаязыковая рамка: способы включения казахизмов

Сейсенбаев варьирует формы инкорпорирования тюркизмов, казахизмов в русскоязычный текст:

1. Без перевода, с опорой на контекст:

«*Он слышал зов:* ***Кайдасың, ұлым****? – и знал, что это говорит мать, сквозь смерть, сквозь годы…*» (там же, с. 96).

2. С частичным пояснением внутри повествования:

«*Он вспоминал, как в детстве отец говорил: Не забывай своего* ***ру*** *– свой род. Без* ***ру*** *ты – никто*» (там же, с. 60).

3. С эксплицированным толкованием лексемы:

«Он пил ***кумыс*** *– белую, как молоко, кисловатую жидкость, что в степях считалась священной*» (Сейсенбаев, 1995, с. 43).

В таблице ниже представлены способы интегрирования тюркизмов, казахизмов в русскоязычный транскультурный текст в произведениях Сейсенбаева.

Таблица. Метаязыковые способы инкорпорирования тюркизмов и казахизмов в русский текст

Тюркизм/ казахизм	**Значение / функция**	**Метаязыковое сопровождение**	**Лингвистическая форма**
Аруа́х	дух предков, духовная поддержка	*«Аруах, прости нас… – это был зов к небу, к роду»*	Эмоционально-экспрессивные перифразы, метафоры, сравнительные конструкции как часть именного сказуемого
Шежіре́	родословная, летопись рода	*«Шежіре – не просто список предков, это душа народа»*	
Жусан	степной полынь, символ родной земли	*«Жусан – запах степи, которой уже нет...»*	
Домбра́	национальный двухструнный музыкальный инструмент	*«Звук домбры – как голос матери, как биение сердца»*	
ру/ руы	род, племя, клан	*«Он не знал своего ру – значит, не знал себя»*	

Такое варьирование автором способов метаязыковой репрезентации тюркизмов и казахизмов позволяет сохранять стилистическую аутентичность, доступность для инокультурных читателей и, как следствие, открытость текста к межкультурному восприятию.

Часть тюркизмов в прозе Сейсенбаева приобретает мифопоэтический статус. Так, образ *көк бөрі* (‘небесный волк’) в эссеистической прозе писателя – это не просто животное, а архетипический символ древней тюркской силы и воли: «*Пока воет* ***көк бөрі*** *– живы степи. Пока слышно его – не умерли предки*» (Сейсенбаев, 2000, с. 118).

Здесь очевидна установка на культурное самопознание через метафору, неотделимую от языка, культуры, древнетюркской мифологии. Тюркизм становится семиотическим ядром повествовательного пространства.

Таким образом, казахизмы и тюркизмы в прозе Роллана Сейсенбаева выполняют многоуровневую функцию: они формируют культурную текстуру, выражают философские смыслы и транслируют этническую идентичность автора. Встраивание этих лексем в русскоязычный нарратив сопровождается метаязыковыми стратегиями – контекстуализацией, пояснением, символическим наращиванием. Всё это делает художественный язык Сейсенбаева пространством транскультурного диалога и сопротивления культурному забвению.

Литература к подразделу 2.4.3.5.

Абдыханов У.К. Проблемы нравственного выбора героев Роллана Сейсенбаева // Вестник Московской международной академии. 2017. С. 111–115.

Алексеев Н.А., Емельянов Н.В., Петров М.В. Предания, легенды и мифы Саха (якутов). Новосибирск: Наука, 1995. 406 с.

Алтыбаева С.М. Специфика отражения эсхатологического мифа в современной прозе Казахстаана // Известия КазУМОиМЯ имени Абылай хана, серия «Филологические науки». 2021. Т. 61, № 2. С. 166–173.

Андрющенко О.К., Абзулдинова Г.К. Мировоззренческие и философско-нравственные особенности романа Р.Ш. Сейсенбаева «Отчаяние, или Мертвые бродят по пескам» // Язык и литература: теория и практика. 2023. №4. С. 6–14.

Аскарова А.Ш. Основные тенденции русскоязычной литературы Казахстана в постсоветский период // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2017. №1(165). С. 33–38.

Ахметова Ш.К., Толпеко В.И. Мемориально-культовые комплексы как сакральное пространство в традиционной культуре казахов Омского Прииртышья // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2018. № 3 (19). С. 288–296.

Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. Москва, 1979. 416 с.

Бизюков Н.В. Информационный шум как прием языковой манипуляции (на материале публицистического дискурса) // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2014. № 3. С. 159–163.

Богроякова А.А. Эсхатологические мифы разных народов мира // Форум молодых ученых. 2017. №6 (10). С. 219–221.

Высоцкая Н.А. Транскультура или культура в трансе // Вопросы литературы. 2004. No. 2.

Гребенщикова Н. Алтайский пантеон: боги, духи, культы. Горно-Алтайск, 2004. 92 с.

Гречишкина С.В. К вопросу исследования современной литературы о природе: аспекты изучения эколитературы // Вестник Томского государственного университета. 2014. No. 387. С. 8–14.

Гречишкина С.В. Развитие поэзии о природе в США: становление экопоэзии // Вестник Томского государственного университета. 2017. No. 419. С. 32–44.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. URL: https://lexicography.online/explanatory/dal/ (дата обращения: 20.04.2025)

Далгат У.Б. Литература и фольклор. Москва: Наука, 1981.

Данилова В.И. История становления концепции экологической безопасности Японии // MGIMO Review of International Relations. 2015. No. 3(42). С. 51–59.

Досмаханова Р.А. Тема экологии в казахской поэзии // Вестник КазНУ. Серия журналистика. 2014. №1(35). С. 172–177.

Дыренкова Н.П. Материалы по шаманству у телеутов, в кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 10. Москва – Ленинград, 1949.

Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. URL: https://lexicography.online/explanatory/efremova/ (дата обращения: 11.03.2025)

Жаксылыков А.Ж., Абдибеков У. Символика романа Р. Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2016. №5(163), С. 11–15.

Жанабаев К. Тюркский миф в эпосе, обряде и ритуале. Алматы: Қазақ университеті, 2018. 125 с.

Жанайдаров О. Мифы Древнего Казахстана: детская энциклопедия Казахстана. Алматы: Аруна, 2006. 245 с.

Ибраева Ж.Б., Сапарова А.Ж. Казахская литература в период независимости // Вестник Инновационного Евразийского университета. № 3 (75), 2019. С. 24–28.

Иванова Е.В. Экологическая фантастика: метафоризация природных явлений // Политическая лингвистика. 2013. №4 (46). С. 192–195.

Иванова Е.С. Отражение трагедии Хиросимы и Нагасаки в японской литературе // Мат-лы международного молодежного научного форума «Ломоносов-2021». Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, Е.И. Зимакова. Москва: МАКС Пресс, 2021. URL: https://conf.msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/section_3_21904.htm (дата обращения: 12.04.2025)

Кали Б. Русско-казахский билингвизм// Журналы Алтайского государственного педагогического университета. 2018. С. 47–50. URL: https://journals-altspu.ru (дата обращения: 01.05.2025)

Каскабасов С.А. Казахская несказочная проза. Алма-Ата: Наука КазССР, 1990. 240 с.

Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения // Парус. 2014. № 34. URL: https://litbook.ru/article/6964/ (дата обращения: 10.05.2025)
Куанышбаев Ж. Қолға су құю (Лить воду для мытья рук): пер. Камила Муса. URL: https://salt-dastur.kz/?page_id=717 (дата обращения: 01.05.2025)
Легенда о хромом кулане. URL: http://www.tarih-begalinka.kz/ru/timetravel/page3362/ (дата обращения: 20.05.2025)
Лигус Е.В. Экология в произведениях русских писателей XX-XXI вв. Обзор литературы. Великий Новгород: Новгородская областная универсальная научная библиотека, 2016.
Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. В: Избранные статьи в 3-х томах. Таллин: Александра, 1992. Т. 1.
Мейрамгалиева Р.М. Типология и структура философского романа современной казахской литературы. Алматы: Қазақ университеті, 2013. 192 с.
Мифы народов мира на Чёртовых Куличках. URL: http://myths.kulichki.net/ (дата обращения: 20.05.2025)
Мұхтар Л.Қ. Репрезентация концепта детства в прозе конца XX века (на материале романов С. Таунсенд, Дж. Ирвинга и Р. Сейсенбаева): дисс. … PhD // Казахский национальный университет имени аль-Фараби. Алматы, 2019. 144 с.
Личутин В.В. Куда ты мчишься, огненный конь? О романе Роллана Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках» // День литературы, 2017. URL: https://denliteraturi.ru/article/2249 (дата обращения: 20.03.2025)
Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис) / Новый завет. URL: http://www.patriarchia.ru/bible/rev/6/(дата обращения: 20.05.2025)
Оселедец А.А. Ум и разум // Мировая наука, №11(20), 2018. С. 377-388.
Петров Ф.Н. Эсхатология: философско-религиозный анализ (исторический аспект): автореф. дисс. … канд. филос. н. Екатеринбург: Научная библиотека Уральского государственного университета, 2001. 23 с.
Петров Ф.Н. Универсальная структура эсхатологического мифа. Религиоведение. 2004. № 4. С. 46–58.
Региональная конференция по рассмотрению вопросов беженцев, недобровольно перемещенных лиц, других форм недобровольных перемещений и возвращающихся лиц в странах СНГ и соответствующих соседних государствах: Женева, 30–31 мая 1996 г. / пер. с англ. 1996.
Сейсенбаев Р. Трон Сатаны. Алматы: Жазушы, 1991.
Сейсенбаев Р. Одинокий желудь на тротуаре. Алматы: Атамұра, 1995.
Сейсенбаев Р. Время разрушения – время надежды. Алматы: Аруна, 2000.
Сейсенбаев Р. День, когда рухнул мир: рассказы. Жидебай: Народная библиотека (Международный клуб Абая), 2002. 88 с.
Сейсенбаев Р.Ш. Мертвые бродят в песках. Международный клуб Абая, 2006. 672 с.

Стасевич И.В. Представления о династическом даре в культуре казахов (в контексте традиции почитания памяти святых предков) // Религиозная жизнь народов Центральной Евразии: Сб. статей / отв. ред. В.И. Харитонова. Москва: ИЭА РАН, 2012. С. 230–242.

Танкевич М.Д. Чернобыльская тема в русской и белорусской литературе. Белорусский государственный университет, 2020. URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/247786/1/Tankevich_resume.pdf (дата обращения: 20.05.2025)

Татриева А.Б., Далиева А.Х. Проблема «человек и природа» в повести Ч. Айтматова «Плаха» // Международный научный журнал «Вестник науки». 2021. Т.3. № 2 (35). С. 46-51.

Уразаева К.Б., Жаркынбекова Ш.К. Билингвизм и жанровый синтез лирики Бахытжана Канапьянова // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2018. Vol. 15, No. 4. С. 605–617.

Фоменко М.В., Мармазова Т.И., Хижная А.В. Влияние эсхатологического архетипа на формирования апокалиптических установок экологического сознания // Научный журнал НИИ истории, экономики и права и кубанской коллегии адвокатов адвокатской палаты Краснодарского края. Москва: НИИ ИЭП, 2021. №4. С. 246–252.

Хазбулатов А.Р. Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. Астана: КазНИИК, 2017. 560 с.

Хасанов М.Ш., Петрова В.Ф. Мифологические основы казахской философии В: Казахская философия: прошлое, настоящее и будущее. Монография. Т. 1. Ред. Г.Ж. Нұрышева, А.Х. Рамазанова. Алматы, 2016. С. 232–247.

Хомидов Я.Я. Экологические проблемы Аральского моря: легенды и решения // Молодой ученый. 2016. № 9 (113). С. 450–453. URL: https://moluch.ru/archive/113/29114/ (дата обращения: 20.05.2025)

Шаинова Г.Б. Особенности образной структуры прозы Р. Сейсенбаева // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2013. No. 5–6 (145–146). С. 141–145.

Эко У., Мартини К.М. Диалог о вере и неверии / Пер. с итал. (Серия "Диалог"). 3-е изд. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. 144 с.

Якимова Е.Г. Мифологические и исторические типы эсхатологий // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2012. № 4. С. 57–72.

Alexandru M.-S.D. A Sea of Violence and Love: Precarity, Eco-Fiction and the American Factor in Amitav Ghosh’s. The Hungry Tide. 2019. 9. Angles.

Bridger F. Ecology and Eschatology: a Neglected Dimension. Tyndale Bulletin. 1990. No. 41.2. C. 290–301.

Dwyer J. Where the wild books are: a field guide to ecofiction. Reno: University of Nevada Press, 2010. 264 p.

Karen L. Japanese Literature and the Environment: From the Collection of Ten Thousand Leaves to Fukushima. URL: https://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/japanese-literature-and-the-e

nvironment#sthash.zENrGKXz.lS8HlIcO.dpbs (дата обращения: 20.05.2025)
Khayrullayeva N.N. Eco-Fiction and M.A. Monroe. Pindus Journal of Culture, Literature, and ELT. Dec. 2021. Vol. 12. P. 106–112.
Ghosh A. The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable. Chicago: U of Chicago P, 2016.
Thornber K. Japan at Nature's Edge. University of Hawaii Press, 2013. 336 p.

III. ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАЗАХСТАНА ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЭПОХИ – 90-х гг. XX – 20-х гг. XXI вв.

3.1. Специфика литературы постколониальной эпохи

(З.К. Темиргазина)

Влияние постмодернизма на литературу независимого Казахстана – это захватывающий процесс «пересборки» национальной идентичности. После распада СССР писатели оказались в ситуации, когда старые каноны социалистического реализма рухнули, а новые смыслы еще не сформировались. Даже в произведениях авторов, традиционно причисляемых к писателям соцреалистического толка, таких как Олжас Сулейменов, Бахытжан Канапьянов, Роллан Сейсенбаев и другие, явно прослеживались постмодернистские тенденции. Постмодернизм стал тем инструментом, который позволил авторам иронично переосмыслить прошлое и поэкспериментировать с будущим. Явно выраженное стремление к формальным и идейно-смысловым экспериментам характеризует поэзию Ербола Жумагулова, Рены Жумановой, прозу Дюсенбека Накипова, Аслана Жаксылыкова.

Казахстанский постмодернизм специфичен: он тесно переплетен с постколониальным дискурсом и поиском степной архаики. Для него характерна деконструкция мифов, т.е. пересмотр советских исторических догм и даже национальных легенд через призму сомнения и принятия их только в качестве одной из форм реальности. Социальная нестабильность, «неустойчивая» реальность 90-х приводит к «игре с хаосом» через нелинейное, «рваное» повествование, своеобразное моделирование хронотопа и смешение жанров. Интертекстуальность постмодернистского текста через прямые и скрытые цитаты из казахских классиков (Абая, Магжана Жумабаева, Мухтара Ауэзова), из фольклора и мировой литературы погружает идейно-художественное содержание произведений в общекультурный контекст, протягивая связующие нити настоящего с прошлым и предугадывая через это черты будущего.

Другой особенностью постмодернизма является использование поэтики магического реализма. У.Б. Фарис определяет магический реализм как художественный метод, в котором волшебные и сверхъестественные элементы органично вплетены в реалистичную картину мира, и магические элементы как бы вырастают из изображаемой реальности (Faris, 1995, p. 163). Ю. Арва (Arva, 2011), К. А. Сассер (Sasser, 2009) исследуют, как магический реализм вплетает фантастические элементы в повседневную жизнь для изображения колониальной реальности и исторической травмы в маргинализированных культурах, для обретения национальной или

региональной идентичности, например, в сербской или латиноамериканской литературе

Выстраивание двойственного мира, в котором переплетены мистическое, мифологическое и реальное, характерно для хронотопа романа Д. Накипова «Круг пепла». Время в хронотопе магического реализма также отличается нелинейностью, атемпоральностью и цикличностью. Фэнтезийные элементы сосуществуют с реальными, проникая в него через мифы, легенды, сны, видения, пророчества и т.д. Использование магического реализма характерно для казахских писателей конца XX века. Так, в романе «Мертвые бродят в песках» Роллана Сейсенбаева в трагическую реальность гибели Аральского моря вплетаются полуисторические легенды и мифы, мистические пророческие сны главного героя, к которому во сне приходят рыбы-прародительницы Ата-балык и Ана-балык. Таким образом путем инкорпорирования степной мифологии (аруахи, шаманы, мифологические животные) в современный бытовой контекст выстраивается «двоемирная» художественная реальность романа.

Особенностью магического реализма исследователи называют восприятие фантастического, сверхъестественного как части обыденного, присутствующего в повседневной жизни человека. Эта особенность прочно укладывается в национальное сознание казахов, до сих пор сохраняющего тесные неразрывные связи с мифопоэтическими истоками, языческими представлениями, с многовековыми духовными и культурными традициями. Именно поэтому для казахстанских писателей тенденция к глобализации локальных, этнических мифов и мифологем, возведение их на уровень общечеловеческого, универсального становится органичной частью их художественно-эстетического мировоззрения. Глобализация локальных мифов относится к типичным чертам развития магического реализма в мировой литературе на современном этапе. Отрефлексированная учеными во второй половине XX века на материале латиноамериканской художественной литературы теория магического реализма не получила своего глубокого изучения в казахстанской литературе, для которой магический реализм является методом осмысления и переживания колониального исторического прошлого в постколониальном художественном дискурсе.

Трилогия Аслана Жаксылыкова «Сны окаянных» представляет собой сложную интеллектуальную головоломку, состоящую из сюрреалистических образов, потока сознания, в котором мифологические сюжеты переплетаются с трагедией Арала и ядерными испытаниями. Лидером «новой постмодернистской волны» в казахскоязычной литературе является Дидар Амантай. Его проза (например, «Цветы и книги») глубоко философична и ориентирована на европейский модернизм и постмодернизм, в ней явно ощущается влияние Марселя Пруста, Джойса. Он отходит от традиционного бытописания в пользу анализа внутренних состояний и текстов внутри текстов. В романе Таласбека Асемкулова «Талтус» (Полдень) виртуозно смешивается реализм и глубокий символизм, автор деконструирует мир традиционной музыки (кюя), превращая историю кюйши в метафизическое

исследование звука и бытия. В творчестве еще одного представителя казахстанского постмодернизма Ильи Одегова обнаруживается глубоко укорененный в казахстанском культурном контексте синтез философской притчи, психологического реализма и магического мистицизма. Писатель родился в Новосибирске, но вырос и сформировался в Алматы. В его прозаических произведениях (рассказах, повестях и романах) образы казахской лингвокультуры переплетаются с русскоязычным повествованием, создавая уникальную авторскую картину мира.

Представители современной русскоязычной литературы Казахстана активно используют постмодернистские приемы (абсурд, гротеск, иронию) для описания жизни в современном Алматы или Астане.

Таблица. Смена парадигм в литературе Казахстана

Параметр сравнения	**Традиционная литература (соцреализм)**	**Постмодернизм в литературе**
Герой	Монолитный, положительный, борец.	Сомневающийся, «маленький человек», часто маргинал.
Сюжет	Линейный, логичный.	Лабиринт, фрагментарность, открытый финал.
Отношение к истории	Идеологизированная правда.	Множественность трактовок, ирония, мистификация.
Язык	Нормированный, высокий.	Смешение стилей, сленга, архаизмов и цитат.

«Степной постмодернизм»

Особенность Казахстана в том, что постмодернизм здесь не стал просто литературной «игрой ради игры». Он помог пережить и залечить исторические травмы через осмысление, вовлечение их в мифологический, исторический и фэнтезийный контекст. Писатели используют сложные формы, чтобы выразить то, что невозможно описать простыми словами: потерю корней, экологические катастрофы, поиски национальной идентичности и рождение новой нации в эпоху глобализации. Сегодня наблюдается переход к метамодернизму – попытке вернуть в литературу искренность и поиск новых идеалов, сохраняя при этом сложность постмодернистской формы.

3.2. Творчество Д. Накипова (1946–2021)

(З.К. Темиргазина, О.К. Андрющенко)

Этап становления независимости в Казахстане и развития новой государственности ознаменовало собой стремительный расцвет литературы и культуры. Этап перехода от колониальной эпохи к постколониальной не мог

не отразиться на литературном творчестве казахских писателей. Совершенно уникальным и самобытным в этот период является творчество Дюсенбека Накипова – нового поэта нового века (по справедливому названию Виктора Бадикова). Дюсенбек Накипов, «балансируя на стыке русской и казахской литературных традиций, сумел создать совершенно особое произведение, обогащенное мотивами, лексикой, образами из обеих культур» (Абаганова, 2022, с. 3).

«Круг пепла» - уникальное постмодернистское произведение, не имеющее по содержанию форме аналогов в зарубежной литературе. Вполне естественно, что исследователи не могли обойти вниманием данный художественный текст Д. Накипова, как и все его творчество. На сегодняшний день сформировалось несколько направлений в изучении произведений Накипова. Так, литературоведы рассматривают его творчество с точки зрения отражения восточных корней в литературных образах (Толысбаева, 2009); с позиции постмодернистской эстетики и гипертекста (Жаксылыков, Жапарова, 2014; Какильбаева, 2019); исследуют жанровую специфику, включая элементы магического реализма и антиутопии (Исина, 2016; Овчеренко, 2021); анализируют ключевой концепт «путь» как репрезентацию культурных кодов в авторской художественной картине мира в романе «Круг пепла» (Жаркынбекова, Вишницкая, 2023а); применяют коммуникативно-прагматический подход к изучение названного романа (Жаркынбекова, Вишницкая, 2023б). Неомифологизм и проявление интертекстуальности в постмодернистких произведениях на материале романа Накипова «Круг пепла» стал предметом исследования Абагановой А.А. (Абаганова, 2022), хронотоп романа «Круг пепла» детально проанализирован в статье У.В. Овчеренко, Н.В. Щенниковой (Овчеренко, Щенниковой, 2024).

Однако, несмотря на то, что творчество Накипова обладает четко выраженной транскультурной спецификой, с этих позиций его произведения еще не рассматривались. В этом плане наше исследование отличается новизной, позволяющей увидеть глубинные связи поэтики романа с художественным мировосприятием автора, с его усложненной картиной мира, в основе которой лежат доминирующие установки казахской культуры, дополненные и обогащенные русскими культурными представлениями. Так, в статье «Композиты-окказионализмы в художественном стиле Д. Накипова: транскультурная семиотика» (Темиргазина, Мельничук, 2025) проанализирована специфическая авторская лексика – глагольные композиты как транскультурные знаки, порожденные своеобразием художественного мышления автора, который, сохраняя свою культурную идентичность, передает национальные коды с помощью средств русского языка как «языка творческой деятельности» (термин М. Джусупова). Совершенно новым явлением в научных исследованиях творчества Накипова стал анализ транскультурной специфики романа Накипова «Круг пепла» на примере гиперзнака «круг пепла» как смыслового центра идейно-художественной,

пространственно-временной, сюжетной семиотики романа, опубликованный в статье Ю.Мельничук (Мельничук, 2025).

Постмодернистский роман «Круг пепла» являет собой образец многопланового романа: он сочетает в себе мифологический, футурологический, космический, социальный, исторический, экзистенциальный, реальный планы, которые выстраиваются в одну цельную линию повествованичя. По утверждению Д. Мельникова, творчество Накипова является образцом *магического метареализма*, поскольку читатель воссоединяется со своими чувствами и ощущениеми через магию художественного слова Накипова. С нашей же точки зрения, творчество Дюсенбека Накипова представляет собой яркий пример транскультурной литературы постколониального периода, а его роман интенций «Круг пепла» как нельзя лучше демонстрирует это.

По определению самого автора роман «Круг пепла» является метафорой: «круг пепла» - период, «в который мы все вошли тогда с началом больших перемен: и былое жалко, и трудно расстаться, и нового боишься, а по настоящему больно ходить, как босиком по щебню» (Арцишевский, 2006). С точки зрения семиотики «круг пепла» выступает не только в качестве метафоры памяти, но и как инструмент организации временных и пространственных пластов повествования. Знак «круг пепла» является важнейшей смысловой доминантой романа, вокруг которого выстроено его идейно-художественное содержание.

С формально-языковой точки зрения гиперзнак «круг пепла» представляет соединение двух слов: *круг* и *пепел*. С семиотической точки зрения это сложный знак, соединяющий несколько универсальных символов, которые, сливаясь в один гиперзнак, задают правила смыслообразования, опираясь на свое мифологическое, эстетическое, культурное содержание. Таким образом, рассматриваемый в тексте романа Накипова гиперзнак «круг пепла» интерпретируется как многослойное подвижное культурное образование, несущее мифологические, философские, архетипические и трансцендентные значения.

Итак, знак «Круг пепла» является структурным центром романа, поскольку данный образ вынесен в заглавие в позицию сильной текстовой доминанты, повторяется на различных уровнях повествования, организует философскую проблематику, структурирует хронотоп. На наш взгляд, даный гиперзнак выполняет функцию метатекстового маркера, а не локальной метафоры.

Многоуровневая семиотическая природа образа «круг пепла» позволяет выделить в нем несколько уровней:

1. Космологический уровень. Круг – архетип целостности, цикличности, замкнутого космоса. При этом в романе круг выступает и конкретным локусом - порталом, соединяющим два различных мира – цивилизацию самионов и общество оносамов. Он символизирует пространственно-временной переход между двумя мирами и одновременно служит границей между разными мирами, которые отличаются не только по

времени существования, но и уровнем сознания, цивилизационного развития и системой культурных ценностей. Таким образом, круг пепла оказывается не просто топографическим ориентиром, а своеобразной «трещиной» между мирами, которую использует один из персонажей клоносам Раль, чтобы проникать в мир своих предков и увидеть их жизнь.

2. Историко-культурный уровень. С одной стороны, пепел – знак разрушения, катастрофы, исторической травмы. С другой стороны, пепел выступает ритуально-обрядовым элементом погребальной традиции, унаследованной от древних тюрков, и обладает высокой значимостью в казахской культуре. «После всех необходимых обрядов юрта сжигалась, а душа покойного вместе с языками пламени и дымом должна была оседлать коня и достичь неба. Священный огонь должен был очистить покойного от скверны. Собранный пепел хоронили в подходящее время: если умирал весной или летом, ждали, пока пожелтеет трава и листья на деревьях, если же умирал осенью или зимой, дожидались наступления лета. Затем в вырытую могилу хоронили пепел. В могилу опускали вместе с пеплом все несгоревшие предметы – оружие, стремена, монеты, посуду» (Бисенбаев, 2023, с. 151). Пепел выступает символом очищенной души и памяти об умершем родиче и вообще об аруаках – предках.

3. Экзистенциальный уровень. Круг пепла – пространство «после конца», состояние субъекта в зоне утраты и перерождения. Данный уровень в романе представлен и сюжетными линиями всех героев: судьба Белерины, ее родителей, голодомор, трагедия Гевры, жизнь Дока и др.

4. Транскультурный уровень. Образ соотносится с идеей сансары (цикличности бытия), античной концепцией вечного возвращения и библейской формулой «прах к праху».

Круг пепла в воспоминаниях автора связан с казахской юртой: он остаётся на земле после переноса юрты и служит не только визуальным следом, но и символом присутствия: «Знаете, в степи издавна повелось: приходит время, род-племя снимается с места и уходит за горизонт, а на месте былого селения остаются круги от пепла очагов и круги пустые от юрт. И ушедшие вспоминают о них с печалью, пока не достигнут новых травных пастбищ. Но и там тоскуют…» (Арцишевский, 2006). Юрта сама по себе – символ круга и центра: вход всегда направлен на восток, навстречу солнцу, купол – небо, очаг – сердце; структура юрты отражает космогонические взгляды тюрков. Круг юрты – не только архитектурная форма, но и модель мира, где центр – это сакральное пространство. В круге заключены не только пространственные, но и временные представления тюрков: время циклично, бесконечно, и возвращается само к себе через определенные циклы.

Накипов делает акцент на невозможности осмысления времени без символа круга, который смыкает временные пласты настоящего, прошлого, будущего. В интервью он говорил: «Задумываюсь о времени. Очень сложно разомкнуть круги настоящего в прошлом. Мы вот с вами сейчас думаем, что живем настоящим, а на самом деле находимся в прошлом, а еще больше – в будущем. Ни кочевая культура, ни советская история никуда не исчезли. Они

стоят встык со временем, которое завтра. Кочевой культуре, исключительно экологической по сути, не место в технократическом мире. Она оставила такой колоссальный пласт эстетики и философии, что не освоить это просто грех…» (Секербаева, 2007).

Кроме отмеченных выше значений, круг также выступает знаком неразделимости, «пограничности» своего и чужого, своеобразной мембраной между цивилизациями и культурами: «Күл шеңберінің символдық мағынасы жақсылық пен жамандықтың өзара әрекеттесуін кодтайды. Автордың ойынша, күл шеңбері бір мезгілде ежелгі киелі оқиғаның – Жақсылық пен Зұлымдық шайқасының реликті ізін бейнелейді» (Мельничук, 2025, с.72). [В символическом смысле круга пепла закодировано взаимодействие добра и зла. По замыслу автора, круг пепла одновременно представляет собой реликтовый след древнего сакрального события – схватки Добра и Зла. Перевод наш. О.А.].

Круг пепла как визуальный след оставлен «в назидание людям»: «*…не знает никто день появления первого круга пепла… незнаемо это в своем отдалении, но помниться будет всегда… в месте том, в безымянное время, в борении первом встретились зло и добро и огне противления вместе сгорели, как братья, не в силах взять верх друг над другом, и круг пепла не смел заступить, ибо бесплотны они – зло и добро <…> ибо во время свое начальное-первое обрели равновесие они – добро и зло, и потому замкнули тот круг и не разъять их границ родства-перетеканья-срастанья*» (Накипов, 2005, с. 216).

Важно отметить, что время появления первого круга пепла определяется как «неизвестное», тем самым подчёркивается внеисторичность, надвременность события схватки: «*не знает никто день появления первого круга пепла… незнаемо это в своем отдалении*» (Накипов, 2005, с. 216). Центральная сцена – «борение» добра и зла, которые, сгорев «в огне противления», не смогли уничтожить друг друга. Эта философская дуальность, будучи вечной и неустранимой, не приводит к победе ни одной из сторон. Напротив, добро и зло здесь представлены как равные, симметричные и даже родственные начала: «*как братья… обрели равновесие*». Ключевой акцент заключён в выражении: «*замкнули тот круг и не разъять их границ родства-перетеканья-срастанья*». Здесь круг пепла выступает как символ мирового равновесия и взаимосвязи противоположностей. Он не просто след от сражения, а сакральная фигура, фиксирующая вечную динамику единства противоположностей, «границ родства». В конце концов, круг пепла становится знаком космического баланса, пределом, который нельзя разрушить или переступить. Это – не просто след, а своего рода печать на месте сакрального столкновения мировых начал.

Анализ уровней гиперзнака указывает на то, что он не принадлежит одной культурной системе, а функционирует на пересечении различных традиций. В романе гиперзнак «круг пепла» конденсирует смысловые поля, объединяя пространство, время, память, травму, идентичность, конец и

начало, создает поле множественных интерпретаций, что позволяет отнести его к **сверхзнаку**, в котором сжата онтология романа.

Хронотоп романа также формируется на основе архетипа круга, символизирующего цикличность времени и идею Абсолюта. Этот символ встречается в различных образах произведения: круг огня, круги пепла, круг предстояния, круги памяти (Овчеренко, Щенникова, 2024, с. 257).

Анализируя гипертекстуальную природу произведения Накипова, А.Ж. Жаксылыков отмечает, что «постмодернистское мышление писателя эксплуатирует интенции десакрализации и демистификации традиционных ценностей» (Жаксылыков, Жапарова, 2014, с. 48). Данная точка зрения акцентирует одну из ключевых характеристик авторской поэтики – установку на проблематизацию устойчивых культурных нарративов, деконструкцию закреплённых в коллективном сознании образов и смыслов.

В романе «Круг пепла» процессы десакрализации и демистификации не тождественны разрушению либо отрицанию культурной традиции. Автор не отвергает традиционные основания, однако осуществляет их художественную реконфигурацию, формируя собственную модель мира сквозь призму транскультурного мировосприятия.

Деконструкция привычных нормативных структур выступает как характерный постмодернистский приём, реализующий в тексте двуединую функцию. С одной стороны, наблюдается игровая трансформация канонических форм, полистилистическое многоголосие, ироническая переработка символических конструкций. С другой стороны, за данным игровым уровнем обнаруживается глубинный онтологический вектор – стремление к выявлению универсальных оснований человеческого бытия посредством переосмысления этнокультурных кодов. В этом контексте десакрализация предстает не как финал традиции, а как способ её актуализации и интерпретации в культурной парадигме XXI века (Мельничук, 2025). Особенно показательно это при интерпретации ключевого для произведения гиперзнака – круга пепла.

Исследователи выделяют основные смысловые функции, которые выполняет гиперзнак «круг пепла» в романе Накипова (Мельничук, 2025):

1. На уровне сюжетной структуры романа круг пепла является порталом, соединяющим два различных мира – цивилизацию самионов и общество оносамов. При этом круг представляет собой своеобразную границу между мирами с разным уровнем сознания, цивилизационного развития и системой культурных ценностей.

2. В символическом круге пепла находится арена борьбы Добра и Зла: *«не знает никто день появления первого круга пепла... незнаемо это незнаемо это в своем отдалении, но помниться будет всегда… в месте том, в безымянное время, в борении первом встретились зло и добро и огне противления вместе сгорели, как братья, не в силах взять верх друг над другом, и круг пепла не смел заступить, ибо бесплотны они – зло и добро <…> ибо во время свое начальное-первое обрели равновесие они – добро и зло, и потому замкнули тот круг и не разъять их границ*

родства-перетеканья-срастанья» (Накипов, 2005, с. 216). Важно отметить, что по замыслу автора Добро и Зло в круге пепла создают равновесие, замыкая круг. В данном случае круг пепла выступает как символ мирового равновесия и взаимосвязи противоположностей. Описывая противоборство двух сил, автор романа формирует представление у читателя о круге пепла не просто как месте сражения, а сакральном знаке космического баланса, пределом, который нельзя разрушить или переступить: *«и круг пепла тот первый оставили в память, для понимания и назидания, и как знак непрехождения края, чтобы пребудущим помнилось их противление-сгорание и запрет появления круга пепла – сражения их в иных временах, в днях пребудущих <…>»* (Накипов, 2005, с. 216).

3. Круг пепла функционирует в романе как место встречи Возвышенных, священное пространство, доступ к которому открыт лишь избранным. «Бұл функция күл шеңберін әртүрлі мәдениеттердің мифологиялық және эзотерикалық жүйелерінде кездесетін киелі жердің, орталықтың архетиптік бейнелеріне жақындатады, онда мұндай кеңістік нүктелері трансценденттік өлшемдерге портал ретінде әрекет етеді» (Мельничук, 2025, с.72-73). [Эта функция приближает круг пепла к архетипическим образам священного места, центра, присутствующим в мифологических и эзотерических системах различных культур, где такие точки пространства выполняют роль порталов в трансцендентные измерения. Перевод наш. О.А.]. Место встречи Вознесенных в романе обозначается не как физическое пространство, а как духовное соединение: *«…Вознесенные – все четверо вновь собрались там, где в прошлый раз они оставили круг пепла. Сели и как будто чего-то ждали. Знали-ведали они о своем первородном одиночестве наблюдающих извне за яростным потоком жизни, но не могущих броситься в него и плыть, как люди простые, не ведающие ни дна, ни берега*» (Накипов, 2005, с. 11).

4. Круг пепла, оставшийся после премещения юрты. Для автора данный знак имеет символическое значение: «Знаете, в степи издавна повелось: приходит время, род-племя снимается с места и уходит за горизонт, а на месте былого селения остаются круги от пепла очагов и круги пустые от юрт. И ушедшие вспоминают о них с печалью, пока не достигнут новых травных пастбищ. Но и там тоскуют» (Арцишевский, 2006, с. 8). Эта тоска по безвозратно ушедшему времени, ностальгия по молодости и прежней жизни. Однако круг пепла, по замыслу автора, не имеет временной отнесенности, это вневременной символ, вокруг которого «<…>все эти три времени (прошлое, настоящее, будущее – О.А.) жестко мотивированы <…>, могут входить один в другой, сцепляться, разъединяться или стать шаром из трех диаметров, вращающихся вокруг невидимой оси» (Арцишевский, 2006, с. 8). Таким образом, время не линейно, оно проникает и соединяет не только земные координаты, но и космические, ирреальные и мифические.

Это проявляется и в описании самого времени в романе. Накипов использует специфические наименования времени, демонтрируя текучесть

врмени, невозможность его фиксации, быстротечность и плавность: *миг-день-час,*

5. На наш взгляд, к перченю смысловых функий гиперзнака «круг пепла», выделенных Мельничук (Мельничук, 2025), можно добавить еще одно символическое значение круга пепла – средства связи и наблюдения за землей: *«… Вознесенные стояли у круга пепла. Они молча несли свой нескончаемый дозор, оглядывали землю, медленно совершавшую свое голубое кружение. Они стояли в дозоре и обозревали видимое вокруг. Все четверо жили напряженной жизнью меж явью и сном, но сегодня самые сложные сны были понятнее, чем то, что надо было им сторожить. Огонь костра уже затухал, а внизу, за горизонтом, разгорался привычный (сколько это уже повторяется?) костерок восхода. Там, куда они смотрели сейчас через пелену потемков, проглянулось маленькое войлочное селение, где было невероятно тихо»* (Накипов, 2005, с. 198). Определение круга как портала между мирами и как оси времен дает сам автор, поэтому мы находим важным указать на данную функцию указанного гиперзнака. Так, подверждением данного заключения мы находим и в том, что Накипов вводит в роман еще один символ «круг предстояния», являющийся местом наблюдения Вознесенных за планетами: *«… Теперь те четверо стояли на прямой оси меж двумя планетами-близняшками-сестренками, если говорить по-земному. Это место называлось «круг предстояния» и как долго им надлежало сие предстояние во времени, ни один из них не знал. <…> Единый безмолвствовал, ибо свидетельства всех четверых о Земле и человеках, внятые им вне прямого лицезрения не стали для него вестью благой и утешительной. Потому и были те четверо оставлены им в круге предстояния <…>»* (Накипов, 2005, с. 91).

Как уже было отмечено, образ круга в романе – не только этнокультурный символ (круг кочевья, круг рода, замкнутость исторической памяти), но и **универсальный архетип**, восходящий к космогоническим моделям различных культур (от древнетюркских представлений до античной и христианской символики). Помимо этого, в романе представлены еще несколько символических значений круга: круг танца, круг времени, круг в ритуале, круг коды, круг реальности, круг света, круг «своих», круги мыслей, круг очага и др.

Круг танца, безусловно, для Накипова наиболее значимая метафора, поскольку автор начал свою профессиональную деятельность танцором, артистом балета и театра. В целом, его роман интенций имеет несколько сюжетных линий, одна из которых посвящена театру. Вполне понятно, что танец для автора имеет важное значение.

В романе метафора «круга танца» выполняет не декоративную, а структурообразующую функцию. Она становится ключевым символом, через который автор концептуализирует категорию времени, памяти, культурной травмы и транскультурной идентичности. Мы можем выделить ряд значений, которые содержит данная метафора:

1. Круг как модель онтологического времени.

Прежде всего, круг в поэтике романа – это архетипическая модель циклического времени. В отличие от линейной, прогрессивной модели истории, характерной для модернистского и постпросветительского сознания, «круг танца» воплощает представление о повторяемости, возвращении и неизбывности опыта.

Как уже было отмечено ранее, пепел – это знак разрушения, след катастрофы, но в сочетании с кругом он обретает парадоксальную семантику: разрушение не завершается точкой, оно замыкается в цикл. Таким образом, роман выстраивает образ истории как бесконечного движения по траектории травмы. Круг здесь – не только форма, но и способ существования памяти: герои не «преодолевают» прошлое, а *вращаются* внутри него. Это сближает текст с мифологическим сознанием, где время разворачивается не по оси прогресса, а по принципу вечного возвращения.

2. Танец как метафора культурной телесности.

Введение танца усиливает символику круга. Танец – это телесный текст, способ выражения доязыкового, эмоционально-экзистенциального опыта. В романе танец становится формой артикуляции того, что невозможно выразить рациональным дискурсом. Через «круг танца» Накипов переводит историко-культурный конфликт в плоскость пластического жеста. Это особенно значимо в контексте транскультурности: тело в танце выступает медиатором между разными культурными кодами – степной традицией, советским модерном, европейской художественной системой.

Таким образом, танец в круге – это не фольклорная деталь, а модель культурного диалога, где движение символизирует постоянное взаимодействие, взаимопроникновение и трансформацию смыслов.

3. Круг как символ замкнутости и предела.

Наряду с идеей цикличности, «круг танца» несет в себе семантику замкнутости. Круг – это граница, очерчивающая пространство сакрального действия. В традиционной культуре круговой танец часто выполняет обрядовую функцию: он создаёт защищённое пространство, внутри которого происходит инициация или переход. В романе этот мотив приобретает трагическую окраску: персонажи словно заключены в магический круг исторической судьбы. Пепел – остаток огня – указывает на пережитую катастрофу, но одновременно на невозможность выхода за пределы очерченного пространства. Тем самым «круг танца» становится символом экзистенциальной предопределённости.

4. Гиперзнаковая природа метафоры.

С точки зрения транскультурной семиотики, «круг танца» функционирует как гиперзнак. Он аккумулирует в себе несколько кодов: мифологический (вечное возвращение, сакральный круг), исторический (циклы насилия и распада), эстетический (балет, пластика, художественный жест), антропологический (телесность как память культуры).

Таким образом, символ не сводится к одному значению; он конденсирует целый спектр смыслов, что соответствует общей поэтике романа как гибридного текста. гибридность

5. Транскультурное измерение.

Особое значение метафора приобретает в контексте транскультурности. Круговой танец присутствует в различных культурных традициях – от степных ритуалов до европейских балетных форм. Используя универсальный архетип, Накипов создаёт точку пересечения культурных кодов. Круг становится пространством встречи разных традиций, а танец – языком их взаимного «перевода». В этом смысле роман моделирует культуру как движение по кругу, где идентичность не фиксирована, а постоянно пересобирается.

Тем самым «круг танца» становится центральной символической матрицей романа, в которой соединяются пепел (память о разрушении) и движение (непрекращающаяся жизнь культуры). Именно через эту метафору Накипов концептуализирует трагический, но непрерывный процесс культурного существования человека в пространстве пересекающихся миров.

Анализируя гиперзнак «круг танца», нельзя не отметить, что в романе содержатся его составляющие, введенные автором в роман в виде наименований «круг кода», «круг фламенко». Так, непосвященному читателю довльно сложно понять, о чем говрит герой в следующем отрывке: «*Кстати, в день допроса, он первый и единственнй раз завалил круг коды в «Дон Кихоте», такой слабостью в коленах аукнулся ему этот допросец. И годы те, 60-е были ведь «оттепельные» - теплые, но пепел страха не так- то просто было развеять*» (Накипов, 2005, с. 43)

В балете «Дон Кихот» (музыка Л. Минкуса) главными «круг кодами» (технически сложными финальными танцами) являются финальные вариации и кода Китри и Базиля в III акте, включающие знаменитые 32 фуэте. Это кульминация виртуозности, исполняемая на свадьбе героев после прохождения ими всех сюжетных препятствий.

Кода (coda) в балете — это финальная, самая энергичная и виртуозная часть сольной вариации, па-де-де или всего акта, следующая за медленным адажио и вариациями. Она характеризуется быстрым темпом, сложными прыжками (у мужчин) и частыми вращениями (у женщин, например, фуэте).

Википедия +2

Ключевые особенности и виды коды:

Техническая кульминация: Кода служит демонстрацией мастерства артистов, часто исполняется по кругу или по диагонали.

Творчество Дюсенбека Накипова занимает особое место в современной казахстанской литературе. В своих произведениях он поднимает важные экзистенциальные и исторические темы, сочетая постмодернизм с элементами мифопоэтики. Он стремится осмыслить национальную идентичность, духовное наследие и влияние нового времени на культуру и ментальность казахского народа, на место человека в сегодняшнем мире. Будучи хореографом, музыкантом, он как творческая личность, помимо языка слов, мыслил семиотическими категориями танца и музыки. Его произведения мультимодальны, полисемиотичны и содержат в себе элементы знаковых систем языка как искусства слова, музыки и хореографии.

Таким образом, роман Дюсенбека Накипова «Круг пепла» правомерно рассматривать в парадигме транскультурной литературы в виду наличия поэтико-семантических, нарративных и мировоззренческих признаков, выходящих за пределы национально замкнутой модели художественного текста. Учитывая тот факт, что в современном гуманитарном знании транскультурность понимается как взаимопроникновение культурных кодов, формирование гибридных идентичностей и размывание жестких границ «своего» и «чужого», роман «Круг пепла» демонстрирует не репрезентацию одной национальной традиции, а сложную систему культурных трансферов. Гибридность культурных кодов проявляется в синтезе восточных и западных парадигм: в художественном тексте Накиповав обнаруживается взаимодействие тюрко-номадической картины мира (цикличность, плавность времени, архетип круга, сакрализация памяти рода и др.), европейской модернистской традиции (экзистенциальная проблематика, кризис героя), постмодернистской эстетики (интертекстуальность, деконструкция линейного нарратива, разрушение привычных форм). Это позволяет утверждать, что роман функционирует как пространство встречи различных цивилизационных матриц (в том числе фантастических).

Нарративная структура романа как модель культурного пересечения характеризуется полифоничностью повествования; множественностью временных пластов; пересечением индивидуальной и коллективной памяти; размытостью границ между реальным и мифологическим уровнями. Такая структура соотносится с транскультурным опытом, в котором субъект существует на пересечении различных культурных слоев, а идентичность конструируется как процесс.

Рассматривая проблематику идентичности, можно отметить, что герои «Круга пепла» находятся в состоянии культурного пограничья. Их самоопределение не укладывается в рамки этнической монолитности; напротив, оно строится через травматический исторический опыт, культурную память, философскую рефлексию о принадлежности и отчуждении. Это соответствует ключевому признаку транскультурного текста – **репрезентации гибридной, процессуальной идентичности**.

Транскультурным признаком в романе также выступает интертекстуальность и диалог традиций. Роман вступает в скрытый диалог с европейским модернизмом, с восточной мистической традицией, с советским историческим дискурсом, с постсоветской рефлексией о национальной памяти. Интертекст здесь не декоративен, а концептуален: он формирует многослойную семиотическую структуру, где различные культурные коды сосуществуют и взаимно переосмысляются.

Историческая травма как глобальный феномен в романе выходит на новый уровень. Судьба народа в период голодомора, декабрьские события, сохранение идентичности в условиях тоталитаризма и колональной политики соседнего государства отмечается Накиповым в романе и явно, и имплицитно, что позволяет вывести национальную катастрофу в плоскость глобального человеческого опыта XX века.

Языковая и символическая многослойность романа уникальна, текст демонстрирует использование этнокультурной символики, различных религиозных мотивов, философскую терминологию, аллюзии на различные культурные традиции, что создает эффект семиотического «многоголосия», характерного для транскультурной литературы.

Таким образом, «Круг пепла» представляет собой не просто национальный роман о памяти, а сложный транскультурный текст, в котором локальное и глобальное, архаическое и модернистское, национальное и универсальное образуют единую художественную систему.

Дюсенбек Тыныштыкпаевич Накипов (5 июня 1946 – 26 мая 2021) – выдающийся казахстанский поэт, прозаик, хореограф и драматург. Родился в селе Жолкудук Павлодарской области. Выпускник Московской академии классического танца, он совмещал творчество с хореографическим искусством, работая хореографом-либреттистом и сценаристом. Ушел из жизни в Алматы в возрасте 74 лет, не дожив 10 дней до своего 75-летия.

В 70-е годы на его стихи композиторами А. Серкебаевым, Т. Кажгалиевым, Б. Сыздыковым, С. Еркимбековым написаны песни. Накипов – автор нескольких книг поэзии: «Вечер века» (1996), «Песня моллюска» (2000), «Женщина и пурпур» (2004), «Сирень на закате» (2011). Кроме этого, он написал либретто нескольких балетов. Его знаменитый роман «Круг пепла» (2006), «Тень ветра» (роман упований в круге пепла) и книга поэм «Время Ре» (2009) выдвигались на соискание Государственной премии РК.

Творчество Дюсенбека Накипова занимает особое место в современной казахстанской литературе. В своих произведениях он поднимает важные

экзистенциальные и исторические темы, сочетая постмодернизм с элементами мифопоэтики. Его творчество называют «магическим метареализмом».[23] Он стремится осмыслить национальную идентичность, духовное наследие и влияние нового времени на культуру и ментальность казахского народа, на место человека в сегодняшнем мире. Будучи хореографом, музыкантом, он как творческая личность, помимо языка слов, мыслил семиотическими категориями танца и музыки. Его произведения мультимодальны, полисемиотичны и содержат в себе элементы знаковых систем языка как искусства слова, музыки и хореографии. Бахыт Каирбеков в стихотворении, написанном после смерти Дюсенбека Накипова с посвящением ему, писал об эмоциональном единстве его многогранного полисемиотичного творчества, объединяемого «души слетающими слезами», «парящих чувств крылатым следом»:

Хотел общения, и лучше – на лету.
Ну как без топлива, без ритуала, позы,
Без увертюры, предвещающей балет!
Не танец, но ***души слетающие слёзы,***
Парящих чувств крылатый след*!*
Ковид его не брал, но сердце подустало
В осаде жить бескрыло, пусть в гнезде,
И вот лазейкою нечаянною стала
Возможность в небо птицею взлететь...
Он мне звонил...
Теперь слова излишни
(Каирбеков, 2023, с. 97).

Каирбеков находил в его творчестве наследие тюркских и казахских предков – шаманов, камов, обладающих магией музыки, танца и слова, соединяющих их в едином действе для восхождения к вершинам самопознания себя и Космоса: «Стихи его – это речитатив потока информации обо всех тревогах и страхах, вздымающихся над всей планетой, и речитатив этот тороплив, как перестук телеграфного аппарата, едва успевающего разбить поток на точки с тире, а то и путающегося в них. Это не вечевой колокол, призывающий объединиться на борьбу со Злом, это не сирена, предупреждающая о землетрясении или новом вселенском потопе. Это несвязное пророчество спящего в трансе шамана, к которому важно прислушаться».[24]

Литературоведы не могли обойти вниманием столь заметное явление в казахстанской литературе, как творчество Д. Накипова. На сегодняшний день сформировалось несколько направлений в изучении его произведений. Так,

---

[23] Курпякова Н. Магический метареализм: обзор творческого наследия Дюсенбека Накипова // Казахстанская правда. 4 февраля 2022 г. https://kazpravda.kz/n/magicheskiy-metarealizm-obzor-tvorcheskogo-naslediya-dyusenbeka-nakipova/#:~:text=%

[24] Там же.

литературоведы рассматривают его творчество с точки зрения отражения восточных корней в литературных образах романа Д. Накипова (Толысбаева, 2009); с позиции постмодернистской эстетики и гипертекста (Жаксылыков, Жапарова, 2014; Какильбаева, 2019); исследуют жанровую специфику, включая элементы магического реализма и антиутопии (Исина, 2016; Овченко, 2021); анализируют ключевой концепт «путь» как репрезентацию культурных кодов в авторской художественной картине мира в романе «Круг пепла» (Жаркынбекова, Вишницкая, 2023а). К изучению названного романа исследователи применяли коммуникативно-прагматический подход (Жаркынбекова, Вишницкая, 2023б). Хронотоп романа «Круг пепла» стал предметом детального анализа в статье У.В. Овченко, Н.В. Щенниковой (2024).

Однако, несмотря на то, что творчество Накипова обладает четко выраженной транскультурной спецификой, в этом ключе его произведения еще не рассматривались. Новизна нашего исследования позволяет увидеть глубинные связи поэтики романа с художественным мировосприятием автора, с его усложненной картиной мира, в основе которой лежат доминирующие установки казахской культуры, дополненные и обогащенные русскими культурными представлениями. Так, в статье «Композиты-окказионализмы в художественном стиле Д. Накипова: транскультурная семиотика» (Темиргазина, Мельничук, 2025) проанализирована специфическая авторская лексика – глагольные композиты как транскультурные знаки, порожденные своеобразием художественного мышления автора, который, сохраняя свою культурную идентичность, передает национальные коды с помощью средств русского языка как «языка творческой деятельности» (термин М. Джусупова). В этом разделе мы анализируем транскультурную специфику романа Накипова «Круг пепла» на примере гиперзнака «круг пепла» как смыслового центра идейно-художественной, пространственно-временной, сюжетной семиотики романа.

Для сложных семиотических систем, таких как культура, литература, искусство Ю.М. Лотман ввел понятие «семиосфера» – «некий континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» (1992, с. 13). В семиосфере существуют гиперзнаки с многофункциональным предназначением: «Гипертекстуальность культуры предполагает существование гиперзнаков – знаков, не просто означающих, но организующих другие тексты и создающих смысловые поля» (Лотман, 2000, с. 288). Гиперзнак – это структура, внутри которой функционируют иерархические уровни смысла, задающие рамки интерпретации.

Чтобы определить транскультурную специфику гиперзнака «круг пепла» в семиотике одноименного романа Д. Накипова, мы используем семиотический анализ художественного текста, основанный на концепциях Ю.М. Лотмана (1992), Б.А. Успенского (1995), Б.М. Эйхенбаума (1969). В трудах Ю.М. Лотмана основным объектом семиотического анализа выступает

художественный текст, рассматриваемый как система знаков. В концепции Б.А. Успенского человеческая культура предстает иерархизированной структурой, уровни в которой являются знаковыми системами разной степени сложности; эту структуру нужно анализировать, применяя комплекс семиотических методов (Успенский, 1995). Только внутри семиосферы, как полагает Лотман, «оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации», то есть вне семиосферы «невозможно само существование семиозиса» (Лотман, 1992, с. 13).

Таким образом, семиотический анализ художественного текста предстает процедурой обнаружения и интерпретации имплицитных кодов, осуществляемой с опорой на личный исследовательский опыт ученого и на тот социокультурный, этнический, исторический, идеологический универсум, в котором создавался художественный текст. Б.М. Эйхенбаум подчеркивал роль исторического контекста в истолковании художественного текста: «… Исторические лица и события становятся нужны и интересны по мере художественности обработки материала историком – “и большею частью не историком, а преданием...”» (1969, с. 193).

С помощью семиотического анализа в тексте эксплицируются коды и знаки разных уровней (включая интертекст), участвующие в построении идейно-эстетического смысла образов, сюжета, композиции, хронотопа и т.д. и репрезентированные с помощью графических или языковых средств. Кроме того, используются элементы герменевтического подхода, направленного на интерпретацию символических структур с учётом культурного, национального, исторического и философского контекста. Это позволяет рассматривать текст Накипова как полисемиотический код, в котором «круг пепла» выступает не только в качестве метафоры памяти, но и как инструмент организации временных и пространственных пластов повествования.

Знак «круг пепла» является важнейшей смысловой доминантой романа, вокруг которого выстроено его идейно-художественное содержание. Об этом свидетельствует в первую очередь его выдвижение на семантически и прагматически значимую позицию – в заглавие произведения. M. Zierold (2008) предлагает концепцию гиперзнака как носителя коллективной культурной памяти, гиперзнак формирует область культурной памяти, становясь инструментом и хранилищем идеологических и символических кодов. С формально-языковой точки зрения гиперзнак представляет соединение двух слов: *круг* и *пепел*. С семиотической точки зрения это сложный знак, соединяющий несколько универсальных символов, которые, сливаясь в один гиперзнак, задают правила смыслообразования, опираясь на свое мифологическое, эстетическое, культурное содержание. Таким образом, рассматриваемый в тексте романа Накипова гиперзнак «круг пепла» интерпретируется как многослойное подвижное культурное образование, несущее мифологические, философские, архетипические и трансцендентные значения.

Составные элементы гиперзнака «круг пепла» в романе Д. Накипова выступают как самостоятельные знаки, каждый из которых несёт в себе мощную символическую нагрузку. Их интерпретация позволит выявить скрытые уровни смысла и подготовить основу для более комплексного понимания того, как они трансформируются и сливаются в единый образ – круг пепла, играющий центральную роль в смысловой и структурной организации романа. Обращение к этим базовым символам позволит проследить, каким образом традиционные архетипы переосмысляются в транскультурном и постмодернистском художественном мышлении писателя.

Круг – древний универсальный человеческий символ, встречающийся во многих культурах и религиях. В «Мифах древних тюрков», в соответствии с тенгрианскими воззрениями тюрков, кругу придается сакральное значение, которое связывает его с Солнцем – символом Тенгри (Бисенбаев, 2023). В исламе круг также символизировал единство, бесконечность и всевластие Аллаха: “Circle is the symbol of heavens, infinity and wholeness. Circle always has had a symbolic value and is a long lasting pattern in human mindset that shows some concepts such as holiness, perfection, infinity and eternity” (Sarand, et al., 2016, p. 112). [Круг является символом небес, бесконечности и целостности. Круг всегда обладал символическим значением и остаётся устойчивым элементом человеческого мышления, отражая такие понятия, как святость, совершенство, бесконечность и вечность. – Перевод наш. З.Т., О.А.]. Круговые формы широко используются в исламской архитектуре и орнаментах, украшающих храмы, выражая гармонию Божьего замысла.

Круг как тенгрианский солярный символ включается в структуру гиперзнака, в который, помимо круга, входит знак огня, еще один солярный символ. В тенгрианских воззрениях «огонь считался в юрте частицей солнца и напоминал о дарах Тенгри. <…> Очагу, находящемуся в центе юрты, придавалась округлая форма, напоминающая солнечный диск. Огонь-очаг всячески сберегался и содержался в чистоте, нерадивое отношение к нему могло привести к тому, что он сердился и “уходил” из юрты» (Бисенбаев, 2023, с. 77). Огонь также священен, как Солнце. Как мы видим, в системе тенгрианства Солнце, круг, огонь неразрывны, их символические смыслы переплетены и неразделимы.

В древнетюркской системе божеств существовала богиня огня – От-Ана (‘Мать огня’), которая являлась покровительницей юрты и очага тюрков. Был установлен ряд запретов и правил обращения с огнем. В огонь нельзя было плевать, бросать грязь или нечистоты. Нельзя было передавать огонь чужакам, а также выносить его из юрты после захода солнца. Вместе с огнем могло уйти счастье и достаток семьи (Жанайдаров, 2006, с. 14). Через символ огня в смысловую структуру гиперзнака Накипов внедряет символ пепла, который в отличие от символов круга и огня не имеет универсального характера.

В тенгрианских воззрениях огню приписывалась очистительная, охранительная функция, он был одним из главных средств борьбы с нечистыми и враждебными духами. Так, иноземные послы при прибытии в

ставку кагана должны были проходить между костров, чтобы злые духи не могли пробраться в юрту правителя. При перекочевке на летние или зимние пастбища (жайляу и кыстау) скот прогонялся между двух больших костров, за ним следовали жители и повозки со скарбом. «Затем золу костров соединяли и тем самым закрывали дорогу для всякой нечисти, которая не могла перешагнуть священный огонь» (Бисенбаев, 2023, с. 81). Зола костров, пепел как следствие очистительного огня выполняли охранную и защитную функции, преграждая путь злым духам. Таким образом, в этом ритуале пепел выполняет роль границы как важнейшего элемента смыслообразования внутри культурной семиосферы, согласно концепции Лотмана.

Ритуально-обрядовая значимость пепла в казахской культуре, унаследованная от древних тюрков, отражена в погребальных традициях. «После всех необходимых обрядов юрта сжигалась, а душа покойного вместе с языками пламени и дымом должна была оседлать коня и достичь неба. Священный огонь должен был очистить покойного от скверны. Собранный пепел хоронили в подходящее время: если умирал весной или летом, ждали, пока пожелтеет трава и листья на деревьях, если же умирал осенью или зимой, дожидались наступления лета. Затем в вырытую могилу хоронили пепел. В могилу опускали вместе с пеплом все несгоревшие предметы – оружие, стремена, монеты, посуду» (Бисенбаев, 2023, с. 151). Пепел выступает символом очищенной души и памяти об умершем родиче и вообще об аруаках – предках.

Значимыми символическими значениями гиперзнака «круг пепла», способствующими конструированию общего идейного замысла автора, выступают как интертексты космогонические смыслы – связь с Солнцем, сакральные смыслы – круг как символ Тенгри, как граница «своего», огонь как защита семейного очага, культурно-обрядовые значения – пепел как преграда и память об умерших родичах. В транскультурной перспективе романа переосмысляются сакральные образы, открывается новый глубинный уровень анализа текста, в котором по замыслу автора символы, архетипы и национальные культурные коды пересекаются и преобразуются. Исследуя гипертекст Накипова, А.Ж. Жаксылыков говорит о том, что «постмодернистское мышление писателя эксплуатирует интенции десакрализации, демистификации традиционных ценностей» (Жаксылыков, Жапарова, 2014, с. 48). Эта позиция справедливо указывает на важную черту авторского метода – стремление подвергнуть сомнению устойчивые культурные нарративы, подвергнуть деконструкции привычные культурные образы и смыслы. В романе «Круг пепла» десакрализация и демистификация не равнозначны разрушению или отрицанию культурной традиции. Писатель не отвергает традиции, но как бы заново пересобирает их, создает собственную художественную картину мира через призму транскультурного мировоззрения.

Разрушение привычных устоев – это постмодернистский прием, который в тексте романа выполняет две функции. С одной стороны, действительно имеет место игровое разрушение привычных форм,

стилистическое многоголосие, ироническое преломление символов. С другой стороны, за этим «игровым» пластом проступает онтологический глубинный поиск – стремление выйти к универсальным основаниям человеческого существования через переосмысление этнических культурных кодов. В этом смысле десакрализация становится не концом традиции, а её новой интерпретацией на языке XXI века. Особенно показательно это при интерпретации ключевого для произведения гиперзнака – круга пепла.

На уровне сюжетной структуры романа круг пепла является порталом, соединяющим два различных мира – цивилизацию самионов и общество оносамов. Он символизирует пространственно-временной переход между двумя мирами и одновременно служит границей между разными мирами, которые отличаются не только по времени существования, но и уровнем сознания, цивилизационного развития и системой культурных ценностей. Таким образом, круг пепла оказывается не просто топографическим ориентиром, а своеобразной «трещиной» между мирами, которую использует один из персонажей клоносам Раль, чтобы проникать в мир своих предков и увидеть их жизнь. По мнению Е. Эндрюса (Andrews, 2003), существует множество примеров того, как культуры строят границы вокруг себя и конструируют все внешнее по отношению к себе как хаотическое, языческое, злое и примитивное. Согласно Лотману, «одним из фундаментальных понятий семиотической отграниченности является понятие границы. Поскольку пространство семиосферы имеет абстрактный характер, границу ее не следует представлять себе средствами конкретного воображения. Подобно тому как в математике границей называется множество точек, принадлежащее одновременно и внутреннему, и внешнему пространству, семиотическая граница – сумма билингвиальных переводческих “фильтров”, переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящиеся вне данной семиосферы» (Лотман, 1992, с. 14). Круг выступает знаком неразделимости, «пограничности» своего и чужого, своеобразной мембраной между цивилизациями и культурами. Это граница размытая, но в то же время неразрушимая.

В символическом смысле круга пепла закодировано взаимодействие добра и зла. По замыслу автора, круг пепла одновременно представляет собой реликтовый след древнего сакрального события – схватки Добра и Зла. Круг пепла как визуальный след оставлен «в назидание людям»: «*…не знает никто день появления первого круга пепла… незнаемо это в своем отдалении, но помниться будет всегда… в месте том, в безымянное время, в борении первом встретились зло и добро и огне противления вместе сгорели, как братья, не в силах взять верх друг над другом, и круг пепла не смел заступить, ибо бесплотны они – зло и добро <…> ибо во время свое начальное-первое обрели равновесие они – добро и зло, и потому замкнули тот круг и не разъять их границ родства-перетеканья-срастанья*» (Накипов, 2005, с. 216).

Важно отметить, что время появления первого круга пепла определяется как «неизвестное», тем самым подчёркивается

внеисторичность, надвременность события схватки: «*не знает никто день появления первого круга пепла… незнаемо это в своем отдалении*» (Накипов, 2005, с. 216). Центральная сцена – «борение» добра и зла, которые, сгорев «в огне противления», не смогли уничтожить друг друга. Эта философская дуальность, будучи вечной и неустранимой, не приводит к победе ни одной из сторон. Напротив, добро и зло здесь представлены как равные, симметричные и даже родственные начала: «*как братья… обрели равновесие*». Ключевой акцент заключён в выражении: «*замкнули тот круг и не разъять их границ родства-перетеканья-срастанья*». Здесь круг пепла выступает как символ мирового равновесия и взаимосвязи противоположностей. Он не просто след от сражения, а сакральная фигура, фиксирующая вечную динамику единства противоположностей, «границ родства». Таким образом, круг пепла становится знаком космического баланса, пределом, который нельзя разрушить или переступить. Это – не просто след, а своего рода печать на месте сакрального столкновения мировых начал.

Поэтичность и ритмическая структура текста, описывающего схватку добра и зла и появление первого круга пепла, подчёркивают его заклинательную, мифопоэтическую природу. Повторение слов, анафоры («*не знает никто… незнаемо… помниться будет…*») и аллитерации создают эффект повествования, близкого к интонации древних преданий или шаманских текстов, что усиливает ощущение сакральности, инаковости описываемого события.

Кроме того, круг пепла функционирует в романе как место встречи Возвышенных, священное пространство, доступ к которому открыт лишь избранным, прошедшим путь инициации и постижения глубинных смыслов бытия. Эта функция приближает круг пепла к архетипическим образам священного места, центра, присутствующим в мифологических и эзотерических системах различных культур, где такие точки пространства выполняют роль порталов в трансцендентные измерения. Место встречи Вознесенных в романе обозначается не как физическое пространство, а как духовное соединение: *«…Вознесенные – все четверо вновь собрались там, где в прошлый раз они оставили круг пепла. Сели и как будто чего-то ждали. Знали-ведали они о своем первородном одиночестве наблюдающих извне за яростным потоком жизни, но не могущих броситься в него и плыть, как люди простые, не ведающие ни дна, ни берега*» (Накипов, 2005, с. 11). У тюрков существовало числовое представление о мировых координатах, мир воспринимался как прямоугольное пространство, окруженное враждебными народами, соответственно, оно имело четыре «булунга» (угла). Термин «булунг» использовался в письменных источниках для обозначения границ мира (Рыскиева, Құранбек, т.б., 2017, б. 66). Не случайно у Накипова Возвышенных, обладающих первородным знанием, четыре персонажа, и они располагаются внутри круга пепла в четырех точках. При этом каждый из них отвечает за одно из четырех времен года: «*Четверо Возвышенных восседали в круге пепла, вдыхая дымы древние и новые, были они ответны каждый за*

свое время года – зеленое, синее, желтое и белое и за все, что там в их времени сотворяется…» (Накипов, 2005). Этот фрагмент подчеркивает цикличность времени и связь между природными циклами и человеческим бытием. Так соединяются космогонические представления тюрков о пространстве и времени и авторская трактовка пространственно-временного континуума в романе.

Многие смыслы в гиперзнаке актуализируются личностным опытом автора, субъективируются в его воспоминаниях. В интервью автор вспоминает эпизод из детства, который стал источником вдохновения для названия романа: «Когда мне было 9 лет, я проводил каникулы на джайлау. Аул решил перекочевать на другое место. Мои родные что-то забыли и попросили вернуться, принести вещь. Я пришел в самом замечательном настроении на то место, где только что стояли юрты, и увидел круги пепла. Впервые я заплакал один на один с собой. Не знаю, почему. Там чувствовался запах вчерашних баурсаков, только что кипевшей жизни…» (Секербаева, 2016). Образ круга пепла символизирует уход жизни, следы прошлого, которые подкрепляются эмоциональным потрясением, оставшимся в памяти автора. Благодаря эмоционально-личностному восприятию автора, философско-идейная нагрузка гиперзнака перестает быть отвлеченной, абстрактной и вовлекает читателя в процесс сопереживания и рецепции, сближая автора и читателя в едином моменте понимания.

Круг пепла в воспоминаниях автора связан с казахской юртой: он остаётся на земле после переноса юрты и служит не только визуальным следом, но и символом присутствия. Юрта сама по себе – символ круга и центра: вход всегда направлен на восток, навстречу солнцу, купол – небо, очаг – сердце; структура юрты отражает космогонические взгляды тюрков. Круг юрты – не только архитектурная форма, но и модель мира, где центр – это сакральное пространство. В круге заключены не только пространственные, но и временные представления тюрков: время циклично, бесконечно, и возвращается само к себе через определенные циклы.

Накипов делает акцент на невозможности осмысления времени без символа круга, который смыкает временные пласты настоящего, прошлого, будущего. В интервью он говорил: «Задумываюсь о времени. Очень сложно разомкнуть круги настоящего в прошлом. Мы вот с вами сейчас думаем, что живем настоящим, а на самом деле находимся в прошлом, а еще больше – в будущем. Ни кочевая культура, ни советская история никуда не исчезли. Они стоят встык со временем, которое завтра. Кочевой культуре, исключительно экологической по сути, не место в технократическом мире. Она оставила такой колоссальный пласт эстетики и философии, что не освоить это просто грех…» (Секербаева, 2007). Круг одновременно фиксирует и завершённость цикла времени, и открытие нового цикла, нового пути. Жизнь человека поделена на циклы, которым тюрки придают числовую характеристику. В казахской культуре число *он екі* (‘двенадцать’) обладает особым символическим значением, отражая идеи постоянства, цикличности и гармонии. Традиционный календарный цикл казахов, известный как

«мүшел», является двенадцатилетним, где каждый год носит имя какого-либо животного. Двенадцатилетний цикл – это круг, который используется для определения возрастных периодов человека – «*мүшел жас*», они считаются важными переломными этапами в жизни человека. Число 12 символизирует завершённость и порядок мироустройства: во-первых, в году 12 месяцев, что подчёркивает завершённость годового цикла, во-вторых, тело человека и животного состоит из 12 основных частей – *мүше*, которые находятся в гармонии между собой. Значение гармонии двенадцати мүшел человека передается в традиционном казахском пожелании здоровья: «*Он екі мүшең түгел болсын!*» (‘Пусть все твои двенадцать органов будут целыми’) (Абдирайым, 2024). Символичность числа 12 очень важна для понимания специфики временного пространства в романе Накипова, он называет его «хорошим числом»: «*А если по арифметике простой к одиннадцати прибавить единичку, станет двенадцать. Это хорошее число. Год кончается. В нем всего двенадцать месяцев. Скоро Новый год*» (Накипов, 2005, с. 224). Двенадцать завершает годовой цикл и одновременно сигнализирует о начале нового цикла, отражая бесконечность и цикличность времени.

Исследователи хронотопа романа приходят к выводу о том, что он формируется на основе архетипа круга, символизирующего цикличность времени и идею Абсолюта. Этот символ встречается в различных образах произведения: круг огня, круги пепла, круг предстояния, круги памяти (Овчеренко, Щенникова, 2024, с. 257). Авторы подчеркивают мифологическую природу хронотопа, черты постмодернизма в нем. Образ круга пепла выступает в романе Д. Накипова в качестве сложного многослойного гиперзнака, организующего смысловое пространство текста и обладающего выраженной символико-семиотической функцией. На рисунке ниже изображены основные смысловые функции, которые выполняет гиперзнак «круг пепла» в романе Накипова.

Рис. Смысловая структура гиперзнака «круг пепла» в романе

Семиотика круга, огня, несомненно, подвергается десакрализации в художественном тексте Накипова, но сохраняет важнейшие смысловые коды

тюркской культуры: круг как бесконечность, цикличность, завершенность; огонь как очищение, уничтожение; пепел как след памяти и знак потери. Гиперзнак круг пепла оказывается органично вписанным в этнокультурный код казахов, указывая на связь романа с национальным мировосприятием, мифологией, фольклором.

Важно отметить, что в этом ключевом символе отразились черты магического реализма, определяемые как сосуществование и взаимопроникновение реального и фантастического, мистического миров в хронотопе романа. Границы между мирами проницаемы как в прямом смысле, так и художественном. Хронотоп в романе Накипова также характеризуется вневременностью, атемпоральностью. Выстраивание гиперзнака «круг пепла» основано на глобализации локальных, этнических мифов и мифологем, на возведение их на уровень общечеловеческого, универсального.

Таким образом, круг пепла является не просто заглавным образом романа, а центральным структурообразующим и смыслоорганизующим элементом, вокруг которого выстраивается художественная вселенная произведения. Его многозначность и открытость к интерпретации позволяют говорить о нём как о «гиперзнаке» – знаке, в котором соединяются локальное и универсальное, индивидуальное и коллективное, личностное и космогоническое. В этом заключается не только художественная, но и философская значимость образа, придающего роману глубокий транскультурный смысл. Гиперзнак – это не просто крупный знак или аллюзия, а интерпретационная матрица, надструктура, в которую включены и через которую структурируются другие знаки и смыслы.

Литература к подразделу 3.2.

Арцишевский А. «Круг пепла»: роман Дюсенбека Накипова в туманах вседневий» // *Central Asia Monitor, №1(56), 2006.*

Абаганова А.О. Неомифологизм и проявление интертекстуальности в постмодернистких произведениях (на материале романов В. Пелевина «Священная книга оборотня», Д. Накипова «Круг пепла»): дис. …д-ра философии (PhD) / А.О. Абаганова; Евразийский нац. ун-т имени Л.Н.Гумилева, Нур-Султан, 2022, 130 с.

Мельничук, Ю. (2025). Д. Накипов романының трансмәдениеттік семиотикасындағы гипербелгі ретіндегі «Күл шеңбері». *Тіл және әдебиет: теориясы мен тәжірибесі, 4(3), 67–78.* https://doi.org/10.52301/2957-5567-2025-4-3-67-78

Абдирайым К. Мүшел жас: тайны и традиции казахского летоисчисления // Sputnik Казахстан. 2024. URL: https://ru.sputnik.kz/20240120/mushel-zhas-tayny-i-traditsii-kazakhskogo-letoischisleniya-41696587.html (дата обращения: 04.05.2025)

Бисенбаев А.К. Мифы древних тюрков. Алматы: Мектеп, 2023. 179 с. URL: https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brId=1669467&simple=true# (дата обращения: 05.05.2025).

Жаксылыков А.Ж., Жапарова А.Ж. Гипертекст Дюсенбека Накипова // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2014. № 152(6). С. 47–53.

Жанайдаров О. Мифы Древнего Казахстана. Детская энциклопедия. Алматы: Аруна, 2006. 252 с.

Жаркынбекова Ш.К., Вишницкая В.А. Концепт «путь» как репрезентация культурных кодов (на материале романа Д. Накипова «Круг пепла») // Керуен. 2023а. № 2(79). С. 127–141.

Жаркынбекова Ш.К., Вишницкая В.А. Познание мира сквозь призму авторского видения коммуникативного события // Тіл және әдебиет: теориясы мен тәжірибесі / Language and Literature: Theory and Practice. 2023б. № 3. С. 46–53. https://doi.org/10.52301/2957-5567-2023-3-33-42

Исина Н.У. Circle as a Reflection: “Almaty” Text as a Way to Express Traditionalism (D. Nakipov’s Novel “The Circle of Ash”) // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 5(9). С. 1166–1173.

Каирбеков Б. Галопом по Европам // Простор. 2023. № 1. С. 83–97.

Какильбаева Э.Т. «Круг пепла» Д. Накипова в контексте современной казахстанской прозы // Русское слово в многоязычном мире: материалы XIV Конгресса МАПРЯЛ / ред. Н.А. Боженкова, С.В. Вяткина, Н.И. Клушина и др. 2019. С. 1840–1846.

Курпякова Н. Магический метареализм: обзор творческого наследия Дюсенбека Накипова // Казахстанская правда. Культура. 4 февраля 2022 г. https://kazpravda.kz/n/magicheskiy-metarealizm-obzor-tvorcheskogo-naslediya-dyusenbeka-nakipova/#:~:text=%

Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи в трех томах. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 11–25.

Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. 704 с.

Накипов Д. Круг пепла: роман интенций. Алматы: Искандер, 2005. 226 с.

Овчеренко У.В. Традиции жанра антиутопии в романе Д. Накипова «Круг пепла. Роман интенций» // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1(86). С. 437–439.

Овчеренко У.В., Щенникова Н.В. Хронотоп романа Д. Накипова «Круг пепла» // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2024. № 2. Т. 21. С. 250–259. EDN: NBUIBI. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-2-250-259.

Рыскиева Ә.А., Құранбек Ә.А., Аташ Б.М., Тәттібек Н.М. Түркілік мәдениеттегі рәміздердің эстетикасы және оның экзистенциалдық-өмірмәнділік астарлары // Хабаршы. Философия сериясы. Мәдениеттану сериясы. Саясаттану сериясы. 2017. № 2(60). С. 58–68.

Секербаева Ж. Дюсенбек Накипов: «От депрессии меня спасла японская поэзия». 2007. URL:

http://www.litkarta.ru/dossier/nakipov-info/dossier_93/view_print/ (дата обращения: 05.05.2025).
Толысбаева Ж.Ж. Восточные корни литературных образов (по роману Д. Накипова «Круг пепла») // Актуальные научные достижения. Филологические науки. 2009. URL: http://www.rusnauka.com/20_AND_2009/Philologia/_49040.doc.htm (дата обращения: 11.01.2025)
Успенский Б.А. Поэтика композиции структура художественного текста и типология композиционной формы // Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
Эйхенбаум Б.М. Из статьи «Очередные проблемы изучения Л. Толстого» // О прозе. Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1969. С.185–202.
Andrews, E. (2003). *Conversations with Lotman: Cultural semiotics in language, literature, and cognition*. University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442673458
Arva, E.L. (2011). *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst, NY: Cambria Press (pp. 1–60).
Faris, W.B. (1995). Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In W.B. Faris & L.P. Zamora (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 163–190). Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw5w1.13
Sarand, H.I., Fard, M.R.P., & Taraf, A.F. (2016). The secret of "circle" in islamic architecture. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6, 108–118. https://doi.org/10.7456/1060ASE/011
Sasser, K.A. (2014). *Magical Realism and Cosmopolitanism: Strategizing belonging*. Springer. https://doi.org/10.1057/9781137301901_7
Zierold, M. (2008). Memory and Media Cultures. In: *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 399–408.

3.3. Поэзия Ербола Жумагулова с транскультурной точки зрения

(З.К. Темиргазина)

Ербол Жумагулов – казахский русскоязычный поэт, лауреат и финалист различных литературных конкурсов, участник международных фестивалей «Prima Vista» в Тарту. Его стихи публиковались в журналах «Знамя», «Дружба народов», «Континент», «Октябрь» и других. Наиболее известный сборник «Ерболдинская осень» (2006).

Жумагулов в полной мере осознает сложность и пограничность своего художественного мировоззрения. В интервью в 2021 году на вопрос журналиста «Олжас Сулейменов, Бахыт Кенжеев, ты и ряд других поэтов-казахов пишете на русском. Считаешь ли ты себя казахским поэтом?»

Жумагулов ответил: «Я считаю себя просто поэтом. А казахский поэт, пишущий по-русски или русский поэт казахского происхождения, каждый пусть сам решает. Я не могу не сказать, что принадлежу к русской словесности, потому что по-русски пишу. Но я пишу про все казахское и про свои казахские переживания, про казахскую действительность».[25]

Отмечая, что языком его поэзии является русский язык, он в то же время акцентирует идейно-содержательную, образно-эстетическую привязку своего творчества к казахской концептуальной картине мира, к казахскому мироощущению. Поэт четко определяет свою национальную и культурную идентичность, называя себя в стихах казахом. Он говорит о желании вернуться к своим истокам, о поисках себя и своего места в казахоязычной литературе: «По-казахски я писать пробовал, пробую и буду пробовать. Другой вопрос – качество. А оно пока не такое, чтобы без стыда можно было показать публике. Поэтому я учусь, читаю, углубляю свой казахский по мере возможности. Мне бы хотелось в будущем хотя бы одну книгу стихотворений на казахском написать».[26]

3.3.1. Интертекстуальность в постмодернистской лирике Жумагулова

Творчество Жумагулова как поэта постколониального периода казахстанской литературы сочетает в себе разнообразие использованных постмодернистских формальных, поэтических техник, передающих свойственные этой эпохе деконструктивистские попытки деформировать и разрушить реальность. Он активно использует палимпсест, интертекстуальные отсылки, включая цитаты и реминисценции к произведениям казахских, европейских и русских классиков, таких как Абай, Шакарим, Гомер, Мандельштам, Блок, Лермонтов. Это создаёт многослойность текста, где каждое слово может нести отпечаток предыдущих контекстов и образовывать новые ассоциации. «Готовность любого фрагмента текста в лирике Ербола Жумагулова обернуться цитатой (лишь поначалу не узнанной) сигнализирует о семантической активности слова: опорными лексемами стихотворения оказываются “поливалентные” единицы, несущие на себе отпечатки разнящихся предшествующих контекстов и легко образующие ассоциативные связи в новых сцеплениях» (Кучина, 2014, с. 78). Поэт обращается к казахским реалиям и историко-религиозным образам, таким как *степь, юрта, табуны лошадей, жума намаз* и сочетает их с русской литературной формой, создавая уникальное транслингвальное пространство для выражения казахской идентичности на русском языке.

Постмодернистская поэтика характеризуется развёрнутостью аллюзий и реминисценций. У Жумагулова они представляют собой прямые цитаты,

---

[25] Ербол Жумагулов: «Я заложник своей репутации» // Check-point. 15.06.2021. URL: https://check-point.kz/publication?id=164 (дата обращения: 10.02.2026).

[26] Там же.

ссылки на художественные детали, отдельные образы из других произведений, заимствование ритмической и синтаксической структуры.

В стихотворении «Бессонница. Абай. Пасутся табуны»[27] присутствуют прямая отсылка к Абаю, цитирование и заимствование синтаксиса и ритмического построения из стихотворения О. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса…». У Жумагулова *Гомера* заменяет *Абай*, а *тугие паруса* – фраза *пасутся табуны*. Появление последней фразы построено на приеме палимпсеста, на многослойной аллюзии. В сборнике Мандельштама «Камень» после стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса…» следует другое – «С веселым ржанием пасутся табуны…». Таким образом, фраза *пасутся табуны* не только продолжает тему Абая, но и является заимствованием из другого произведения Мандельштама. Во второй строке стихотворения «*Я список лошадей прочёл до середины*» автор преобразует известную идиому *считать баранов* в значении ‘пытаться заснуть’, придавая ей транслингвальный характер.

Исторические факты становятся основой для создания поэтических средств (метафор, сравнений, эпитетов и т.д.):

чьей памятью я вспоминаем
покуда с нездешних высот
закат полоумным ***мамаем***
на шов горизонта идет?
(«music») [28]

Темы одиночества, утраты, поиска смысла и невозможности выразить переживания через слово часто присутствуют в стихах Жумагулова, придавая его произведениям метапоэтический характер:

Отравлено пространство безголосьем;
осталось лишь в ответ на “говори”
вплетать глагол в начавшуюся осень,

строчить, не поднимая головы,
о том, что нынче (выспаться бы надо)
сотрудничество грифеля с бумагой
приводит к слову – мертвому, увы… [29]

Лирический герой осознаёт формальную ограниченность языка и стремится преодолеть её через эксперименты с поэтической, словесной техникой, через наполнение его смысловыми литературными, культурными, историческими ассоциациями. Иронически трансформируя крылатое

---

[27] Жумагулов Е. Менингитное небо столицы // Континент. 2007. № 132. С. 84.
[28] Жумагулов Е. Говори, раздвигая пространство словом // Дружба народов, №6, 2005. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/6/govori-razdvigaya-prostranstvo-slovom.html
[29] Там же.

выражение «Поэт в России – больше, чем поэт» из поэмы «Братская ГЭС» (1965) Евгения Евтушенко, которое означает, что в России поэт традиционно выступает гласом народа, пророком, обличителем общественных пороков. Эта фраза является своеобразным манифестом гражданской поэзии. Жумагулов разрушает его изначальный смысл о гражданской миссии поэта как выразителе чаяний народа:

Ербол в России – больше, чем поэт*;*
Смирись спокойно с этой полуправдой.
Покуда мне не сорок с лишним лет,
внутри меня – мышиная орава

штурмует речь, при возгласе: "гряду-
щее", тем самым оставляя
меня в ряду немеющих, в ряду
жующих звуки, всуе не пеняя

на сор душевный – почву для стихов*.*
Я в нем умру, печалясь и беснуясь:
как ни крути, но, кроме дураков,
любому веку нужен свой безумец…
(«urbi et orbi»)[30]

Его поэтический голос – не мессианский глас, он всего лишь один из «ряда немеющих», из «ряда жующих звуки» голосов. Важную метапоэтическую функцию выполняет аллюзия к стихотворению «Мне ни к чему одические рати...» (1940) Анны Ахматовой. В строках «*Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда …*» лексема *сор* символизирует рождение высокого искусства из обыденного, низкого или неприглядного жизненного опыта. Поэтесса подчеркивает, что стихи рождаются из сора, т.е. бытовых деталей, как желтый одуванчик или лебеда, преображая реальность. Рефлексирующий лирический герой Жумагулова называет *душевный* сор *почвой для стихов*, он погряз в нем, *печалясь и беснуясь*. Он заявляет: *любому веку нужен свой* ***безумец****,* иронизируя и снижая в своем метапоэтическом восприятии пафосную мессианскую роль поэта до роли безумца.

Поэзия Жумагулова насыщена интертекстами. Т.Г. Кучина, исследовавшая проявления интертекстуальности в его поэзии, справедливо отмечает: «… Любое слово, кажется, можно взять в кавычки, каждое тянет за собой шлейф коннотаций из предшествующих контекстов» (Кучина, 2020, с. 75). Каждое стихотворение – это своеобразное самоосмысление поэтом своего места и роли в окружающей «неустойчивой» реальности. Лирический

[30] Там же.

герой переживает внутренний кризис, осознавая свою оторванность от культурных корней и стремясь найти опору в памяти и поэзии.

Таким образом, поэзия Ербола Жумагулова представляет собой глубокое и многослойное исследование человеческой души, культурной идентичности и возможностей языка, объединяя через палимпсест и интертекстуальность традиции казахской, русской и европейской литературы в целостный художественный мир.

3.3.2. Языковая игра и словотворчество

Е. Жумагулов использует в стихотворениях языковую игру, словотворчество, порождающее сугубо авторские, «жумагуловские» окказионализмы. И. Якимова говорит о присутствии в его творчестве, помимо лирики, «воплощенной в более-менее традиционный канон», «разнообразных манифестов, стихотворений в прозе, словесных мозаик, чтобы «не до скуки», и прочего, свидетельствующего как о неистощимом любопытстве автора к словотворчеству, так и неукротимом желании вчерне – эпатировать публику, а попросту – развлекаться. Это понятно и простительно, как тренировочные вокализы созревающей звезды бельканто. Это отличные технические задачки на овладение ремеслом» (Якимова, 2003). Она считает их временным явлением в творчестве поэта, своеобразной «болезнью роста». Однако мы видим в них нечто иное, обращенное к внутреннему осознанию поэтом несовершенства окружающего мира, которое можно передать в поэтическом «несовершенстве», ломке традиционных канонов, нелинейном, прерывающемся, сбивчивом ритме.

Рассмотрим различные способы словотворчества в стихотворениях разных лет, опубликованных в журналах «Дружба народов», «Континент». Для анализа окказиональных сочетаний мы применили метод НС (непосредственно составляющих): разделение стиха на компоненты и выявление наиболее показательных с точки зрения языковой игры.

Е.А. Земская, говоря о современном словотворчестве, определила его основные тенденции, среди которых:

- усиление роли личностного начала и оценочных значений,
- индивидуальное словообразование вследствие свободы от ограничений,
- «социально ориентированное отсубстантивное производство имен существительных» (Земская, 1996, с. 180).

Людвиг Витгенштейн рассматривал языковую игру широко, он полагал, что всякое сочетание языковых единиц в контексте различных языковых ситуаций является языковой игрой. Е.А. Земская, М.В. Китайгородская и Н.И. Розанова (1983) предложили более узкое, лингвистическое понимание термина «языковая игра», под которым понимается намеренное отклонение автора высказывания от языковых норм. С помощью языковой игры, по мнению исследователей, говорящий наделяет высказывание «эстетическим заданием» (Земская, Китайгородская, Розанова, 1983, с. 173). В казахстанской лингвистике понятию «языковая игра» посвящена работа В.С. Ли (2014),

который, исследуя газетные тексты, приходит к выводу о том, что языковая игра используется в качестве средства воздействия на читателя. Лингвист утверждает, что с помощью обыгрывания сходства слов и выражений, журналисты диктуют читателю доброжелательное или негативное отношение к тому или иному субъекту (Ли, 2014, с. 69).

Ербол Жумагулов использует языковую игру на всех уровнях языковой системы (фонетическом, лексическом, фразеологическом, словообразовательном, стилистическом) как психолингвистический прием аттракции, привлечения внимания читателя и создания эмоционального эффекта (Темиргазина, Мельничук, 2024).

I. Языковая игра на фонетическом уровне

На этом языковом уровне словесная игра представлена наиболее широко и разнообразно:

1) Звуковая перекличка, «эхо» в словах.

В стихотворной строке *В воздух зов духа вник* («В воздух зов духа вник»)[31] перекликаются слоги в словах *воздух* и *зов духа*. «Эхо» в словах *зов духа* имеет обратный порядок звуков и разделено на два слова: *воз-* и *зов*.

2) Удаление последних слогов слова для создания необычной рифмы:

В воздух зов духа вник
сыра слеза
время приходит вмиг
вмиг ***исчеза***;
не навсегда
здравствуй шепчу привет
и до ***свида***
(«В воздух зов духа вник»).[32]

Укороченная форма слов в данном случае не только образует рифму, но и указывает на резкое завершение действия «на полуслове»:

Но пришла пора my drug пора
все что было оченно ***понра***
(«Хулиган вечерних из газет...»).[33]

Кроме того, она служит для создания основного образа: лирический герой, словно хулиган, «проглатывает» окончания слов.

3) Замена фонемы в корне:

Хмари *ли,* ***хмури*** *ли,* ***хвори*** («Донт уорри»). Перечисление схожих по звучанию слов в данном случае использовано для того, чтобы показать

---

[31] Жумагулов Е. Одетый в жизнь // Дружба народов. 2009. №3. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2009/3/odetyj-v-zhizn.html

[32] Там же.

[33] Там же.

размышления лирического героя. Повторяющаяся частица «ли» при перечислении указывает равнозначность называемых явлений.

Использование созвучия пары «похвала – пахлава» в строках ***Похвалу*** *рифмовать с* ***пахлавой*** («Дотлевает звезда папироски…») демонстрирует читателю, что лирический герой принадлежит к восточной культуре.

С помощью обыгрывания фонетического сходства в строке ***Читатель чихатель чесатель*** («В отчизне делимой на жузы...») поэт создает градацию, в которой увеличивается негативная коннотация: от нейтрального «читатель» мы приходим к негативному «чихателю», «чесателю». Таким образом создается впечатление, что человек в недоумении *чешет* затылок, когда пытается прочесть книгу или, в данном случае, стихотворение.

Здесь *В мутном воздухе* ***сером сыром и сиром*** («Осень в городе воздух тягуч и горек») также образуется негативно-оценочная градация отношения лирического героя к природе – от восприятия цвета воздуха (*сером*), ощущения его (*сыром*) к эмоциональной характеристике его (*сиром*) как бедного, захудалого.

4) Орфоэпические нарушения в ударении слова:

Как укор пространству, звенящему безъязыко,
над пустыми парит рядами моя ***муз*** ***ка***
(«Возвращение»).[34]

Вольность в произношении слова «музыка», возвращение его устаревшего орфоэпического варианта указывает на такой же вольный и неординарный характер творчество поэта в целом. Игра со звучанием слов придает стихотворению б о̀ о̀ льшую выразительность, с помощью орфоэпических вариаций отдельных слов поэт создаёт своеобразную картину всего стихотворения.

II. Графические средства языковой игры

Нередко поэт прибегает к разнообразным графическим приемам языкового обыгрывания смыслов и слов, используя разные способы калькирования и транслитерации русских и иноязычных слов на латинице и кириллице: ***Донт****, я пропел себе,* ***уорри*** («Донт уорри»). Английское *don't worry* не переводится в данном случае в связи с тем, что значения этих двух выражений не совпадают: в транслитерации на кириллице это выражение становится неотделимо от мировоззрения русскоязычного человека. Другой пример транслитерации более распространен:

остановится оно
и ***гуд бай*** *планета*
(«Вот тишина, знакомая до боли…»).[35]

---

[34] Там же.
[35] Там же.

В строке *За что **мерсибо** местному кабмину* («В окне февраль отчизна на мели…») автор приводит неполную транслитерацию: опускается последний слог «ку» в устойчивом сочетании *мерси бо**ку***, которое является транслитерацией на кириллице французского выражения *merci beaucoup*. Оно означает «большое спасибо» или «огромная благодарность». В сокращенном и транслитерированном виде слово *мерсибо* созвучно русскому *спасибо*. Сложносокращенное слово *кабмин* из официально-политического стиля в сочетании с аллюзией к французскому выражению создает стилистический контраст и смысловую напряженность в поэтическом тексте.

Для обозначения русского словосочетания *мой друг* автор использует английское выражение, сходное по звучанию, но не имеющее другое значение:

*но пришла пора **my drug** пора*
все что было оченно понра
(«Хулиган вечерних из газет...»).[36]

Иноязычное выражение в поэтическом тексте может быть интерпретировано по-разному. С одной стороны, автор делает акцент на иноязычности выражения, используя латинскую графику, чтобы поддержать образ лирического героя-хулигана, для которого смешение языков является нормой. С другой стороны, перевод выражения *my drug* ‘мой наркотик’ находится в семантическом столкновении со словом *друг*, которое транслитерировано на латинице. Это создает эмоциональную и смысловую напряженность и загадку для читателя, который должен учитывать и совместить обе трактовки.

Не менее интересным представляется пример использования обозначения интернет-домена страны вместо её названия:

*я покинул родину **kz***
*и отчалил на чужбину **ru***
(«Хулиган вечерних из газет...»).[37]

Грамматическая «неполность» домена, выраженного всего двумя латинскими буквами, и широта лексического значения, которое в него вкладывается – страна с её языком, историей, культурой и т.д. – создаёт яркий контраст, что значительно влияет на выразительность поэтического текста.

III. Словотворчество поэта на словообразовательном уровне.

Так, в стихотворении «Возвращение» поэт рассуждает над созданным словом: ***Языкант*** *– то ли певчий акын, то ли Кант от Слова.* Неологизм образовано путем соединения корня *язык-* и суффикса *-ант-* со значением

[36] Там же.
[37]

«лицо», ср. *музыкант*, *дипломант, магистрант*. Фонетическое сходство со словом *музыкант* говорит о том, что *языкант* – это тот, кто играет на языке или поет словом. Сходство с фамилией немецкого философа Иммануила Канта указывает на склонность *языканта* к философским рассуждениям в целом или к философии Канта в частности.

Окказионализм в словосочетании *судьбы* ***ничертабельный*** *нечет* («Ночная нацелена пушка...») образован на основе созвучия выражений *ни черта* в значении «ничего, пусто» и *читабельный*. В сочетании со словом *нечет* создается образ безысходности, передается пессимистическое восприятие жизни лирическим героем.

IV. Способы игры на лексическом и фразеологическом уровне

На лексическом уровне в стихотворениях Е. Жумагулова встречается игра со словами из разных языков, схожими по звучанию, которые в результате обыгрывания сближаются семантически:

«Салам, молекула!»
«Молекула, салам!»
(«Жума намаз»).[38]

Разрушая общепринятый в казахской культуре канон приветствия, заимствованный из арабского языка «Ас-саляму алейкум», поэт создает на основе фонетического сходства свой иронически-насмешливый вариант приветствия на русском языке. Свойственное постмодернистской литературе желание низвергать авторитеты и каноны, в том числе религиозные, проявляется и в строках стихотворения «Жума намаз»: *«Аллах акбар!» – «Воистину акбар!»*. Поэт соединяет выражения из двух различных религиозных лексических систем: мусульманской и христианской, создавая в тексте точку экспрессивной напряженности и столкновения чужеродных смысловых кодов, тем самым усиливая выразительность поэтических строк и воздействие на читателя.

Еще одним способом лексико-фразеологического творчества является семантическая трансформация фразеологизмов. В стихотворении «Неизбежное», посвященном памятнику А.С. Пушкина, Жумагулов рефлексирует над его непростой судьбой:

А что – поэт? Шельмец и полубог,
ловец иллюзий голыми руками…
Как на духу: ***нашел казах на камень*** *–*
иной дорогой, видимо, не мог…
(«Неизбежное»).[39]

---

[38] Там же.

[39] Жумагулов Е. Говори, раздвигая пространство словом // Дружба народов, №6, 2005. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/6/govori-razdvigaya-prostranstvo-slovom.html

В идиоме *нашла коса на камень* транслируются два смысловых уровня: денотативный, передающий реальную ситуацию – посещение Жумагуловым (казахом) памятника (камня) Пушкину, и образно-экспрессивный, складывающийся из семантики идиомы и коннотации замененного компонента. Замена компонента *коса* в идиоме *нашла коса на камень* на лексему *казах* трансформирует семантику выражения, акцентируя постоянство избранного поэтом пути и невозможность изменить его – *иной дорогой, видимо, не мог*. В этнониме *казах* в трансформированном фразеологизме активизируется коннотативное значение «упорство, приверженность выбранному пути», которое углубляет авторское видение предназначения и судьбы поэта.

V. Столкновение стилей, создание стилистического контраста.

Поэт активно использует столкновение разных стилистических средств, что создает экспрессивную напряженность в поэтическом тексте и привлекает внимание читателей как необычное, оригинальное, непривычное сочетание. В следующих четверостишиях сталкиваются разностилистические лексические средства: просторечно-архаический союз *аль*, снижающий общий стиль, и научные термины *биохимию, желез;* слова высокого книжного стиля *витийствуя, эпистола* и разговорные идиомы *зубы сведу в капкан; сидя, как истукан*.

Аль грехи мои
портить взялись всерьез
биохимию
полуживых желез?

Так, витийствуя,
зубы сведу в капкан,
над эпистолой
сидя, как истукан
(«вырывающееся»).[40]

Столкновение полярных стилистических средств – высокой архаичной лексики (*глаголю, сиречь*) и сниженной субстандартной, жаргонной лексики (*застукал*) создает особо напряженную экспрессию в поэтическом тексте

…и я глаголю, шер ами
(не твой ли слух меня застукал?),
покуда надо мною — купол,
сиречь, изнанка пирамид…
(«глагольное»).[41]

---

[40] Там же.
[41] Там же.

Проанализировав способы языковой игры в поэзии Ербола Жумагулова, можно сделать следующие выводы:

- Для поддержания рифмы поэт нарушает графическую и фонетическую цельность и оформленность слова, нарушая его границы и отсекая «лишние» звуки и слова. Внешняя поэтическая вольность влияет на внутреннее смысловое своеобразие стихотворения и определяется им;
- Активно используется градация, передающая оценочно-экспрессивное отношение лирического героя к изображаемому;
- Трансформация фразеологических единиц;
- Иноязычные элементы и слова в поэтическом тексте Ербола Жумагулова служат для обозначения принадлежности лирического героя к современной цифровой субкультуре;
- Проникновение культур проявляется на лексическом уровне, в обыгрывании сходства в звучании семантически не связанных слов из различных языков: казахского, русского, арабского, английского, французского и других;
- Столкновение разностилистических средств.

Итак, мы раскрыли некоторые особенности постмодернистской поэтики, характерной для транскультурной поэзии начала XX века: интертекстуальность, палимпсест, языковую игру, различные способы словотворчества, отражающие своеобразие транскультурного постмодернистского мировоззрения Е. Жумагулова.

Литература к подразделу 3.3.

Жумагулов Е. Говори, раздвигая пространство словом // Дружба народов. 2005. №6. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/6/govori-razdvigaya-prostranstvo-slovom.html (дата обращения: 12.12.2025).

Жумагулов Ербол. Ерболдинская осень. Астана: "Елорда", 2006.

Жумагулов Е. Менингитное небо столицы // Континент. 2007. № 132. С. 84.

Жумагулов Е. Одетый в жизнь // Дружба народов. 2009. №3. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2009/3/odetyj-v-zhizn.html (дата обращения: 12.12.2025).

Жумагулов Ербол: «Я заложник своей репутации» // Check-point. 15.06.2021. URL: https://check-point.kz/publication?id=164 (дата обращения: 10.02.2026).

Земская Е.А. Активные процессы современного словопроизводства // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). Москва: Языки русской культуры, 1996. 480 с.

Земская Е.А., Китайгородская М.В., Розанова Н.И. Языковая игра // Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. Москва: Наука, 1983. С. 172–214.

Кучина Т.Г. Поэтика интертекстуальности в лирике Ербола Жумагулова // Мир русскоговорящих стран. 2020. № 1 (3). С. 69–76. https://doi.org/10.20323/2658-7866-2020-1-3-69-76

Ли В.С. Языковая игра как средство воздействия на адресата (на материале текстов газетных публикаций // Modern linguistic systems as instruments of the reality transformation. Peer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the LXXVI International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Philological Sciences (London, February 20 – February 25, 2014). The event was carried out in the framework of a preliminary program of the project “World Championship, continental, national and regional championships on scientific analytics” by the International Academy of Science and Higher Education (London, UK). Published by IASHE, London, 2014. P. 68–71.

Темиргазина З.К., Мельничук Ю.А. Словотворчество в поэзии Ербола Жумагулова как часть языковой игры // Материалы междунар. научно-практ. конф. «Азиатский фронтир: проблемы трансфера культур». Павлодар: ППУ им. Маргулана, 2024.

Якимова Илона. Смуглый мастер подобий текстосновидения Ербола Жумагулова. 2003. URL: https://stihi.ru/2003/04/18-15 (дата обращения: 10.01.2026).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Транскультурная литература является неотъемлемой частью казахстанского литературного процесса второй половины XX – начала XX вв. Она возникла в колониальных условиях и является результатом системной политики русификации, проводимой Российской империей и Советским

Союзом. Возникновение теории транскультурности в американской и европейской научной среде обусловлено необходимостью научного осмысления такого нового массового явления в литературе, как произведения, созданные авторами иной этнической принадлежности, например, китайцами на английском языке. Возникновение подобной литературы стало результатом политики глобализации, открытости границ, характерной для геополитических процессов последних десятилетий.

В постколониальный период литературного процесса Казахстана глобализационные процессы оказали сильное влияние на развитие транскультурной литературы. В эпоху независимости тенденция «возвращения к культурным истокам» находилась в противоречии с тенденцией глобализации и породила разные формы культурной и национальной идентичности творческих деятелей: от монолингвальной, билингвальной к маргинальной.

Исследование творчества казахстанских русскоязычных поэтов и прозаиков с помощью методов определения внешнетекстовых и внутритекстовых маркеров транскультурности дало возможность аргументированно говорить об их принадлежности к транскультурной литературе. В своих произведениях они воплощали усложненную художественную картину мира, в фундаменте которой находились «жесткие» решетки родной, «своей» культурной идентичности, дополненной через язык творчества представлениями русской картины мира. Гибридность художественных текстов, создаваемых транскультурными авторами, эксплицировалась на разных уровнях произведения: от содержательных (тематики, сюжета, мотивов) до образно-поэтических, стилистических (хронотопа, символов и т.п.).

Особый интерес представляет гибридная поэтическая техника транскультурных поэтов, которая порождена симбиозом силлабической системы стихосложения, типичной для казахского языка, и силлабо-тонической системы, характерной для русского языка. В совершенстве владея силлабо-тонической техникой, казахские поэты создавали поэтические произведения на русском языке, однако наибольшего совершенства они достигли в создании поэтических творений, построенных на силлабической системе, «родной» им по духу, продолжающей традиции казахского устно-поэтического творчества акынов, жырау, сказителей. Использование прозиметрума в поэтических произведениях Олжаса Сулейменова, Бахытжана Канапьянова также относится к своеобразному преломлению поэтической техники устного народного творчества казахов в современном художественном контексте.

Для транскультурных художественных текстов характерна сюжетная, мотивная, художественно-эстетическая обращенность к древнетюркским мифологическим образам, символам, кодам, фольклору. Это средство акцентирования автором своих исторических и культурных корней, своей этнической идентичности, которую важно подчеркнуть именно в транскультурном произведении.

Литература постколониального периода – начала XXI века – характеризуется сильным влиянием постмодернизма на художественное воплощение транскультурного сознания авторов. Проза Дюсенбека Накипова построена на постмодернистском тезисе о «неустойчивой» реальности, выстраивании трех фантастических миров, разделенных пространственно и хронологически. Главной идеей романа Накипова «Круг пепла» является мысль о необходимости сохранения культурных и этнических корней, исторической памяти, без которых человечество обречено на самоуничтожение. Поэзия Ербола Жумагулова, одного из ярких представителей литературы этого периода, отличается своеобразным словотворчеством, языковой игрой, построенными на мастерском «жонглировании» словами, рифмами, на столкновении культурных и религиозных кодов. Ироничная, местами саркастичная поэзия передает стремление автора к постмодернистской деконструкции, разрушению окружающей реальности.

С определенностью можно констатировать, что в монографии освещены некоторые важные проблемы транскультурной литературы Казахстана: ее художественная и когнитивная специфика, периодизация казахстанской транскультурной литературы, методика определения транскультурности художественного текста в творчестве наиболее выдающихся представителей П. Васильева, О. Сулейменова, Б. Канапьянова, Р. Сейсенбаева, Д. Накипова, Е. Жумагулова.