

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

**КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛЬ-ФАРАБИ**

Б.У.Джолдасбекова, Н.К.Сарсекеева

**АВТОРСКИЙ ДИСКУРС ПРОЗЫ Ю.О.ДОМБРОВСКОГО В
КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ
ПРОЗЫ О ХУДОЖНИКЕ**

МОНОГРАФИЯ

РЕСПУБЛИКА КАЗАХСТАН

Алматы, 2013

УДК 821.512.122.0 (075)

ББК

Д

Рекомендовано к изданию Ученым советом факультета филологии, литературоведения и мировых языков и УМС РУМС МОН РК

Протокол № _____ от _____ 2013 г

Рецензенты:

Заслуженный деятель науки РК, доктор филологических наук, профессор КазНУ им.аль-Фараби Абдезулы К.А.

*доктор филологических наук, профессор КазНПУ имени Абая Сафронова Л.Е.
кандидат филологических наук, доцент, в.н.с. Института литературы и искусства имени М. Ауэзова МОН РК Ананьева С.В.*

Джолдасбекова Б.У., Сарсекеева Н.К.

Д... Авторский дискурс Ю.О.Домбровского в контексте современной казахстанской прозы о художнике. Монография.- Алматы: Казак университеті, 2013.- 150 с.

ISBN

В монографии исследуется одна из наиболее актуальных проблем современного литературоведения – проблема дискурса на примере творчества Ю.О.Домбровского. На основе обобщения достижений современной филологической науки раскрываются особенности взаимодействий и взаимосвязей литературоведческого дискурса и художественного текста, особое внимание уделяется природе и функциям дискурса в структуре произведений писателя и методике его исследования. С позиции литературоведческого дискурса рассматриваются произведения Ю.Домбровского о выдающихся художниках слова русской и мировой литературы – У.Шекспире, Дж.Г.Байроне, Г.Р.Державине в соотнесении с произведениями современных писателей Казахстана, авторов произведений о художниках слова и мыслителях – А.Алимжанова, Б.Канапьянова, Т.Абдикова, Т.Асемкулова, Н.Черновой, Д.Накипова, Д.Амантая и др.

Адресована студентам, магистрантам, докторантам PhD филологических факультетов, научным сотрудникам и преподавателям вузов. Монография представляет интерес для всех, интересующихся новыми тенденциями развития прозы Казахстана конца XX - начала XXI в.в.

УДК 821.512.122.0 (075)

Джолдасбекова Б.У., Сарсекеева Н.К., 2013
КазНУ им.аль-Фараби, 2013

Издание монографии осуществлено в рамках научного проекта КазНУ имени аль-Фараби «Парадигма интеллектуально-инновационного потенциала личности в литературе Казахстана периода Независимости»

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	С. 4
1 КАТЕГОРИЯ АВТОРА И АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ КОНЦЕПЦИЙ.....	С.19
1.1. Границы понимания дискурса	С.19
1.2 Проблема автора и авторских рефлексий в художественном тексте.....	С.28
1.3. Теоретико-методологические аспекты изучения авторского сознания и дискурса в контексте опыта казахской и мировой литературы.....	С.40
2 СОЗНАНИЕ ХУДОЖНИКА КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В ПРОЗЕ Ю.О.ДОМБРОВСКОГО.....	С.55
2.1. Парадигма творческой личности Ю.О.Домбровского в освещении критики и литературоведения. Автобиографический дискурс и хронология творчества писателя.....	С.55
2.2. Авторский дискурс романа «Державин» и цикла новелл о Шекспире	С.73
2.3. Сознание художника в сборнике «Факел», новелле «Смерть лорда Байрона» и цикле повестей и рассказов «Рождение мыши».....	С.85
2.4.«Необычайное» и роль мотива рождения чуда в художественном дискурсе дилогии «Факультет ненужных вещей».....	С.92
3 СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ КАЗАХСТАНА О ЛЮДЯХ ИСКУССТВА	
3.1. Парадигма «человек у зеркала» и литературная традиция искателя истины (на примере произведений Т.Абдикова, Х.Адибаева, Т.Асемкулова)	С.105
3.2. Синтез мифологического, публицистического и документального в прозе о людях искусства (А.Алимжанов, Б.Канапьянов, Н.Чернова).....	С.113
3.3. Поликультурный дискурс в прозе «новой волны» (Д.Накипов, Д.Амантай).....	С.122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	С.142

ВВЕДЕНИЕ

Рассматриваемый период в развитии литературы Казахстана характеризуется специалистами как время переоценки ценностей, время формирования иных ориентиров и новых форм. В этой связи реальное состояние казахстанской литературы двух последних десятилетий после обретения независимости нашей страной рассматривается как *сосуществование и активное взаимодействие* разных направлений и тенденций, во многом друг другу противоположных. Новейший исторический период диктует и новые требования к поэтам и писателям для отражения изменившейся реальности, влияет на формирование разных тенденций в литературном процессе. Не вдаваясь в подробности, в самых общих чертах *одну* из них можно определить как продолжение прежних традиций «социально-аналитического» реализма, отчасти способствовавшего кризисному состоянию современной литературы, *вторая* – это активизация и накопление ею новых качеств, свидетельствующих о том, что существует и «новая волна», как ее называют критики, связанная с авангардом, модернизмом, постмодернизмом, иными стилевыми потоками, существующими прежде всего в качестве феномена эстетического, явления собственно *словесного искусства*.

Литературный процесс Казахстана всегда представлял собой весьма многогранное явление, что характеризует также и литературу периода независимости. Открытость ко всему новому и одновременно желание сохранить свои истоки и традиции, ценностно-смысловые ориентиры личности в условиях мультикультурной действительности характерны для всех национальных литератур республики.

Развитие художественной литературы в многонациональном Казахстане вобрало в себя две ментальности: азиатскую и европейскую, тесно связанную с идеей евразийства. Русскоязычная литература Казахстана, являясь частью казахской литературы, имеет свою богатую и неповторимую индивидуальную историю, реальное бытование которой связано с непрерывным эстетическим праксисом, т.е. творческой деятельностью конкретных писателей.

Независимо от принадлежности к той или иной ветвям - казахской или русской - можно отметить в качестве одной из ведущих черт литературы нашей страны на всем протяжении ее развития особый интерес писателей к незаурядной творческой личности и ее «взаимоотношениям» со временем – прошлым или настоящим, интерес к сознанию художника слова и его творческим рефлексиям. Непреложным правилом степной мудрости по отношению к талантам было единственное требование: *что сказал и как сказал*.

Обретение нашей страной суверенитета и связанная с этим переоценка культурного наследия прошлого, широкое распространение новейших концепций восточной и западной философии оказывают глубокое воздействие на современный литературно-художественный процесс Казахстана. Не случайно в первые годы независимости основной была историческая тематика, когда писатели старшего и среднего поколений нередко обращались к героическим личностям прошлого, незаслуженно забытым или вовсе

вычеркнутым из отечественной истории: З.Кабдолов – к Мухтару Ауэзову, Ш.Муртаза – к Турару Рыскулову, С.Жунусов – к Ахан-сэре, А.Тарази - к Мустафе Чокаю и др.

Исторически у казахского народа слово, способность к творческой импровизации всегда было на первом месте. Особое отношение к слову воспринимается как национальная особенность отечественной словесности. «Слово – всему судия», - совершенно справедливо утверждал в одном из своих публичных выступлений член Казахстанского ПЕН-клуба, доктор филологии, профессор Ш.Р.Елеукенов. Всякое произведение искусства (в том числе и литературы) является продуктом творческого сознания художника, само же это творческое сознание формируется под воздействием многообразных и взаимосвязанных факторов, обозначаемых термином «эпоха».

Понятие *эпохи* охватывает моменты социально-экономической жизни, события политической истории, сложнейшие обстоятельства общественно-классовой борьбы, движение научной и философской мысли, развитие различных эстетических систем и художественных направлений. Эпоха – это совокупность всех обстоятельств материальной и духовной жизни общества на определенном этапе его развития. Воздействие различных ее аспектов на творческое сознание художника, выраженное нередко через сознание его героя, также творческой личности, может быть непосредственным или опосредованным, но оно неизбежно.

В настоящее время продолжается сложный процесс переоценки ценностей, диктуемый изменением приоритетов в оценке духовно-мировоззренческих аспектов прошлого, настоящего и будущего казахского народа вплоть до взаимоисключающих точек зрения. Коренным образом изменились взгляды на мир, историю и культуру народа, различные сферы его духовной деятельности.

Независимо от того, обращается писатель к изображению конкретных событий своего времени или нет, эпоха непременно отражается в художественном произведении. Писатель может употребить свой талант на воссоздание прошлого, реалий настоящего, фантазировать относительно будущего или располагать действие своих произведений, подобно Э.По, «вне времени и пространства», но обстоятельства эпохи так или иначе будут присутствовать в его творениях. Не случайно М.М.Бахтин характер гуманитарного познания определял как *взаимодействие* между изучаемым текстом и создаваемым в процессе его восприятия обрамляющим контекстом.

Начиная с 1990-х годов, исчезает индивидуальный стиль в традиционном его понимании как «единство многообразия» согласно разработанной М. М. Гиршманом теории целостности художественного произведения [1, с. 6]. Само письмо унифицируется, наблюдается актуализация «сюжетности» после довольно устойчивой тенденции к доминированию события «изображения» - современные тексты начинают напоминать киносценарии, сценарии видеоигр, некий коллаж и т.п.

С другой стороны, активно развивается жанр эссе, появляются жанровые образования, симулирующие дневники, научные статьи, словари, энциклопедии и т.д. Литературное явление, период, эпоха в целом начинают определяться

спецификой художественного высказывания, его внутренней структурой, типом моделирования мира в слове и типом референциальных отношений.

Переходный характер современной эпохи помимо изменения общественного статуса литературы влечет за собой также необходимость для читателей и критиков самоопределиться в новой социокультурной ситуации, так как в качестве приоритетных художественно-эстетических задач видоизменяются не только «методы» сочинения текстов, но и способы их чтения, интерпретации, о чем неустанно напоминают представители теоретической поэтики и в Казахстане, и за рубежом. В художественном творчестве важна и его коммуникативная сторона, поскольку произведении искусства обращено к воспринимающему субъекту, ориентировано на восприятие определенного адресата. Опыт новейшей литературы позволяет по-новому взглянуть на произведения предшествующих периодов, обнаружить в них сходные тенденции поведения художника в речевом пространстве.

Художники слова довольно часто становились и становятся героями произведений многих писателей Казахстана, а само их искусство – предметом изображения и художественного осмысления в отечественном литературоведении. Наиболее плодотворными в этом отношении стали 1970-е годы, как отмечает исследователь Т.Сулейменов [2]. После выхода в свет эпопеи М. О. Ауэзова «Путь Абая» в литературе Казахстана сформировалось целое направление – произведения исторической прозы больших и малых форм о людях искусства. Этими произведениями были «Молния» А.Абишева, «Жаяу Муса» З.Акишева, «Ахан-сэре» С.Жунусова, «Мечта поэта» Д.Абилева и некоторые другие, которые были достаточно подробно рассмотрены в кандидатской диссертации М.Х.Хамзина, вышедшей еще в 1983 году и подготовленном им позже, дополненном новым материалом учебном пособии, изданном в 2001-м в Карагандинском госуниверситете [3].

Основные положения и наблюдения исследователя получили высокую оценку и устоялись в академическом литературоведении, в частности, вывод ученого о более чуткой рефлексии индивидуального творческого стиля, сопряженного с авторской позицией по отношению к изображаемому материалу, жанровой характеристикой и композиционным построением произведений исторической прозы. По сути, М.Х.Хамзиным был определен и рассмотрен в общих его чертах новый этап в области казахской исторической прозы, связанный с формированием особой традиции в произведениях о людях искусства.

Фундаментальные исследования члена Союза писателей Казахстана, академика Международной Высшей школы проф. Дадебаева Ж.Д. значительно расширили горизонты раскрытия указанной темы в связи с более общей проблемой влияния традиции М.Ауэзова на казахскую историческую прозу о людях искусства [4], придали новый импульс последующим литературоведческим исследованиям о выдающихся творческих личностях и их творческой лаборатории.

Заметным явлением в казахстанском литературоведении стала докторская диссертация Т.Н.Рахимжанова «Поэтика современного казахского романа»,

объектом внимания которой являются исторические романы о людях искусства, рассмотренные как одно из лучших достижений современной казахской литературы [5].

В диссертации ученый анализировал такие особенности поэтики произведений как искусство сюжетного построения и психологического анализа, роль портретных и пейзажных зарисовок, особенности внутреннего диалога и монолога, типы и формы авторского повествования и др. Это – первая работа, в которой была комплексно рассмотрена поэтика казахского романа 1960-1980-х гг. о людях искусства. Ряд наблюдений и выводов этого труда в дальнейшем получил детальную разработку в положениях и выводах ведущих казахстанских литературоведов [6].

Кочевая цивилизация и ее особенности, ставшие частью казахской ментальности, были открыты М.Ауэзовым в «Пути Абая». И самое главное – особый тип творческого человека, создателя культурных ценностей, выработанный ею. Все культурные ценности, будь то музыка, поэзия, прикладное искусство, рождались внутри народа. Образно выражаясь, каждая юрта была музеем, каждый человек – библиотекой. Выработался тип творческого человека, импровизатора, кто постоянно был в процессе создания произведений. В романе М.Ауэзова это видно на примерах того, как стихи *приходили* к Абаю.

Однако в подавляющем большинстве работ художественная парадигма образов талантливых представителей искусства рассматривалась казахстанскими исследователями прежде всего в рамках общечеловеческого содержания. Между тем творческое *сознание* одаренной личности и ее рефлексии, отраженные в авторском *дискурсе*, то внутреннее озарение, которое делает поэта поэтом, а мыслителя – художником, остается порой за пределами имеющихся солидных трудов.

В достаточной степени объективные данные сформировались в основном в отношении творчества таких корифеев, состоявшихся в своем призвании, писателей старшего поколения таких как А.Абишев, З.Акишев, Д.Абилев, С.Жунусов, А.Кекильбаев, Н.Анов, М.Симашко и ряда других авторов. С современной казахстанской литературой и ее представителями все сложнее: во многом еще предстоит разобраться, выстроить определенные типологические ряды.

В современной теории литературы можно считать общепризнанным утверждение о том, что специфика литературы не раскрывается через какое-нибудь статическое, раз и навсегда данное определение: границы, содержание и объем этого понятия исторически изменяются, а одни и те же признаки не обладают раз и навсегда данной эстетической спецификой, но обретают разные значения на разных этапах развития культуры. Предельным развитием этой общей идеи можно считать утверждение Ц.Тодорова о том, что не существует единого понятия литературы, а есть множество литературных *дискурсов*, выполняющих эстетические функции в различных историко-культурных контекстах [7, с. 41].

С конца 1980-х - начала 1990-х годов в литературном процессе Казахстана наблюдается более интенсивная выработка новых художественных стратегий в связи с внутренней перестройкой словесности: наряду с радикальным изменением жанровых структур наблюдается изменение роли автора и форм его «присутствия» в произведении. «Девизом» современной литературы в целом можно считать установку на коммуникацию, диалог с читателем относительно судьбы и «ремесла» художника. Так или иначе, писатели выстраивают свой диалог с читателем, и эта потребность все более усиливается.

Ряд писателей избирают тактику прямого обращения к читателю, другие – путь эстетического эксперимента. В новых исторических условиях, на рубеже XX-XXI столетий кризис персональной идентичности находит отражение и как проблема самоопределения писателя: количественно увеличивается ряд произведений, относимых критикой к эссе и близким ему жанровым образованиям, где писательская субъективность выражается наиболее непосредственно.

В исследовании живого, на наших глазах формирующегося литературного процесса нет возможности говорить «обо всех», но можно отметить основные *тенденции*, используя для их конкретного освещения и определенные писательские имена, и произведения, и новые методы исследования художественных текстов. Время впоследствии может внести коррективы в оценки, но дать их сегодня все же необходимо.

Конец XX - начало XXI в.в. предстает и завершением определенного литературно-культурного цикла, и существенной его трансформацией и «переустройством». Сегодня переход от одной культурной парадигмы к другой осуществляется не столько через «сдвиги» и «сломы», сколько через «перетекания» и модификации художественных форм и конструкций. По словам М.М.Бахтина, в культуре все диалогизирует со всем и все - со всеми: страна со страной, эпоха с эпохой, человек с человеком, культура с культурой. И хотя изнутри культурно-художественной ситуации вряд ли возможно четко установить и адекватно их оценить, в настоящей работе предпринимается попытка обозначить те формотворческие тенденции, которые выявляют специфику современного этапа литературного развития Казахстана.

Научная новизна данной работы состоит также в самом материале исследования (обращении к малоизученной, вследствие ее хронологической близости к современности, прозы 1980-х - 2000-х годов). Реальный литературный процесс включает в себя множество творческих линий, которые, «вслушиваясь в голоса» разных литературных эпох и их представителей, по словам М.Бахтина, манифестируют свою связь (или разрыв) с самыми разнородными и разновременными традициями. Взаимодействуя между собой на пограничном литературном пространстве, разные тенденции создают относительно устойчивую, способную к развитию художественную целостность.

Выявить контуры системности в этом хоре разных «голосов» писателей непросто, так как их многообразие и несогласованность между собой дают довольно пеструю и внутренне противоречивую картину. Казахстанская

литература конца XX - начала XXI века переходит в качественно иное состояние: культурные особенности нового времени приобретают отчетливо выраженный центробежный характер, что проявляется в бытовании множества индивидуальных литературных стилей и стилевых тенденций.

Современная литературная среда текуча, представляет собой сложную и многомерную сеть творческих притяжений и отталкиваний. В последнее время ученые, представители гуманитарных областей знания, все больше склоняются к мысли о необходимости рассмотрения истории и культуры нашего народа в контексте мировой истории и, в частности, истории Евразии. В соответствии с концепцией евразийства, неприемлемо разделение народов на «своих» и «чужих», а, напротив, на первый план выступает содружество различных культур и сформированных ими традиций.

Не теряет своей актуальности и языковой вопрос в Казахстане. Французский ученый А. Роб-Грийе сформулировал свое мнение так: «Родина поэта – это его язык». В нашей республике на равных сосуществуют: художественная литература на казахском языке, русскоязычная казахская литература, русская литература Казахстана, немецкая, корейская, уйгурская литература и др. не только на национальных, но и на русском языке. Обособление любой составляющей не способствует консолидации общества: и в период независимости литературные связи и влияния национальных литератур по-прежнему основаны на культурных и литературных контактах между народами и суверенными государствами.

Не случайно член казахского и русского Пен-клубов, член правления Европейского конгресса литераторов, представляющий в нем литературу Центральной Азии и Казахстана поэт, писатель, переводчик, режиссер и сценарист Б. М. Канапьянов взволнованно рассуждает по этому поводу в «Литературной Азии»: «Русскоязычное пространство заложено в нас генетически... Через восприятие русской литературы мы восприняли и европейскую. Мосты этой культуры нам необходимо снова свести и, как атлантам, держать это небо культурного пространства для нас и будущих поколений» [8, с.173].

Конец XX - начало XXI века демонстрирует также огромный сдвиг в области появления новых методологий во всех сферах науки, включая филологические дисциплины. Все более широкое распространение получают междисциплинарные исследования, в условиях интеграции наук все чаще появляются исследования, написанные на стыке различных областей знания. Сближение естественных, социальных и гуманитарных дисциплин обогащает методологический аппарат современного литературоведения.

Одной из важных задач современного литературоведения по-прежнему является изучение поэтики творчества писателя и его индивидуального стиля. Новые грани в творчестве писателей позволяют открыть теории коммуникации, внедрение компьютерных технологий, развитие лингвистики текста, герменевтики, нарратологии, рецептивной эстетики и др. В этой связи все большее внимание исследователи в последние годы начинают уделять

проблемам восприятия и осмысления, современным интерпретациям художественных произведений.

В частности, в центре внимания все чаще оказываются проблемы автора и героя, авторской картины мира, референции художественного дискурса и психологии творчества писателя, привлекающие внимание также казахстанских ученых [9]. Безвременно ушедший из жизни ученый-литературовед, вдумчивый критик, внимательно отслеживавший современный литературный процесс Казахстана, автор серьезных работ о его представителях [10], профессор В.В.Бадиков ввел даже в живой научный оборот термин «скрипторология» - «наука о писателях».

Казахстан заслуженно гордится своими земляками-писателями, которые жили и творили на нашей земле, достойно развивали и умножали лучшие традиции национальной литературы. Вместе с тем исторически сложилось так, что наша страна с давних времен была включена в мировой литературный процесс, чему способствовало открытие Великого Шелкового пути, особое географическое положение между Востоком и Западом, даже использование казахской степи в качестве места для ссылки.

Так, в истории культуры и литературы Казахстана и особенно Алма-Аты периода 1930-1950-х годов особый след оставил сосланный сюда по политическим мотивам Юрий Осипович Домбровский, автор всемирно известных ныне и переведенных на многие иностранные языки произведений, главными героями которых становились Шекспир, Байрон, Державин, Грибоедов и др.

Представляет несомненный научный интерес изучение его творческого наследия с новых методологических позиций, усвоение его открытий казахстанскими писателями последних десятилетий, опыт их «переключки» с ним, основанный порой на взаимодействии разных типов ментальности. Концепция творчества и творческой личности, выработанная Ю.Домбровским, позволяет представить комплексно не только его собственные творческие искания, но и в целом одно из основных направлений в современном литературном процессе Казахстана.

Лучшие герои прозы и эссеистики Ю.Домбровского – это люди, наделенные «высшим» знанием: гениальные писатели, историки, художники, люди творческого склада, превыше всего ценящие творения человеческого духа. Внимание писателя привлекал также поэтический мир людей творчества, мастеров искусств Казахстана. Он писал о народном художнике Казахстана А. Кастееве, анализировал его работы, первым рассказал об архитекторе Зенкове, построившем Дом Офицерского собрания (ныне – Музей народных музыкальных инструментов нашей республики) и знаменитый Кафедральный собор, замечательных мастеров кисти, художниках С.И.Калмыкове и Н.Г.Хлудове.

Реальная история литературы складывается, как известно, из ярко индивидуальных авторских миров, их взаимодействий и связей, даже опосредованных. Сегодня важно глубокое осмысление на конкретных примерах творчества современных писателей того обстоятельства, что литературный

процесс суверенного Казахстана, обретая «новое лицо», вместе с тем продолжает на новом уровне никогда не прекращавшийся диалог культур.

Одна из наиболее трагических страниц в истории нашей страны открывается романами Ю.Домбровского, составившими дилогию, представленную романами «Хранитель древностей» и последовавшим за ним «Факультетом ненужных вещей». Первый из них был опубликован в 1964 году в «Новом мире» времен А.Твардовского благодаря его энергичным и самоотверженным усилиям в самом конце «хрущевской оттепели». За книжками «Нового мира» с «Хранителем древностей» в библиотеках записывались в длинные очереди, их ждали с нетерпением.

Издание второго романа было осуществлено на родине писателя лишь в 1988 году в перестроечный период. В 1990-м журнал «Новый мир» издал обе части, посвятив этому специальный номер. Однако еще в 1978 году «Факультет» вышел во Франции и был отмечен премией Французской академии искусств в номинации «Лучшая иностранная книга, изданная во Франции». В тот же период Жан - Поль Сартр назвал Ю.Домбровского «последним классиком».

Между тем, лишь в последних исследованиях о русской литературе Казахстана присутствуют попытки определить его самобытный вклад в развитие литературы нашей страны, с которой Ю.Домбровского связывают долгие годы писательской деятельности. В русле этих исследований находится, в частности, монография одного из соавторов данной работы проф. Джолдасбековой Б.У. «Русская литература Казахстана», вышедшая в 2008 году. В этой работе присутствует специальный раздел, посвященный анализу проблемы героя и особенностям сюжетно-мотивной организации знаменитой дилогии Ю.Домбровского «Факультет ненужных вещей» [11].

Однако вплоть до настоящего времени вопросы специфики самобытного художественного дискурса Ю.Домбровского, его специальное углубленное исследование на примере художественных произведений о выдающихся мастерах слова с мировой известностью не только не подвергались всестороннему изучению, но и не становились объектом рассмотрения в рамках иных подходов.

Так, в коллективной монографии «Литература народов Казахстана», вышедшей в 2004 году, отмечается, что Ю.Домбровский сыграл немалую роль в освещении темы интернационализма, складывавшегося в противоречивых обстоятельствах времен лагерей и репрессий 30-х годов, насильственных «эвакуаций» народов и народностей военных и послевоенных лет, освоения целинных земель. В силу специфики данного исследования в монографии выделены лишь основные темы и герои произведений писателя без подробного освещения, определен широкий круг его казахстанских друзей, делается вывод: «Произведения Ю.Домбровского являются своеобразной художественной летописью общественно-исторических событий XX века, советской действительности, драмы личности» [12, с.54].

О феномене Домбровского, о его личности как писателя и человека в жанре воспоминаний в разное время писали такие казахстанские исследователи и литераторы как Павел Косенко [13], Александр Жовтис [14,15], Морис

Симашко [16], Нурболат Джуанышпеков [17], Аркадий Арцишевский [18] и другие. Все указанные работы так или иначе объединяет личный характер отношений авторов с опальным писателем, собственное видение феномена его личности.

Казахстанский литературовед Роза Мусабекова, автор кандидатской диссертации «Отражение кризиса гуманизма в произведениях Ю.Домбровского» [19], монографии [20] и ряда статей о писателе [21], особое внимание уделяет роли евразийских мотивов в творчестве писателя, проблеме гуманизма, фактам творческого содружества Ю.Домбровского с М.Ауэзовым, С.Муқановым, Б.Майлиным, И.Есенберлиным и рядом других казахстанских писателей и ученых.

Различным граням творческой индивидуальности Домбровского, в частности, типологической общности образов главного героя романа «Хранитель древностей» Зыбина и доктора Живаго из романа Б.Пастернака посвящена вышедшая в 1991 году кандидатская диссертация российского исследователя Е.Никитиной [22]. Позже в Иваново и Махачкале были защищены еще две кандидатские диссертации по творчеству Ю.Домбровского, и обе – на материале знаменитой диалогии, в аспекте взаимоотношений человека с историей [23, 24].

Как правило, и российские критики и литературоведы, и их коллеги из дальнего зарубежья, в последние десятилетия основное внимание при рассмотрении творчества писателя уделяли его гражданской позиции [25, 26, 27]. Это вполне естественно, так как вплоть до самой смерти фамилия Домбровского оставалась одиозной как для представителей власти, так и для цензуры, старавшихся не замечать успехов его произведений за рубежом. В частности, одной из первых и немногих при жизни писателя работ о его творчестве явилась статья замечательного критика А.Туркова, озаглавленная «Что же случилось с Зыбиным?», перепечатанная журналом «Знамя» уже в перестроечный период, в 1989 году [28].

Даже о романе «Хранитель древностей», ставшем первой частью диалогии «Факультет ненужных вещей», пользовавшейся огромной популярностью у читателей, в советскую печать были допущены только две статьи. Из них одна, опубликованная в далеком от центра журнале «Сибирские огни», принадлежала перу крупнейшего критика И.Золотусского, определившего жанр «Хранителя» как «повесть иносказаний, философскую повесть», а его конфликт как «трагедию человеческой судьбы, подпавшей под власть слепых сил» [29].

Вторая статья принадлежала казахстанскому критику и историку литературы Вл. Владимирову [30] и вышла в свет в «Просторе» в период редакторства И.П.Шухова.

Высочайшая гуманитарная образованность отличала личность Ю.О.Домбровского, что было свойственно всей русской дореволюционной интеллигенции. Свободное владение европейскими языками (английским, французским, даже латынью) давало возможность свободно читать первоисточники. Велика вероятность того, что он знал древнееврейский:

исследователями отмечены факты посылки им книг с посвящениями, сделанными на этом языке.

Оказавшийся в тисках Системы, ломаный ею, но не сломленный, он оставался Поэтом, Художником в главном - в отношении к жизни, воспринимая ее без злобы, с осознанием хрупкости ее смысла, пониманием неслучайности нашего появления на свет.

Внешне мало походивший на писателя, он был им до мозга костей, своим присутствием в литературе удерживая многих от фальши, самолюбования, завышенных самооценок. Он учил объективному взгляду на происходящее, личным примером убеждал, что жить по-настоящему можно, только постоянно помня о непреходящем бесценном опыте настоящей культуры.

Не случайно «последний из могикан» Серебряного века русской литературы, старейший писатель русского зарубежья Б.К.Зайцев, а также поэт и ведущий критик зарубежья Г.В.Адамович, внимательно следивший за новинками литературы на его родине, отозвались на «Хранителя древностей»: первый – письмом, второй – рецензией.

Интеллигентность, «всемирная отзывчивость», зародившаяся еще в московской гимназии и поддерживавшаяся всю жизнь, не исключая годы его лагерной жизни, во много определяла мировоззрение Ю.Домбровского. В «орбите» писателя находились очень разные авторы: Ю.Казаков, В.Личутин, С.Муқанов, И.Есенбрлин, Ю.Давыдов, Б.Окуджава, В.Максимов и многие другие как российские, так и казахские писатели. Однако и в годы вынужденной разлуки с Казахстаном, о чем подробно будет сказано в начале второй главы данной работы, не прерывалась его внутренняя, особая связь с нашей страной, ее людьми, ее мастерами слова.

Так, в 1958 году в журнале «Дружба народов» появляется его большая статья «Творческий подвиг», в которой Ю.Домбровский подробно анализирует роман-эпопею М.О. Ауэзова «Путь Абая». Особое внимание в статье уделяется особенностям личности Абая в изображении М.Ауэзова, в частности, его трагическому одиночеству в современном для поэта казахском обществе: «Личность Абая трагедийна в самом настоящем и высоком смысле этого слова. писал Ю.Домбровский.- ...Абай мог существовать только творя, только преображая действительность и порождая вокруг себя новое. Это было его назначением, его творческой сущностью, и благодарности он не требовал».

Весьма символично заглавие вступительной статьи А.Л.Жовтиса «Противостояние», открывавшей издание «Факультета ненужных вещей» в алма-атинском издательстве «Жазушы» в 1989 году [31]. Об особой эстетике свободы в творчестве Домбровского писали в 1990-м российские критики и литературоведы С. и В.Пискуновы [32]. К 90-летию Ю.Домбровского в казахстанском «Просторе» была опубликована большая статья Арк.Арцишевского о различных гранях творческой личности писателя и отображению им алма-атинских реалий 30-х годов. [33].

Как искусствовед, критик, поэт, писатель, педагог и переводчик Ю.О.Домбровский увлеченно участвовал в становлении и развитии профессиональной казахской литературы, профессионального художественного

искусства. Казахстан принял его молодым, никому не известным автором, попавшим в беду, дал ему в свою очередь мужество и зрелость.

Однако несмотря на определенный интерес к творчеству Домбровского как в российском, так и в отечественном литературоведении (в основном как автору романа-дилогии), но не в качестве автора блистательных эссе о Байроне, цикла новелл о Шекспире «Смуглая леди», романа «Державин» и других произведений, ему не уделено должного внимания и по сей день.

Не исследована специфика его художественного дискурса в произведениях о людях искусства и его влияние на опыт современной казахстанской прозы, посвященной проблемам взаимодействия художника слова и общества на разных этапах его развития.

Кроме того, последние годы ознаменованы появлением ранее не издававшихся произведений Ю.Домбровского, героями которых также являются сочинители и художники. Так, в Москве в 2010 году, благодаря усилиям вдовы писателя К.Турумовой-Домбровской и настойчивости известного российского писателя, критика и режиссера Д.Быкова, вышел роман Ю.Домбровского в повестях и рассказах, озаглавленный «Рождение мыши». Специальное изучение этого произведения также представляет определенный интерес, поскольку жил писатель в очень сложную эпоху, когда само умение сохранить достоинство личности и художника уже приравнивалось к искусству.

Несмотря на целый ряд арестов и несколько серьезных «отсидок», он сумел вернуться к жизни свободного человека: писал, переводил, преподавал, занимался журналистикой. Как отмечает известный алматинский краевед, ревностный знаток биографий знаменитых алмаатинцев В.Проскурин, Ю.Домбровский перевел первую книгу «Школы жизни» С.Муканова, однако фамилию свою как переводчика заменил псевдонимом «А.Юрченко». Можно предположить, отмечает В.Проскурин, что он вынужден был использовать и другие псевдонимы [34, с.114].

Стремление Ю.Домбровского предложить свое видение проблем свободы творчества и внутренней раскрепощенности талантливой личности, его самобытный художественный дискурс не могли не остаться незамеченными в литературе Казахстана, с которой он был тесно связан долгие десятилетия (вначале – вынужденно, а позже – вполне осознанно). Его уникальный опыт, по мнению многих исследователей, помогает глубже уяснить своеобразие литературного процесса нашей страны, творческих поисков писателей, ставших своеобразной визитной карточкой нашей страны.

За последние десятилетия в отечественную литературу пришли новые авторы, обновился тематический диапазон, само отношение к слову. Выбор имен для настоящего исследования - А.Алимжанов, Г.Бельгер, Б.Кананьянов, Т.Асемкулов, Т.Абдиков, Д.Накипов, Н.Чернова, Д.Амантай далеко не случаен. Выбор обусловлен прежде всего спецификой основной проблематики творчества указанных писателей, связанной с не ослабевающим интересом к духовным «горизонтам» творческой личности, ее рефлексиям, стремлению быть собой, сохранить себя как личность в бурно меняющемся на глазах социоконтексте современной действительности.

Произведения указанных авторов отличаются друг от друга и сюжетно, и стилистически. Объединяет их *небезучастное* отношение авторов к судьбам культуры и ее творцов, творчества в целом – отсутствует как нарочитый оптимизм, так и апокалиптичность, жестокость или тотальная ирония по отношению к изображаемому. Есть стремление осмыслить происходящее и рассказать о дне сегодняшнем в широком историко-культурном контексте.

С давних пор художественную литературу определяют как особое средство связи, общения, сообщения между людьми, народами, поколениями. Современное литературоведение рассматривает словесное творчество не только в его отношении к автору, реальности, но и к воспринимающему сознанию. Между автором и текстом, автором и реципиентом часто возникают сложные, иногда противоречивые отношения, которые пытаются по-своему объяснить философы, психологи, филологи. *Художественный дискурс* сегодня – один из наиболее востребованных в современной мировой филологии междисциплинарный термин, который предоставляет возможность проследить «переключки» разных авторов.

Дискурс, по мнению Ю.С.Степанова – это «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности...это один из «возможных» миров, существующий прежде всего и главным образом в текстах [35, с.37-41]. Вышеуказанные авторы являются представителями не только разных поколений, но и направлений и стилевых течений, характеризующих «лицо» современного литературного процесса Казахстана. Следовательно, аналитическое рассмотрение их творческого опыта на основе дискурсивного подхода позволит наглядно представить и обобщить основные тенденции развития отечественной литературы новейшего времени.

В рамках критериев отбора произведений напомним также, что всех представителей искусства - поэтов, композиторов, танцоров и др. - в широком смысле слова называют художниками. Но есть и иное представление, принадлежащее автору семи поэтических книг, видному переводчику, кинорежиссеру и сценаристу Б.Г.Каирбекову, которое разделяют авторы данной работы: «Для меня человек, ищущий красоту, жаждущий ее, преданный ей и восхищающийся ею – Художник, кто бы он ни был по профессии» [36,с.135-136].

Задачи нашего исследования определяются также необходимостью углубленного анализа специфики авторского сознания Ю.Домбровского, который способствует раскрытию информационной и прагматической емкости художественного текста. Авторские миры мастеров слова – сообщаемые миры. Живая картина литературы так или иначе творится их тайными и явными «переключками», их «диалогом». В настоящей работе намечены фрагменты этой большой картины – ее отдельные звенья, но звенья связного и духовно-ориентированного пути.

Выбор темы настоящего исследования обусловлен необходимостью дать целостную характеристику авторского дискурса Ю.Домбровского в его соотношении с иными художественными тенденциями в литературе Казахстана последних десятилетий с опорой на основные положения современной

методологии литературоведческих исследований в рамках художественного дискурса.

Работа состоит из введения, трех глав, в каждой из которых по несколько подразделов, заключения и списков использованной литературы, прилагаемых к каждому разделу.

Список использованной литературы к введению:

1. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. 2-е издание. – М.: Языки славянской культуры, 2007.- 528 с.
2. Сулейменов Т. Судьба людей искусства.- Алма-Ата: Жазушы, 1976. -76 с.
3. Хамзин М.Х. Казахская историческая проза о людях искусства (традиции и новаторство): Дисс. кандидата филологических наук. – Алма-Ата, 1983.- 133 с.; Хамзин М.Х. Қазіргі қазақ романы: Оқулық.- Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2001.- 205 б.
4. Дадебаев Ж.Д. Традиции М.Ауэзова в современном историческом романе: Автореферат дисс.кандидата филол.наук.- Алма-Ата, 1982.- 24 с.; Дәдебаев Ж.Д. Жазушы еңбегі (Труд писателя). –Алматы: Қазақ университеті, 2001. - 340 б. и др.
- 5.Рахимжанов Т.Н. Поэтика современного казахского романа. Автореф.дисс. д-ра филол.наук.- Алматы, 1993.- 42 с.
6. Кабдолов З. Сөз өнері. Искусство слова. – Алматы, 2002.- 360 б.; Нургалиев Р. Древо обновления: Традиции и современный литературный процесс.- Алматы: Жазушы, 1989.- 368с., с портр.; Рустемова К.Р. Концепция человека и истории в прозе А.Алимжанова: Автореф. дисс. доктора филол. наук.- Алматы, 1998.- 47 с.; Таханов С.Ш. Принципы раскрытия художественного характера в современной казахстанской прозе: Автореферат дисс.доктора филол.наук.- Алматы, 1999.- 55 с.; Султанбеков М. Поэтическое вдохновение: Абай, Шакарим и Мухтар: Книга о трех классиках.- Новосибирск, 2007; Нургали Р. Казахская литература: концепции и жанры.- Астана: Фолиант, 2010 и др.
7. Тодоров Ц. Понятие литературы //Семиотика.- М.: Радуга, 1983. С.35-41.
8. Канапьянов Б. Земное чувство //Литературная Азия.- 2002.- № 1. С.168-177.
9. Есембеков Т.У.Драматизм и казахская проза.- Алматы: Ғылым, 1997.- 428 с.; Абдыханов У.К. Социально-нравственные аспекты раскрытия образа интеллигенции в современной казахской прозе: Автореферат дисс. доктора филол.наук.- Алматы, 2002.- 47 с.; Нарымбетова К.А. Культура и литература Казахстана в исследованиях американских ученых //Вестник КазНУ. Серия филологическая. -2004.-№ 7. –С.122-125.
10. Бадиков В.В.Путь к художественной правде. Роман и современность //Простор.-1987.- № 7. –С.160-164; Бадиков В.В. На изломе времен. Судьба и голос художника.- Шымкент, 1996.- 258 с.; Бадиков В.В. Казахские писатели «новой волны» //Простор.-2008.-№ 11. –С.150-157.
- 11.Джолдасбекова Б.У. Казахстан в жизни и творчестве Ю.О.Домбровского //Джолдасбекова Б.У. Русская литература Казахстана.- Алматы: Қазақ университеті, 2008.- 358 с.

12. Литература народов Казахстана.- Алматы: Ғылым, , 2004.- 352 с.
13. Косенко П.Н. Письма друга, или Щедрый хранитель: Исторические хроники.- Алма-Ата: Жазушы, 1990.- С.226-232; Косенко П. Юрий Домбровский, хранитель древностей //Простор.-2003.-№ 8. –С.103-120.
14. Жовтис А. Л. Вопреки эпохе и судьбе //Нева.-1990.-№ 1.-С.173-174.
15. Жовтис А.Л. Юрий Домбровский – узник совести //Эко-курьер.- 2000. -25 мая.
- 16.Симашко М. Орнаментальная проза //Дружба народов.- 1990.- № 1.- С.252-262.
17. Джуанышпеков Н.О. Художник и власть //Книголюб.- 2005.- №№ 7-8.- С.56-57.
- 18.Арцишевский А. Ненужные вещи в период безвременья...//Мысль.-1999.- № 5. - С.76-80.
- 19.Мусабекова Р.М. Художественное отражение исторической действительности в произведениях Ю. Домбровского: Автореферат кандидатской диссертации. – Алма-Ата, 2000.- 22 с.
- 20.Мусабекова Р.М. Отражение кризиса гуманизма в произведениях Юрия Домбровского.- Астана, 2005.- 116 с.
21. Мусабекова Р.М. Домбровский об Ауэзове (К вопросу о взаимодействии национальных литератур //Вестник высшей школы Казахстана.- 1998.- № 3.- С.61-65; Евразийские мотивы в творчестве Юрия Домбровского, или О несостоявшемся диалоге с властью //Известия НАН РК. Серия филологическая.- 1999. - № 3. - С.66-72.
- 22.Никитина Е.В. Юрий Домбровский: творческая индивидуальность: Автореферат кандидатской диссертации. – СПб.,1991.- 25 с.
23. Яськовска Р. Человек и история в творчестве Ю.Домбровского: Автореф. канд. филол. наук. – Иваново, 1992.- 23 с.
- 24.Абдуллаева (Шамардина) Ю.Д. Романы Ю.Домбровского «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей»: поэтика и концепция личности: Автореф. канд. филол. наук.- Махачкала, 2003.- 24 с.
- 25.Непомнящий В. Homo Liber (Юрий Домбровский) //Домбровский Ю. Хранитель древностей: Роман. Новеллы. Эссе.- М.,1991. – С.3-11.
- 26.Woodward James. The “Cosmic” Vision of Iurii Dombrovskii: His Novel “Fakul //tet nenuzhnykh veshchei” //The Modern Language Review.- Belfast.-Vol.87.- No.4.- 1992, October.- P. 899.
- 27.Зверев А.Глубокий колодец свободы //Литературное обозрение.- 1989.-№4.- С.14-20.
- 28.Турков А. Что же случилось с Зыбиным? //Знамя.-1989.- № 5. –С.226-228.
29. Золотусский И. Говорящая древность //Сибирские огни.-1965.- № 10.- С.177-181.
- 30.Владимиров Вл. Этот хранитель древностей //Простор.-1969.-№ 6. –С.56-64.
- 31.Жовтис А.Л. Противостояние (о Ю.О.Домбровском) //Юрий Домбровский. Факультет ненужных вещей: роман. Очерки и статьи. – Алма-Ата: Жазушы, 1989.- С.614-638.

32. Пискунова С., Пискунов В. Эстетика свободы // Звезда.-1990-№ 1.- С.172-184.
33. Арцишевский А. «Да будет ведомо...» // Простор.-1999.- № 5.- С.115-120.
34. Проскурин В. «Красота – есть правда...» // О чем не говорили: Документальные рассказы и очерки / Сост. Л.П.Лукина, Е.А.Сатыбалдиев.- Алма-Ата: Жалын, 1990. – С.98-120.
35. Степанов Ю.Н. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века.- М.: Институт русского языка РАН, 1995. - С.35-73.
36. Каирбеков Б. Г. Части целого: Избранное в 2-х томах. Стихи, проза, переводы. Т.2. – Алматы, 1998. - 283 с.

1 ПРОБЛЕМА ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Границы понимания дискурса

Искусство представляет собой высшую творческую форму эстетических отношений. Творчество художника выступает знаковой, текстопорождающей деятельностью, удовлетворяющей эстетические потребности духовной жизни человека и формирующей сферу эстетических отношений между людьми. В основе своей искусство представляет собой коммуникативную деятельность, так как произведение искусства не сводится к «изготовленному» автором тексту, но мыслится как особого рода – эстетическое отношение между автором, героем и читателем (зрителем, слушателем).

В тексте этот действительный предмет художественной деятельности, понимаемой как организация переживания, лишь фиксируется – текст является «отпечатком» авторского вдохновения в знаковом материале, наделенном целостностью. Читатель, со своей стороны, должен обладать внутренней целостностью, которая позволила бы ему ощутить и оценить целостность текста, актуализируя его в своем восприятии как «совокупность факторов художественного впечатления», по словам М.М.Бахтина.

Указанное свойство позволяет рассматривать произведение искусства как *высказывание* о мире, понятое в качестве коммуникативного события или *дискурса*. В последние десятилетия понятие дискурса употребляется все шире в качестве обозначения жанровой и смысловой цельности, текстуально-речевого оформления актов сознания, ориентирующих на другое сознание, на адресата.

В основе всех послесимволистских художественных исканий XX века обнаруживается осознанность собственно коммуникативной природы искусства. Так, отвечая своим трактатом конца 1890-х годов на вопрос: «что такое искусство?», Л.Н.Толстой провозгласил его одним из существеннейших способов «духовного общения людей». Утвердившийся в XX веке интерес к коммуникативным аспектам художественной деятельности открыл еще один закон искусства – закон адресованности. Эстетическая адресованность состоит в том, что произведение уже содержит в себе внутреннюю точку зрения, с которой этот мир открывается во всей своей целостности и оригинальности.

Категория дискурса – одна из наиболее актуальных проблем современного филологического знания. На основе обобщения достижений современной филологической науки, анализа работ отечественных и зарубежных ученых естественно вытекает вывод о необходимости выявления различных подходов к ней, а также выявления особенностей взаимодействия и взаимосвязей авторского дискурса и художественного текста с точки зрения литературоведа.

Понятию *дискурс*, несмотря на усиливающийся интерес к нему со стороны представителей филологической науки, дается несколько расплывчатое, неоднозначное определение, т.к. он нечетко очерчен в своих границах. В этой связи необходимо более четко определить понятие дискурса в литературоведческом аспекте, поскольку методология данного вопроса и, в частности, теория дискурса, дискурсивной поэтики и дискурсивного анализа далеко не разрешена и требует уточнения.

Напомним, что в традиционной лингвистике основой для исследований в течение многих десятилетий была пара «язык-речь». Согласно классическому определению Фердинанда де Соссюра, речь отличается от языка способностью к изменениям, что, в свою очередь, ведет к изменению языка. В своем «Курсе общей лингвистики» [1] ученый четко разграничил понятия «язык» и «речь», уточнив, что разделяя их, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного.

В дальнейшем бурное развитие семиотики подтолкнуло Ч.Морриса к выделению такого аспекта знака как прагматика, а интенсивное развитие теории композиции способствовало выработке следующего представления: классическое понятие «речь» не охватывает всех аспектов значения текста, и, тем более, коммуникативных аспектов в целом [2].

Теория дискурса возникла как одно из основных направлений философии постмодернизма, объединивших в себе философию языка, семантику, современную лингвистику (включая структурную и психолингвистику), когнитивную социологию и когнитивную антропологию. В результате термин «дискурс» (фр. *Discourse*, англ. *Discourse*) появился и приобрел популярность в ряде гуманитарных наук, предмет которых прямо или опосредованно предполагает изучение функционирования языка. Именно создание термина на стыке многих наук является причиной наличия у него столь ярко выраженной полисемии.

Проблема дискурса рассматривалась в трудах авторитетных французских ученых-семиотиков М.Фуко, Ц.Тодорова, Ж.Женнет, Р.Барта, Р.Якобсона и др. [3], а также в исследованиях российских ученых – М.Бахтина, Ю.Лотмана, В.Тюпы, И.Саморуковой, Ю.Руднева, Т.Вендедиктовой и др.[4]. Понятие дискурса как междисциплинарной категории вошло в аспект современной теории литературы, в частности, в раздел теоретической поэтики в трудах Н.Д.Тамарченко, С.Н.Бройтмана, В.И.Тюпы и др.[5]. Так, В.Тюпа понимает литературное произведение как единое художественное высказывание.

В качестве основополагающих граней дискурса указываются сегодня такие лингвистические понятия как *слово, речь, речь, погруженная в жизнь, речь, присваиваемая говорящим, актуально произнесенный текст, способ высказывания* и др. Дискурсу посвящено огромное количество трудов зарубежных, а начиная с 1990-х, и российских авторов. Отметим, что в каждой области гуманитарного знания понимание дискурса имеет свою специфику, при этом даже внутри одной дисциплины у представителей разных школ и направлений есть свои «оттенки», порой весьма принципиальные в трактовке этого термина.

Отметим, что одно из употреблений термина *дискурс* связано с использованием понятия стиля (в широком его понимании) и индивидуального языка. Не случайно в связи с широким употреблением данного термина в настоящее время все чаще возникает вопрос о тождественности понятий *дискурс* и *функциональный стиль*.

Традиционно термин *дискурс* используется в западноевропейской и американской лингвистике, в то время как русистика опиралась

преимущественно на категориальный аппарат функциональной стилистики. В русской традиции это обстоятельство особенно стало заметным после появления фундаментальных трудов академика В.В.Виноградова [6] и Г.О.Винокура [7], в которых в ряду других рассматривались также проблемы функционального стиля.

Функциональный стиль связывался прежде всего с особым типом текстов – газетных, разговорных, художественных, публицистических и др. Каждому из них соответствовал определенный тип лексической системы и грамматики.

В англосаксонской традиции не было ничего подобного прежде всего потому, что не было стилистики как особой области филологической науки. Англосаксонские лингвисты, как подчеркивал известный российский ученый Ю.С.Степанов, автор серьезного труда «Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности», подошли к данному вопросу, по его словам, «вне традиции» - как к особенностям самих текстов. *Дискурс* в их понимании, по убеждению Ю.Степанова, первоначально означал именно тексты в их текстовой данности и в их особенностях.

Дискурс, понимаемый с позиции стиля, описывает в первую очередь способ говорения. При этом современных исследователей, как представляется, интересует не дискурс вообще, а определенные его разновидности, задаваемые такими параметрами как отличительные языковые черты, стилистическое своеобразие, специфика тематики, убеждений и т.д. Речь может идти и о стиле говорящего, со своими специфическими чертами, где говорящий выступает как субъект речи в конкретном, групповом или абстрактном понимании (в частности, дискурс Дж.Буша, политический дискурс и т.д.).

Из сказанного выше можно сделать вывод о том, что проблема соотношения понятий *функциональный стиль* и *дискурс* остается все еще далекой от своего разрешения. Тем не менее специалисты все же считают возможным говорить о разговорном (разговорно-бытовом), официально-деловом, научном, масс-медиальном, художественном и других дискурсах. Однако некоторые исследователи считают, что подобный подход не совсем оправдан.

Так, В.Е. Чернявская пишет: «В случае дискурса речь идет не о строго отграниченных друг от друга множествах, не об объективно различных, но скорее о таких содержательно-тематических и коммуникативных единствах, которые выделились и обособились по отношению друг к другу в процессе коммуникативного общественного взаимодействия» [8, с.149]. По мнению исследователя, дискурсивный анализ – это средство и возможность социально-исторической и идеологической реконструкции «духа времени». Как полагает В.Чернявская, можно говорить об особой семантике дискурса – наряду с семантикой слова, предложения и текста.

О несводимости *дискурса* к стилю говорит и Ю.С.Степанов в ранее указанной работе [9, с. 38]. На его мнение опирается автор работы «Таксономические параметры дискурса» ставропольский исследователь А.Н.Приходько, утверждая, что «дискурс определяет стиль, а не стиль дискурс» [10, с.27].

Кроме того, имеет значение и социальная деятельность участников коммуникации. В зависимости от нее ученые выделяют различные виды дискурса: педагогический, религиозный, спортивный, военный и др. Каждый вид дискурса относится к определенной тематике, определяется набором правил, выполнения которых он требует, и протекает в определенной социальной сфере. Вместе с тем (и это происходит довольно часто) дискурсы могут «пересекаться», как, например, политический и масс-медиаальный.

Дискурс становится специальным фактором изучения филологических наук с конца 1970-х - начала 1980-х годов, рассматривается как текст, «погруженный в жизнь», речь, «присваиваемая говорящим» (определение принадлежит Н.Д.Арутюновой). Дискурс, как определяется это понятие в Лингвистическом энциклопедическом словаре, представляет собой «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте, речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмов их сознания (когнитивных процессов)» [11, с. 136-137].

Обратимся к понятию дискурса в литературоведческом его понимании. Понимание дискурса в теории литературы, как представляется, синтезирует охват в себе не только лингвистических моделей дискурса, но и филологических, идеологических, политических аспектов. Известна, в частности, концепция французско-швейцарского исследователя-лингвиста Патрика Серио о восьми различных пониманиях дискурса, исследуемого сегодня различными гуманитарными дисциплинами – психологией, историей, социологией, лингвистикой [12, с.28]. Из этих восьми представлений о дискурсе российский ученый Ю.Руднев выделяет три основные тенденции, непосредственно связанные с литературоведением и литературоведческим дискурсом [13].

Авторский дискурс художественного текста в понимании Ю.Руднева направлен на создание авторской субъективной картины мира в определенных рамках художественного пространства и времени. Эта картина мира является результатом сложного процесса диалогических отношений, составляющих мимесис: 1) Я- реальность; 2) Я – возможные миры; 3) Я- Другой (под которым понимается рефлексия или самовыражение). Любой художественный текст согласно Ю.Рудневу – это один из возможных миров. Что касается 3-его типа (Я-другой), он представляет собой автодиалог, и именно в нем происходит концептуализация картины мира, т.к. автор разрабатывает свои собственные концепты, метафоры, символы.

В процессе творения *своей* реальности автор не только устанавливает определенные диалогические отношения с Другим, но и сам постоянно предстает как Другой, под разными масками, т.к. миметический характер речевого акта в художественном комментарии отражает общее свойство поэтического языка – «расщепление», подчеркивает Ю.Руднев.

Отметим, что четкого определения дискурса авторы современных литературоведческих работ предпочитают не давать, в качестве же основы

понимания рассматривается *фоново-интуитивная* составляющая читательского восприятия. Именно поэтому, вероятно, наиболее полное определение дискурса раскрывается в трудах представителей самого «научнообразного» направления гуманитарных наук XX века – семиотики. Наиболее близко нашему пониманию дискурса представление о нем, сформулированное Ц.Тодоровым в его статье «Понятие литературы»: «В литературоведческих исследованиях правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе «жанры» (иногда «стили» или «модусы» и т.п. [14, с. 367].

В научную теорию лингвистики текста дискурс был впервые введен американским ученым З.Харрисом в 1952 году как лингвистический термин в словосочетании «дискурс – анализ (анализ дискурса)». Этим термином ученый назвал метод анализа связной речи [15]. Как категория коммуникации это понятие привлекло внимание структуралистов и начало активно разрабатываться ими и их последователями (Р.Барт, К.Бремон, Ц.Тодоров, В.Шмид и др.), хотя понималось по-разному, особенно в отношении его адресованности.

Напомним, что эстетическая адресованность дискурса является одной из его важнейших характеристик, состоящей в том, что произведение уже содержит в себе «внутреннюю точку зрения», с которой мир его открывается во всей своей целостности и оригинальности. Адресованность художественного дискурса, таким образом, состоит не в обобщении готового смысла, а в приобщении к способу смыслопорождения. Дискурс существует в текстах, в которых есть свой «этикет» (особая грамматика, свой лексикон, правила синтаксиса и словоупотребления и многое другое), предоставляющий возможность альтернативного мира, собственного мира произведения.

К концу XX века все чаще стали говорить о «размытости» данной категории, имея в виду его многоаспектность и междисциплинарность. В отличие от более общих и универсальных терминов «язык» и «речь», дискурс подразумевает особый способ и специфические правила организации речевой деятельности (письменной и устной). Литературное произведение как художественно-социальное явление существует на грани действительного и воображаемого, и, как утверждал У.Эко, «писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя».

Мир, созданный писателем, является не реальным, а воображенным, из чего следует вывод, что всякое произведение является в той или иной степени неким специфическим суждением о жизни, образом самой действительности, пропущенной сквозь призму авторского восприятия и воплощенном при помощи средств языка. Очень подробно пишет об этом исследователь О.В.Четверикова, подчеркивая, что произведение искусства по своей эстетической природе выступает коммуникативным событием «диалога согласия», в котором всегда сохраняется «разность и неслиянность голосов» [16, с.164].

Таким образом, дискурс как таковой является понятием достаточно неоднозначным и все еще далеким от своей окончательной дефиниции в исследованиях современных ученых. Вместе с тем главные его черты так или

иначе определены – это континуальность вместе с недискретностью и динамичностью, особенно в сравнении с текстом, характеризующимся противоположными признаками.

Р.Барт, в частности, подчеркивал: дискурс, собственно, есть повествовательный текст в его особой организации. Ученый принципиально называл повествовательный художественный текст дискурсом.

Дискурс – явление амбивалентное, достаточно аморфное, неопределенное, нечетко очерченное в своих границах, синтез «уже-сказанного» и «никогда-не сказанного», по выражению М.Фуко. Напомним, что дискурс определяется им как некоторое множество высказываний, принадлежащих одной системе формаций. В понимании Фуко, дискурсный анализ основан на диахроническом, динамическом подходе к языку, а главное, учитывает системный аспект его описания с выходом в проблему предшествующего знания.

Отсюда становится ясным, что анализ дискурса тесно связан с экстралингвистическими факторами, их учетом и опорой на них. При исследовании дискурса объектом изучения выступает не столько конкретный текст, сколько его социальный контекст. Художественный текст содержит в себе созданное писателем изображение действительности, в котором выражается авторское мировоззрение, мироощущение, художественный опыт и знания, т.е. его отношение к миру.

Любой текст, которому присущи параметры художественности, реализуется в сообщении, посредством которого осуществляется художественный дискурс. Заметим, что понятие «дискурс» близко понятию «стиль», но данный термин, исходный в рамках интересующей нас темы, чаще применяют для уточнения понятия «образ автора» как повествовательной инстанции. В частности, различается дискурсный уровень эксплицитного рассказчика (зафиксированный в тексте произведения) и дискурсный уровень имплицитного рассказчика как абстрактно подразумеваемая авторская позиция.

Очевидна несводимость стиля к дискурсу: дискурс определяет стиль, а не стиль - дискурс. Большое значение для понимания дискурса имеет также известный тезис М.М.Бахтина, гласящий, что «единого языка и стиля в романе нет... автора как творца романного целого нельзя найти». М.Бахтина можно назвать одним из родоначальников теории дискурса, хотя, как известно, это слово он не употреблял. Высказывание (речевое произведение) это, по Бахтину, форма существования языка в социуме, и в то же время форма человеческой деятельности, осуществленная в языке.

В этом отношении взгляды М.Бахтина во многом сходны с подходом М.Фуко середины 1960-х, начиная с его «Археологии знания» (1966). В этой работе ученый окончательно пришел к выводу: областью соизмерения различных культурных продуктов является сфера «дискурсии», речи. В настоящее время наиболее предпочтительным представляется понимание дискурса как коммуникативного события, т.е. нераздельного со-бытия субъекта, объекта и адресата некоего единого высказывания, о чем подробно писал Ван Дейк [17, 144 р]. Литература, таким образом, выступает как

хранительница дискурсов – особых смысловых миров, сохраняющая в «снятом виде» их логику.

В то же время художественные произведения, по мнению Ван Дейка [17], нельзя рассматривать как набор определенных дискурсов, своеобразие которых определяется только лингвистическими признаками. Художественные произведения (особенно современные) по своим грамматическим и семантическим признакам мало отличаются, а иногда и вообще не отличаются от других типов нехудожественных дискурсов. Поэтому при определении рамок художественного дискурса Ван Дейк обращается к его прагматическим функциям.

Художественный дискурс понимается ученым как коммуникативный акт, который не обязательно и не в первую очередь преследует такие типичные целевые установки как вопрос, утверждение, обсуждение, угроза, характерные, в частности, для повседневной речи. Он может вообще иметь только одну цель. Она, по его мнению, заключается в следующем: писатель с помощью своих произведений пытается воздействовать на духовное пространство читателя (его систему ценностей, знаний, его верования и желания) с целью его изменить [17, 151 p].

Бурно развивающаяся в последние десятилетия нарратологическая поэтика вносит свой вклад в методологию современного литературоведения, обладая большими эвристическими возможностями для более адекватной интерпретации художественных текстов и дискурсов. Нарратология представляет собой относительно новую область исследования, изучающую повествовательную компетенцию, специфическую способность человека по особым правилам производить и понимать нарративные (повествовательные) тексты. Нарратив – это «теория повествования», центральной категорией в нарратологии является «точка зрения» (“point of view”).

Понятие нарратива имеет универсальное применение в зарубежных исследованиях: оно широко используется в зарубежной лингвистике, литературоведении, теории искусственного интеллекта, однако его единая, строгая дефиниция отсутствует. Нарратив часто определяется как текст, передающий информацию о реальных или вымышленных событиях, происходящих во временной последовательности. Современными теоретиками понятия нарратив и короткий рассказ часто рассматриваются как соотносительные. Так, нарратив определяется как «рассказ, упорядоченное изложение событий», а рассказ как «небольшое художественное повествовательное произведение в прозе». В наши дни нарратология приобретает статус междисциплинарного направления, объединяющего совместные усилия психологов, философов, литературоведов, лингвистов, фольклористов и других представителей гуманитарных наук.

В свете актуальности изучения данной проблемы напомним также, что антропометрическая модель описания языка, ставшая одним из главных достижений филологической науки XXI века, предполагает усиление внимания к любым проявлениям активности автора текста, которому принадлежит роль

организующего и синтезирующего начала всех видов описываемой им реальности.

В ряде работ российских исследователей дискурс понимается как процесс текстопостроения и процесс чтения. Например, Н.В.Кулибина предлагает различать книгу, стоящую в шкафу, и ее же в руках читателя. В первом случае – это действительно текст во всей его графической завершенности от первого слова до последнего знака препинания. Во втором – это творимый (создаваемый, порождаемый) в процессе восприятия дискурс, а именно – дискурс художественный. Под ним ученый предлагает понимать дискурс как «последовательный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального (а не мыслимого автором) читателя, учитывающего либо нарушающего «указания» автора, привносящего в текст информацию, которая была известна и/или неизвестна писателю» [18, с.49].

Отметим, что в российском литературоведении широко распространена «теория эстетического дискурса» профессора РГГУ В.И.Тюпы, разделяемая его коллегой С.Н.Бройтманом [19]. Ученый рассматривает дискурс, опираясь на идеи, высказанные в трудах Ван Дейка, понимая под ним коммуникативное событие возникновения информации в ситуации субъекта, объекта и адресата.

Таким образом, «эстетический дискурс» В.Тюпы, его отличительное свойство заключается в том, что содержанием сообщения в таком дискурсе служит личность. Сообщение в эстетическом дискурсе приобретает характер автокоммуникации, актуализации личностью своей целостности, которая достигается тем, что этот дискурс предлагает новый язык для ее актуализации. Однако произведение искусства, по мнению известного российского исследователя, не сводится к совокупности знаков, манифестирующих некое эстетическое отношение. Оно является особым рода *дискурсом*.

В.Тюпа, в частности, акцентирует внимание на том обстоятельстве, что в современных гуманитарных науках термином *дискурс* именуют коммуникативное событие, то есть неслиянное и нераздельное со-бытие субъекта, объекта и адресата некоего единого (хотя порой и весьма сложного по своей структуре) высказывания. В то же время ученый подчеркивает, что выбор того или иного смысла понятия дискурса зависит от задач, поставленных исследователем. Данную точку зрения разделяют и казахстанские лингвисты в недавно изданной работе, приходя к выводу о том, что «всестороннее описание дискурса пока невозможно в рамках какой-либо одной теории...» [20, с.216].

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что понятия *дискурс* и *художественный текст* неразрывно связаны друг с другом и при анализе любого художественного произведения необходимо учитывать обе эти категории. Принимая во внимание различные подходы к определению дискурса, в настоящей работе мы считаем приемлемым понимать под ним социокультурное взаимодействие между писателем и читателем, вовлекающее в свою сферу культурные, эстетические, социальные ценности, знания о мире и отношении к действительности, систему убеждений, представлений и пр., представляющее собой попытку изменить духовное пространство читателя и вызвать у него определенную эмоциональную реакцию.

Весьма значимыми в рамках данной работы для нас представляются также ведущие для мировой семиотической науки идеи Ю.М.Лотмана, в частности, его представления о тексте как о «смыслопорождающем устройстве» и типах интертекстовой коммуникации, «художественном поведении» адресата, воспринимающего текст [21, с. 159-164].

В данной работе нас интересует прежде всего активность имплицитного автора, способы ее выражения, авторский дискурс произведений Ю.О.Домбровского. На наш взгляд, исследование указанной грани творческого опыта писателя представляет интерес ввиду малой изученности данной проблемы как в теоретическом, так и в практическом, прикладном ее значении.

Между тем Ю. Домбровскому, как нередко отмечали исследователи его творчества, был особенно интересен сам процесс мышления человека как форма его деятельности, как работа по *самоориентации* в мире, как способ поисков путей преодоления бессмысленно-жестоких обстоятельств.

С точки зрения семиотики, семиотическими средствами искусства писатель помимо текста формирует и его *Автора* как явление культуры, по своей значимости превосходящего его биографическую фигуру. Гегель отмечал в свое время, что хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и заверченный мир, все же оно в качестве «действительного, обособленного объекта существует не для себя, а для нас, для публики».

Отметим, что в текстах о творческой личности, как правило, необычен характер повествования и его форм: в нем запечатлевается интеллектуальный процесс, в который погружен автор: он выступает здесь не столько как рассказчик историй, сколько *исследователь*, ведущий собственный поиск, а временами – и экспериментатор. Раздумья, сомнения, вопросы, обращенные к себе и другим, образуют основную интригу, направляют сюжет, задают общий эмоциональный тон.

По своей поэтике и художественной стратегии произведения Домбровского тяготеют к просветительской традиции, поскольку поиск источников противостояния разрушительным процессам действительности ведется в иной сфере – в сфере субъективной, сугубо личностной, *внутренней*. Не случайно ирландский исследователь творчества Ю.Домбровского Дж.Вудворт, говоря о «Факультете ненужных вещей», считает, что он представляет собой «проницательный анализ исторического зла, пережитого советскими людьми, которое изображается Домбровским как беспрецедентное по масштабу и в то же время отражающее конфликт вневременной и «космической» по своей природе» [22, р 889].

По самому типу своего художественного мышления Ю.О.Домбровский принадлежал к тем писателям XX века, кто рассматривал искусство, культуру, способность к творчеству в качестве важнейших условий человеческого существования. Способен или не способен человек как таковой, как существо, наделенное умом и волей, как личность со сложившимися определенными ценностными идеалами и представлениями, сопротивляться гнету обстоятельств, идти против них, а, возможно, и менять их? Вот тот круг

вопросов, которые волновали писателя в его произведениях, подчиненных доминанте «мыслительного дискурса».

Этим обусловлено то обстоятельство, что героями большинства его произведений являются «хранители древностей» - ученые, гуманисты, творческие личности, продолжатели лучших культурных традиций, свято верящие в разум и прогресс (историк Зыбин, поэт Державин, Шекспир, Байрон, профессор Мезонье и его сподвижники, которые, по словам профессора, «изучают череп для того, чтобы делать человека еще более мудрым», а их противники – «чтобы превратить его в скот»).

О спасительной силе знаний, культуры и тех, кто изо всех сил стремится об этом забыть и даже избавиться от подобных «древностей» напоминают эпитафии ко многим произведениям Ю. Домбровского (их направленность и функции будут рассмотрены нами во втором разделе данной работы).

Здесь отметим лишь, что к роману «Обезьяна приходит за своим черепом», более известному и изученному за рубежом, в качестве эпитафии взяты строки из сочинения М.Е.Салтыкова-Щедрина «За рубежом»: ... *«Пришел бандит и, не долго думая, взял да и погасил огонь мысли. Он ничего не страшился, ни современников, ни потомков, и с одинаковым неразумием накладывал гасильники на отдельные человеческие жизни, и на общее течение ее. Успех такого рода извергов – одна из ужаснейших тайн истории, но раз эта тайна прокралась в мир, все существующее, конкретное и отвлеченное, реальное и фантастическое – все покоряется гнету ее».*

Пафос этого произведения сконцентрирован в словах главного героя – директора Международного института антропологии и предыстории, профессора Леона Мезонье: «...прекрасен...человек и то, что творит его разум». В центре внимания этого романа – вопросы из категории «вечных»: война и мир, психология зарождения фашизма, противостояние насилию, гуманизм личности. Мотив противостояния культурной памяти «погашаемому разуму» - один из наиболее частых, центральных мотивов в поэтике произведений Ю. Домбровского. Его лучшие герои оказывают всяческое сопротивление этой силе и нередко выходят победителями, пусть даже в метафизическом отношении.

1.2. Проблема автора и авторских рефлексий в художественном тексте

Проблема автора в художественном произведении, теория автора (или «системно-субъектный метод» по формулировке Б.О.Кормана) позволяет описать и раскрыть важнейшие понятия – строение литературного произведения и различных уровней его организации, род, жанровую разновидность, метод, направление, а значит, и литературный процесс. Изучению проблемы автора посвящены исследования В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Ю.В.Манна и других ученых. Свой вклад в теоретическую разработку данной проблемы внесли выдающиеся ученые Л.Гинзбург, Г.Гуковский, Ю.Тынянов, В.Кожин, Н.Бонецкая, Г.Белая и многие другие. Качественно новым этапом в освещении проблемы автора в художественной литературе стали труды профессора Б.О.Кормана, углубившие представления

об авторе как связующем центре произведения, формах авторского сознания и его внутритекстовых проявлениях.

Весомый вклад в изучение проблемы автора и форм воплощения его сознания в аспекте соотношенности внетекстовой реальности и имплицитного автора, взаимосвязи и взаимозависимости автора и героя, авторско-персонажной зависимости в разрезе проблемы пространственно-временной организации произведений и др. на материале казахской литературы XX века, а также литературы дальнего и ближнего зарубежья, внесли научные труды казахстанских литературоведов: З.Кабдолова, З.Ахметова, Ж.Дадебаева, Р.Нургалиева, Ж.Тлепова, Ш.ЕлеуKENOVA, З.Бисенгали, В.Бадикова, А.Кулумбетовой, С.Ашимхановой, А.Исмаковой, Т.Есембекова, Н.Исиной, Н.Джуанышбекова, А.Жаксылыкова, В.Савельевой, Б.Майтанова, Б.Мамраева, К.Рустемовой, М.Мадановой, Б.Толмачева, А.Исмаковой, Т.Рахымжанова, Г.ЕлеуKENOVA, Л.Сафроновой, А.Темирболат, С.Ананьевой, Л.Абдуллиной и других ученых. Поскольку далее будем обращаться к выдержкам из работ указанных исследователей, здесь лишь отметим, что изучение авторских внутритекстовых проявлений, ставших основной приметой прозы всего XX и начала XXI века, является также предметом живого интереса в отечественном литературоведении.

В триаде *автор-текст-читатель* сам текст с его сложной многоуровневой организацией есть лишь центральный компонент этой схемы, и в то же время - продукт, результат важнейшей творческой деятельности писателя - автора этого текста, а затем - объект весьма сложной деятельности читателей по его восприятию. Любое речевое произведение, в том числе и литературное, есть продукт сложной творческой психологической деятельности писателя, направленной на создание этого текста с целью максимального художественного воздействия в рамках того или иного жанра, а после отчуждения текста от автора - объект восприятия читателем, которое также есть сложная деятельность.

Таким образом, в тексте весьма существенен динамический аспект. Сама текстовая коммуникация сегодня воспринимается как особая речевая деятельность, в то же время литературный текст - особый продукт художественного творчества и деятельности «провиденциального читателя», входящего в эстетический дискурс как такой адресат, которому художественная целостность произведения способна открыться во всей своей полноте и избыточности. Для того, чтобы процесс превращения реального читателя в «читателя концепированного», как пишет Б.О.Корман, осуществился, воспринимающему необходимо обладать достаточной мерой художественной компетентности - культурой художественного восприятия. Это возлагает на читателя особого рода духовную ответственность.

Если читатель не сумеет занять уготованной ему позиции эстетического адресата данного текста, не сумеет проникнуть внутрь авторской картины жизни, то коммуникативное событие произведения искусства в его эстетической специфике просто не состоится: необходима рецептивная актуализация коммуникативного события в художественном восприятии.

Художественный объект перемещается в сознание адресата – в концептуализированное сознание «своего другого», а сам автор занимает место «первочитателя», «первослушателя» собственного текста.

Но если личностная ориентация читателя в мире будет без остатка поглощена авторской, утратит свою «внеаходимость» (М.Бахтин), в этом случае указанное событие тоже не сможет состояться. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только воображаемого героя) ту или иную концепцию существования – способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире.

Этим обстоятельством обусловлено не ослабевающее внимание исследователей к проблеме художественного творчества, самому процессу творчества, а особенно большое число работ по психологии творчества появляется за рубежом. Создание литературного произведения – особая речевая деятельность, реализующая творческий потенциал автора. В центре внимания исследователей находятся разные аспекты художественного творчества – художественный вымысел, «картина мира», вдохновение и интуиция, фантазия, образное обобщение и др. Весьма распространена точка зрения, согласно которой источник художественного творчества коренится в бессознательном, о чем подробно писал исследователь В. Белянин [23,с.19].

Теоретическая литературоведческая наука, исследуя творчество писателя в его взаимодействии с литературным процессом, опирается, как правило, на такие традиционные понятия и категории как художественный (творческий) метод, направление, стиль. Существующие теоретические и методологические стереотипы так или иначе обязывают рассматривать художественные произведения литературы в рамках определенного метода и направления. Вместе с тем в качестве ведущих категорий современных теоретико-литературоведческих исследований все чаще используются понятия «тип художественного сознания», «авторское сознание», «художественность» и иные парадигмы, связанные с образом автора.

Этот подход, в частности, активно разрабатывается в работах одного из авторитетного исследователей русской литературы XX века В.И.Тюпы. Так, известный ученый проецирует модусы художественности на диахронию художественного сознания отдельных периодов, выделяет его основные формы: «роевое», «авторитарное», «уединенное», «конвергентное». Далее через их призму рассматриваются разнообразные парадигмы «неклассической» художественности XX века [24,с.8-10]. Более обстоятельно этот подход изложен в одной из недавних работ российского ученого [25, с. 174-192].

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что изучение своеобразия мирового литературного процесса XX-XXI в.в. все чаще рассматривается академической наукой в русле разработки специфики авторского сознания отдельных мастеров слова и художественного сознания различных периодов эпохи. Однако до настоящего времени не определено, какой должна быть методология подхода к изучению художественного авторского сознания

указанной эпохи в его *комплексных, системных* проявлениях, в разнообразных «модусах» его бытия в литературе.

По-прежнему остается открытым и вопрос о формах воплощения авторского сознания в тексте, вопрос об опосредующей роли творческой индивидуальности писателя в связи с художественным сознанием эпохи, проблема писательской самоидентификации как зафиксированная в тексте рефлексия писателя над своей «особостью», основывающаяся на тезаурусном подходе. Последняя проблема, в частности, актуализирована фактором выдвижения в произведениях художественной литературы в качестве главной действующей фигуры – писателя, литератора, творческой личности, вектор поиска которого близок авторскому.

В связи с усилением в современной литературе «субъективного момента» проблема автора и форм авторской рефлексии, отраженных в тексте, является одним из важнейших параметров, на основании которого все чаще выявляются типологические отличия различных жанрово-стилевых систем. Специальное ее изучение позволяет «увязать» в неразрывное единство вопросы метода и стиля, поскольку в художественном произведении объективируется эмоциональный комплекс писателя, его представления о мире и человеке («авторская картина мира»).

Воссоздание мира, преломленного сознанием личности, ставшее одним из специфических художественных открытий литературы истекшего столетия, закономерно привело к изменению роли автора. Обращает на себя внимание и тот факт, что уже в последней четверти XX столетия литературно-критические дискуссии нередко были связаны с проблемой авторской позиции, способами ее выражения и формами воплощения авторских рефлексий.

Так, острые критические споры, связанные с проблемой авторской позиции, велись еще относительно «московских» повестей Ю. Трифонова в конце 1970-х годов, главными героями которой были московские интеллигенты – писатели, режиссеры, ученые. В первой половине 1980-х затяжная полемика в критике была связана с прозой писателей, которых критика вначале называла «сорокалетними», «московской школой», а позднее – «семидесятниками» (В. Маканин, С. Есин, В. Орлов, ныне казахстанский писатель А. Ким и др.). И в этом случае героями произведений нередко выступали представители интеллигенции.

К концу 80-х дискуссии, связанные с неявными, «скрытыми» формами авторского отношения к героям, в чем критика упрекала этих писателей, получили новый импульс в связи с усилением личностного начала в литературе и ее возросшей публицистичности. Критика тех лет, стремясь определить типологическую общность литературы периода перестройки, определяла произведения с публицистической направленностью как «уроки правды», «сверхлитература» (так оценивал в то время ее уровень белорусский писатель и критик А. Адамович и др.).

Показательно, что литература этих лет оценивалась в основном исходя из ее общественной пользы в условиях гласности, не исключая и произведений «задержанной литературы». Эти книги расширяли читательские представления

о возможностях свободного слова художника, обращали к теме исторической памяти, проблемам «разорванности» сознания и беспамятства современников («Плаха» Ч.Айтматова, «Печальный детектив» В.Астафьева, «Трон Сатаны» Р.Сейсенбаева, «Последний долг» А.Нурпеисова и др.)

«Возвращенная литература» в литературе Казахстана в этот период стала мощным источником художественного развития, в частности, сочинения Шакарима Кудайбердиева, Ахмета Байтурсынова, Миржакупа Дулатова, Жусупбека Аймаутова, Магжана Жумабаева и многих других мастеров слова первых десятилетий XX века задали новую высоту в осмыслении вечных ценностей мира и жизни человека, экзистенциальной проблематики в целом.

Как отмечает известный казахстанский исследователь профессор А.Исмакова, «возвращение запрещенных или забытых имен и произведений, открытие архивов и спецхранов, смещение художественных интересов общества и мировоззренческих ориентиров... все это не могло не сказаться и на иерархии ценностей, и на их соотношении в рамках единого контекста казахской культуры, и на оценках каждого частного литературного явления в изменившейся системе целого» [26, с.3-4].

Художественно-философское переосмысление драматических событий XX столетия и современности нового столетия и тысячелетия в общепланетарном, космическом масштабе, присущее произведениям нашим современников – М.Шаханову, А.Нурпеисову, С.Досанову, Н.Оразалину, Р.Сейсенбаеву, Д.Досжанову и другим, активно влияет на формы авторского сознания. Традиционный для казахской литературы жанр исторического романа в последние десятилетия демонстрирует усиливающуюся рефлексивность относительно национального самосознания и связанный с этим эссеистический характер мышления их авторов – А.Кекильбаева, Х.Адибаева, Д.Досжанова, К.Жумидилова и других.

Проблема авторского личностного начала и форм его воплощения в произведении всегда была одной из главных задач в литературоведческой науке. С утверждением реализма в художественной системе было разграничено сознание автора и героя, а в XX веке проблема позиции автора со всеми ее гранями и оттенками стала осознаваться, по словам Н. Анастасьева, как «чрезвычайно сложная, болезненная проблема искусства» [27, с.61], значение которой не уменьшается и в наши дни. Еще М.Бахтин указывал: «Первая задача при анализе литературного произведения – понять его так, как понимал его сам автор, не выходя за пределы его понимания».

Не ограничиваясь констатацией положения о необходимости разграничения автора как личности реальной, биографической и автора как концентрированного воплощения сути произведения, отечественные исследователи с учетом новых достижений литературоведения рассматривают различные типы повествования и его формы, сосредоточиваясь на проявлениях авторской позиции и авторской рефлексии в тексте на примере произведений казахской прозы начала XX века и современного периода [28, 29, 30, 31].

В рамках данной работы для нас особенно важно следующее представление: в сравнении с образом автора позиция автора (или авторское

сознание) на содержательно-структурном уровне приближена к миропониманию писателя, так как реализует его понимание мира и человека и выражается в структуре произведения через сюжет, расположение эпизодов, внешнее и внутреннее («глубинное») действие, характер конфликта; через систему образов, их расстановку, «точки зрения» героев и многое другое.

«Выход» на проблему автора позволяет свести в неразрывное целое вопросы мировоззрения, метода и стиля. Именно поэтому в последнее время после ряда попыток «изгнать» автора в качестве устоявшегося литературоведческого понятия все чаще ученые выступают в его защиту, несмотря на некое терминологическое «размывание», отсутствие четких дефиниций в понятиях *автор*, *авторская позиция*. Немало внимания этому вопросу уделено в исследованиях немецкого ученого М.Фрайзе, который, в частности, пишет: «...необходимо восстановить автора в качестве центра, вокруг которого кристаллизуется художественный смысл» [32, с.42].

Современная литературоведческая мысль, предлагая и углубляя новые определения и характеристики исторической поэтики, а также ее отдельных категорий, и, в частности, проблемы автора, отталкивается от концепции А.Н.Веселовского, автора книги «Историческая поэтика», много раз переиздававшейся. Как известно, интересующий его предмет автор данного труда обозначил как «эволюцию поэтического сознания и его форм».

Являясь научной дисциплиной в составе литературоведения, поэтика, полагал исследователь, все чаще фигурирует как аспект самого литературного процесса, являя собой те принципы и установки, которые реализуются в определенных группах произведений писателей определенных течений и направлений одной эпохи. Именно в этом, втором значении, был использован данный термин в работах А.Веселовского. Поэтика в качестве аспекта литературного процесса порой именуется, указывал исследователь, также как «художественная система» или «поэтическая система», одной из главных составляющих которой является *автор* и его точка зрения.

Известный теоретик литературы В.Е.Хализев в своей работе акцентирует внимание на том, что предметом сферы исторической поэтики является «общий фонд» творческих принципов и художественных форм в его становлении, трансформации, достраивании и обогащении [33,с.10]. По мнению авторитетного ученого, это не в последнюю очередь реализуемые в словесном искусстве принципы мироотношения, концепции мира и человека, системы представлений о ценностях бытия, выражающиеся в авторской позиции.

В рамках семиотически ориентированного литературоведения (труды Ю.М.Лотмана и представителей его школы) предмет исторической поэтики предстает как эволюция «кодов» индивидуально-авторского литературного творчества, запечатленных в изменениях словесно-художественного языка. Соответственно, историческая поэтика призвана сопоставлять «кодовые» черты в широкой историко-художественной перспективе.

Закономерности становления художественных принципов писателей и самих форм литературного творчества трудно и в принципе невозможно подвести под какие-либо методологически жесткие формулы, к чему склонно было

академическое литературоведение 1920-х годов и даже позднее. Вместе с тем проблема *авторского личностного* начала и способов его выявления всегда оставалась одной из главных задач литературоведения и поэтики, в частности.

Присутствие автора достаточно ощутимо даже в безымянно-фольклорных сочинениях, так как в них дает о себе знать некая единая воля, вычленяющая и «оформляющая» данную художественную действительность, хотя образ автора в них еще не сформирован. Развитие индивидуально-творческого авторства, начиная с античности и продолжаясь в эпоху Возрождения, а особенно в эпоху романтизма, вело к тому, что в художественный строй произведения все более «втягивались» содержательные (характерологические, мировоззренческие) аспекты личности *автора*, особенности его идейно-эстетической позиции.

В то же время аксиоматичным представляется и тезис о «внеположности» *автора-творца* своему творению, за исключением сочинений автобиографического и лирического плана, в которых автор обнаруживается и как «участник» собственного произведения.

Значимость проблемы автора становится еще более очевидной в свете достижений динамической и диалогической поэтики, герменевтики, нарратологии и других бурно развивающихся областей литературоведения, опирающихся на идеи М.Бахтина о необходимости четкого разграничения понятия автора как непосредственного творца, создателя произведения и «образа автора» как художественного воплощения внутреннего мира автора.

Подчеркнем, что теоретические суждения М.Бахтина были связаны с его глубоким убеждением о диалогичности авторского сознания и идеей «пограничности» автора. Так, подчеркивая глубокую ценностную роль в нашем бытии диалога «Я» и «Другого», исследователь утверждал, что автор в своем тексте должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его «в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [34, с.79].

Согласно Бахтину, образ автора создается подлинным автором (творцом произведения) по тому же принципу, что и автопортрет в живописи. Подобная аналогия позволяет достаточно четко отграничить творение от творца. Автопортрет художника может включать в себя не только его самого с мольбертом, палитрой и кистью, но и стоящую на подрамнике картину, в которой зритель, внимательно взглядевшись, узнает подобие созерцаемого им автопортрета.

Иными словами, художник может изобразить себя рисуя этот рисуящий этот самый, находящийся перед нами автопортрет. Однако он не может показать, как создается эта картина в ее целом – с воспринимаемой зрителем двойной перспективой (автопортретом внутри). Следовательно, для создания *образа автора*, как и любого другого, подлинному автору необходима точка опоры вне произведения, вне «поля изображения», подчеркивал исследователь.

Категории поэтики отличаются подвижностью, вступая в новые связи и отношения, они всякий раз складываются в особые и отличные друг от друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен, в конечном счете,

литературным самосознанием эпохи, именно поэтому проблема эволюции «поэтического сознания и его форм», тесно увязанная с категорией автора, является важнейшим аспектом типологической исторической поэтики.

Своя система категорий поэтики существует в каждую эпоху и в каждом типе художественного сознания, но, как подчеркивает Д.С.Лихачев, «линия возрастания личностного начала в литературе протягивается от самых ее истоков до наших дней» [35, с. 57]. Следовательно, можно сделать вывод об универсальном характере *категории автора*, ее основополагающем значении для поэтики.

Центральным «персонажем» литературного процесса XX века, если можно так выразиться, становится не произведение, подчиненное определенному канону, а его создатель. Соответственно, на первый план выдвигается не стиль или жанр произведения, а его автор – такой вывод можно сделать, опираясь на выводы указанных исследователей.

Сходную позицию занимает и один из авторов «Литературного энциклопедического словаря», полагающий, что ключевыми понятиями, к которым могут быть возведены при анализе все средства выражения, являются «образ мира» (с его основными характеристиками, художественным временем и художественным пространством) и «образ автора», взаимодействие которых и дает «точку зрения», определяя все главное в структуре произведения [36, 295-296].

По мнению Б.О.Кормана, важнейшим в теории автора и авторского сознания является положение о необходимости разграничения автора как личности реальной, биографической и автора как «концептированного воплощения сути произведения» [37, с.17]. Особенно важным, по мнению исследователя, является также представление о том, что в сравнении с образом автора позиция автора на содержательном уровне (или авторское сознание) приближена к мировоззрению писателя, так как реализует его понимание мира и человека и выражается в произведении через сюжет, расположение эпизодов, внешнее и внутреннее, глубинное действие, конфликт; расстановку героев, точки зрения и др.

Не менее значимым для нас в рамках изучения данной проблемы является также тезис, принадлежащий Л.Чернец: «...постижение концепции автора, погружение в его мировоззрение, в его систему ценностей остается основным критерием адекватности прочтений, а совершенствование приемов анализа расширяет представление о формах «присутствия» автора в произведении [38, с.32]. Напомним также, что образ автора как семантико-стилевая категория эпического и лироэпического произведения был целенаправленно осмыслен В.В.Виноградовым в составе разработанной им теории функциональных стилей.

В частности, образ автора понимался В.В.Виноградовым как главная и многозначная стилевая характеристика отдельно взятого произведения и всей художественной литературы как целого. Образ автора, по мнению ученого, являет собой центр художественно-речевого мира, обнаруживающий эстетическое отношение автора к созданию собственного текста. Его

мировосприятие осуществляется субъектом, т.е. читателем, через посредство *тезауруса* - субъективной системы идей, представлений, образов, знания наконец соответствующей части мировой культуры, не устал подчеркивать В.Виноградов.

Таким образом, автор и его сознание – ключевая проблема на всех стадиях системно-целостного анализа литературного явления, будь то произведение, взятое целиком, или отдельный компонент его формы. Фундаментальное значение данной категории поэтики глубоко осознано филологической наукой, однако в последнее время все больший интерес исследователей вызывает непосредственный анализ форм воплощения авторских рефлексий, зафиксированных в тексте, на материале литературы XX и начала XXI века.

Данное обстоятельство не в последнюю очередь связано с характерной для искусства нового времени «игрой» с феноменом автора. Восприятие произведения предполагает и неизбежное восприятие его автором, при этом не всегда учитывается фактор представленности его эстетического сознания. Задача исследователя состоит в том, чтобы уловить и аналитически выявить «голос автора», пронизывающий произведение, так как именно в нем объективно воплощены видение, понимание и оценка созданного в произведении художественного мира и составляющих его отдельных образов.

В новейший период бытует и иная точка зрения на авторство, во многом противоположная той, которая излагалась и обосновывалась выше. Согласно ей, художественная деятельность изолирована от духовно-биографического опыта создателя произведения. Идея дегуманизации искусства, сформулированная испанским философом и культурологом Х.Ортега-и Гассетом в его одноименной работе, вышедшей в первой четверти XX века, породила концепцию «смерти автора». Р.Барт сформулировал ее по-своему, но в том же смысле: ныне исчез миф о писателе как носителе ценностей.

Прибегая к столь привычным для него метафорам, ученый называет автора *Отцом текста*, характеризуя его как деспотичного и самодержавного. И далее утверждает: в тексте нет записи об *отцовстве*, личность автора лишена власти над произведением, с волей автора считаться не надо, ее следует забыть... Провозгласив, что Отец «мертв по определению», Р.Барт резко противопоставляет автору *живой текст*.

На смену автору, утверждает Р.Барт, пришел *Скриптор*, т.е. пишущий, несущий в себе не страсти, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки. По мнению Р.Барта, автор есть некая *полумнимость*: его нет ни до написания текста, ни после того, как текст завершен. Полнотой власти над написанным обладает лишь читатель.

В основе концепции Р.Барта лежит идея не имеющей границ активность читателя, его полная независимость от создателя произведения. Эта идея далеко не нова, в российском литературоведении она восходит к идеям А.А.Потебни, его тезисам об *активности* слова. Однако Р.Барт довел ее до крайности, противопоставил автора и читателя как неспособных к общению, разведя их по разным полюсам, пришел к выводу об их неустрашимой чуждости и

враждебности друг другу. Тем самым свободу и инициативу читателя он осмыслил как эссеистский произвол, подготовил почву для «постмодернистской чувствительности».

Концепция «смерти автора» на протяжении последних лет неоднократно подвергалась серьезному критическому анализу как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Ранее цитировавшийся ученый М.Фрайзе из Германии [32, с.41] отмечал, что «антиавторские тенденции» современного литературоведения не новы, восходят к концепции формальной школы, рассматривавшей автора всего лишь как *производителя* текста, «орудующего приемами», мастера с определенными навыками. Ученый напоминает об ответственности, необходимости восстановления автора в качестве центра, вокруг которого кристаллизуется художественный смысл.

С им солидарен российский исследователь В.Н.Топоров, по мнению которого, без *образа автора* (как бы глубоко он ни был укрыт), текст становится «насквозь механическим» либо низводится до «игры случайностей», которая по своей сути чужда искусству [39, с.28].

Резкое возрастание роли субъективного начала в литературе рубежа XX-XXI в.в. в сравнении с предшествующими художественными эпохами влечет за собой перестройку повествовательных жанров. Специфика нарративных форм многих произведений современной литературы связана с движением словесных рядов и изменением композиционных центров, организованных тем или иным «кликом» образа автора. Время, его переломы пропускаются через призму личностного сознания художника. Процессы, протекающие в литературе новейшего времени, как и принципы их изучения, активно обсуждаются современной критикой и являются предметом серьезного осмысления в академическом литературоведении.

Культура нового времени характеризуется все более возрастающим духом эссеизма и авторских рефлексий. Яркие, запоминающиеся мыслеобразы, «вторжение» автора в структуру повествования как доминирующие признаки стиля отличают новейшую прозу независимо от того, какие тенденции в ней преобладают – реалистические («неореалистические»), модернистские или постмодернистские.

Иносказательность, остраненность, смешение реального с фантастическим, свободное обращение с временными планами, характер аллюзий и авторских интенций расширяют существующие представления о возможностях свободного слова и формах воплощения авторского сознания. Внешне сугубо «бытовые» сюжеты порой лишь маскируют метафизическое и вневременное.

Так, «перестроечный» роман крупнейшего казахского писателя современности Р.Сейсенбаева «Трон Сатаны» в сугубо стилевом отношении как бы нарочито отстранен от традиционной эмоциональности и поэтичности, присущей в целом казахской прозе XX века. Герои Р.Сейсенбаева – как правило, современные горожане, жители мегаполиса, чаще всего изображаются на фоне городского быта, в условиях городской квартиры, номера в гостинице, в кафе, ресторане, в служебном кабинете, на улице, перроне вокзала. Они словно замкнуты в предопределенности и предсказуемости своего

урбанизированного социального существования, проявляясь в диалогах и репликах, вынужденных формальных отношениях на производстве, живут по инерции. Их часто связывают драматические переплетения личных отношений, запутанных и противоречивых.

Технократическая эпоха, развитие цивилизации предельно развивает в человеке его «эго», эгоизм – вот главный враг человека, тот самый трон, на котором сидит Сатана. Дьявол в романе писателя – это образ - метафора, абстракция, глубоко скрытая в контексте произведения, своеобразный намек на «потустороннюю» причину зла. Вместе с тем читателя не оставляет ощущение его присутствия, пронизывающее все повествование, но выводы предстоит сделать ему самому.

Главные персонажи романа – Абылай, Кобланды, Юрченко пребывают во власти разрушающих их страстей и эмоций, значит, они полностью во власти Сатаны, словно следящего за ними из глубин собственного бытия. В решающие моменты судьбы (драке, столкновениях, борьбе за справедливость) они теряют контроль, не владеют собой, прибегая к самым радикальным формам насилия (уловки дьявола). Судьба их в итоге ведет по наклонной...

Повествовательная структура романа Р.Сейсенбаева по преимуществу представлена диалогами героев, нечастыми психологическими комментариями, описаниями ландшафта, обстановки, интерьера. Особую нагрузку несет легенда о батыре Кушикпае, цельного, нравственно непоколебимого, всегда побеждавшего своих врагов. В концепции автора Кушикпай – несомненный победитель слуг Сатаны, но даже он стал жертвой подлости окружающих.

Усложнение отношений между людьми, вариантов борьбы Добра и Зла, их переплетение, вечное стремление человека вырваться из цепких объятий мимикрирующего Зла к свободе, свету - тема, которая объединяет социологический и мифологический планы повествования в романе «Трон Сатаны». В рамках мифопоэтического мышления в романе использована современная техника философско-эстетических обобщений при помощи корреляции разных смысловых планов и тем.

Для любой художественной парадигмы категории субъекта, предмета и адресата художественной деятельности являются кардинальными, как подчеркивается в современном теоретическом литературоведении. Из этого следует вывод о том, что автор всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами, следовательно, представление об авторе складывается из совокупности этих форм, их выборе и сочетании. Данное обстоятельство особенно значимо, на наш взгляд, в рамках исследования современного литературного процесса.

Так, еще в конце 1980-х известный критик Н.Иванова подробно писала о процессах «самообновления» литературы, связывая их, в частности, с двумя потоками: «фантастическая» и «авторская» проза. Последняя, по ее мнению, «по-новому исследует и преобразует эмпирику действительности» [40,с.7]. С этого времени укоренился сам термин «авторская проза», в которой автор выступает не только как сочинитель, но и как действующее лицо; персонаж,

несущий большую смысловую и художественную нагрузку; герой, чье самосознание является организующим центром произведения.

Основой «авторской прозы», по мнению Н.Ивановой, является стремление «обнажить» самого себя, осознать себя и свое время, напряженный «диалог» с самим собой, покаяние наконец... По мнению критика, представители этой прозы как бы отказываются от эстетики ради этики, от профессионально-беллетристической манеры ради откровенного монолога перед читателем, ради обнажения своей позиции, своего мировидения.

Данный тип повествования отличает подчиненность работе мысли, парадоксальному и раскованному ходу интеллектуального процесса, а не движению фабулы или психологической эволюции персонажей. Вероятно, поэтому субъективная жизнь отдельного человека во многих произведениях, начиная с 1990-х, оказывается важнее исторических событий. «Жизнь духа» доминирует над жизнью социума, исследование собственного жизненного опыта переходит в исследование метафизического и всеобщего опыта истории.

Конкретные наблюдения над авторскими внетекстовыми и внутритекстовыми проявлениями дают основания ведущим казахстанским литературоведам Б.Майтанову, В.Бадикову, В.Савельевой, С.Ананьевой и другим исследователям прийти к выводам о необходимости более углубленного изучения различных повествовательных форм в качестве наиболее действенных способов отражения авторских рефлексий как в классической, так и в русской и казахской литературе XX века [26, 27, 28, 29].

Платон когда-то назвал искусство «тенью тени» в силу того, что в самой жизни он видел лишь тень божественной идеи, а искусство полагал тенью жизни.

Социокультурные перемены последних десятилетий выразились и в потребности искусства и литературы определить свое место в общем контексте культуры. Тема творчества, тайн творческого духа и личности художника, проблемы психологии творчества после долгого перерыва вновь становятся предметом особого интереса исследователей, о чем свидетельствуют вышеуказанные работы казахстанских литературоведов.

В этом явлении, на наш взгляд, можно усматривать итоговый результат долгого и трудного накопления необходимого теоретико-литературного потенциала, включающего в себя распространение в современной филологической науке идей, добытых в мировом литературоведении и их развитие применительно к казахской литературе.

Следует учитывать имманентные закономерности литературы, вступившей в определенный момент своей эволюции на путь эстетической рефлексии. Как известно, личность автора, его художественные рефлексии и его сознание – те аспекты психологии творчества, которые ведут к успеху или неудаче и не поддаются моделированию.

Писатель, автор художественный – это личность, творящая в своем сознании совершенно особый мир, и лишь затем, в соответствии с законами жанра, своего видения этого мира, индивидуальной авторской манерой письма вербализирующий этот мир в текстовую форму. Необходимо помнить также

том, что создание литературного произведения с точки зрения нарратологии есть особая речевая деятельность, реализующая творческий потенциал автора.

«Открытое и настойчивое присутствие автора», о котором писала в свое время Л.Гинзбург применительно к «литературе воспоминаний, автобиографий, исповедей и «мыслей» [41,с.137], усиленное постмодернистским мироощущением, вызывает все больший интерес у отечественных исследователей, успешно освоивших теорию и практику выявления разнообразных форм авторских рефлексий в художественном тексте и специфики повествовательных форм, способов коммуникации между автором, героем и читателем на примере казахстанской модернистской и постмодернистской прозы.

В ряду этих исследований выделяются своей аналитичностью и глубоким пониманием сложных взаимоотношений автора и героя в постмодернистских текстах российских и казахстанских авторов работы исследователя из КазНПУ имени Абая, д.ф.н., профессора Сафроновой Л.В. [42].

Секрет того или иного шедевра заключается в личности его творца, одухотворяющего объект, создающего свой, личностный смысл, не поддающийся моделированию. Ян Парандовский, автор известной работы, посвященной психологии творчества, в этой связи писал: «Сила, заставляющая писателя писать - это потребность выразить в слове всякое явление жизни и тесно связанная с этим потребность выразить самого себя» [43, с.177].

Исследователь выделяет также несколько стимулов творчества, среди которых фигурирует и воплощаемая в творчестве возможность уйти от реальности в более совершенный и гармоничный мир. Особое видение мира, умение удивляться, перенесенное в текст художественного произведения, становится его своеобразной «движущей» силой.

По мнению Д.С.Лихачева, талант творца является также одним из внешних источников энергии, способствующим сохранению определенного энергетического уровня литературы. Так, Д.Лихачев писал: «Энергия вносится творцом, не безличностным, а личностным... Личность, индивидуальность творца способствует сохранению в литературе необходимого энергетического уровня, без которого невозможно дальнейшее существование искусства... Литература, (как и всякое другое искусство), открыта для входа свободной энергии таланта автора извне» [44, с.83].

Смена мировоззренческих установок литературы конца XX - начала XXI в.в. способствует максимальному проявлению индивидуально-авторского контекста, что освобождает современных писателей от необходимости следования канонам былых литературных систем, позволяет активно создавать и провозглашать законы собственного творчества, экспериментировать в поисках новых форм, жанров и нового языка. Этим обусловлено усиление внимания к образу автора и характеру авторских рефлексий, зафиксированных в художественных текстах.

1.3. Теоретико-методологические аспекты изучения авторского сознания и дискурса в контексте опыта казахской и мировой литературы XX века

Для литературоведческой науки, исследующей творчество писателя в его взаимодействии с литературным процессом, сохраняют свое значение такие традиционные понятия и категории как художественный (творческий) метод, стиль, направление. Вместе с тем в работах последних десятилетий, как отмечалось ранее, просматривается некое недоверие к этим понятиям, столь релевантным для предшествующей эпохи (наибольшее сомнение, в частности, вызывает категория метода).

Очевидно, назрела настоятельная необходимость в выработке нового категориального аппарата с целью избавления от определенных методологических стереотипов, обязывающих рассматривать произведение в рамках определенных методов, направлений, жанров. В последние десятилетия вопрос, связанный с формами проявления авторской интенции в художественном произведении, стал рассматриваться в неразрывном единстве с художественной формой текста.

Опираясь на работы М.М.Бахтина и Н.Д.Тамарченко, посвященные проблеме автора, современное литературоведение разграничивает понятия *автор, образ автора, авторское сознание* по их роли и функции в художественном целом. Различия между автором-творцом и образом автора определяются как соотношение общего к частному, как первичного автора и вторичного (в том соотношении, которое проведено в известных трудах М.Бахтина).

Под авторским сознанием понимается сегодня «сознание сознания», «объемлющее сознание героя и его мир» и «завершение этого сознания героя моментами, принципиально трансгредивными ему самому», как отмечает исследователь А.Г.Баранов из Ростовского госуниверситета [45, с.10]. Исследованию *авторского сознания как базовой категории текста* посвящена одноименная докторская диссертация исследователя Алтайского госуниверситета Бутаковой Л.О., защищенная в 2001-м [46].

Литература сама по себе есть жизнь человеческого сознания в семиотических формах художественного письма. Те же *художественные направления* в литературе объединяют не только писателей, но и читателей: это культуuroобразующие единения многих сознаний. В данном случае речь идет о сознаниях, связанных общей парадигмой художественности, т.е. общностью представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, связанных с единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности.

В качестве ведущих категорий в современных теоретико-литературоведческих исследованиях все чаще выступают понятия не только «дискурс» и «художественное сознание», а также «тип художественного авторского сознания», даже просто «художественность» и ее «парадигмы». Этот подход, в частности, активно утверждает известный российский исследователь В.И.Тюпа в работе «Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века» [24, с.8-10]. Исследователь, в частности, подчеркивает, что текст не следует понимать узко, только как формальную

организацию тема-рематических последовательностей (сочетание высказываний).

Текст действительно состоит из этих последовательностей, но он есть нечто большее: текст есть единство формальных и содержательных элементов с учетом целевой установки, интенций автора, условий общения и личностных ориентаций автора – научных, интеллектуальных, общественных, нравственных, эстетических и др. Данный подход развивается им и в более поздней работе [25, с.174-192].

Кроме указанных работ В.Тюпы, в литературоведении XX-XXI в.в. разрабатываются и другие подходы, нацеленные так или иначе на изучение специфики художественного сознания эпохи и ее основных периодов. В этом ряду выделяется обобщающее исследование В.В.Заманской, посвященное малоизученной проблеме экзистенциального сознания в русской литературе первой трети XX века [47].

Вместе с тем до настоящего времени остается открытым вопрос о формах воплощения авторского сознания в произведении и в тексте, вопрос об опосредующей роли творческой индивидуальности по отношению к «всеобщему» менталитету – сознанию эпохи.

Писатель, автор художественного произведения – личность созидающая, творящая в своем сознании совершенно особый мир, и лишь затем, в соответствии с законами жанра, своего видения этого мира, вербализующая этот мир в текстовую форму индивидуальной авторской манерой. Как это происходит, что влияет на процесс творчества, психологию творца, выбор им тех или иных форм?

Более или менее объективные сведения об этом процессе можно обнаружить в нескольких источниках, к числу которых относятся достаточно редкие специальные работы о психологии творчества (к числу этих источников относится и широко известная работа Л.С.Выготского «Психология искусства», выдержавшая уже несколько изданий). Труды ученых «тверской школы» во главе с профессором Залевской Т.А. открывают новые пути исследований в указанном направлении на основе психолингвистического подхода.

Работы самих авторов художественных произведений, приоткрывающие тайны творчества; работы литературоведов и критиков, исследующих природу творчества отдельных писателей, представляющих их персоналии, а также отдельные откровения самих авторов в художественных произведениях, где они как бы «проговариваются» о тайнах творчества в лирических отступлениях, в целом мало влияют на вдумчивый, исследовательский подход к данной проблеме.

Существует также ряд современных идей в работах по искусственному интеллекту, в которых также содержится попытка объяснить литературный процесс, закономерности создания художественных шедевров.

Секрет шедевра - в личности творца, создающего личностный смысл, не поддаются моделированию. Одним из стимулов художественного творчества является стремление к *самовыражению* (импульс, сила, заставляющая писать).

В.Короленко писал в свое время о том, что истинным стимулом для художника является не только стремление зеркально отразить мир, но и возможность выразить по отношению к нему доброе и светлое отношение даже в мрачные периоды истории.

Искусство – высшая творческая форма эстетических отношений. Творчество художника выступает знаковой, текстопорождающей деятельностью, удовлетворяющей эстетические потребности духовной жизни человека и формирующей сферу эстетических отношений между людьми. В основе своей искусство представляет собой коммуникативную деятельность, и указанное свойство, напомним, позволяет рассматривать произведение искусства как *высказывание* о мире, понятое в качестве коммуникативного события или дискурса.

Общеизвестна огромная роль романа-эпопеи М.Ауэзова «Путь Абая» в показе величия человеческого духа во всем своеобразии национального характера в переломный момент развития общества. Выбор писателем принципов и средств изображения характера Абая связан с пониманием М.Ауэзовым его роли как великого *поэта* Степи. Рисуя недолгую жизнь поэта, полную драматизма и тяжелых раздумий о судьбе родного народа, писатель зачастую намеренно задерживает динамику развития сюжета, не «разворачивает» его: писателю важно показать эволюцию героя, богатство его внутреннего мира.

Большое значение при этом М.Ауэзов придает внутреннему монологу, что позволяет раскрыть особенности характера Абая, заглянуть в духовный мир поэта, способного эстетически выразить все тончайшие нюансы человеческой психики. Внутренний монолог – это своеобразная «исповедь» об убеждениях, поведении, поступках, замыслах героев.

Во внутренних монологах прослеживается эволюция взглядов Абая. Так, в начале эпопеи эстетические воззрения молодого поэта определяются в основном уровнем его понимания красоты, любви, акцентируется юношеская пылкость, романтичность, возвышенность мечтаний в этот период. Для достижения убедительности в изображении движений человеческой души автор тесно переплетает перипетии внутреннего мира героя со сложностями его судьбы.

Для всестороннего показа психологии творчества Абая М.Ауэзов акцентирует внимание на одном из важных компонентов литературного труда – роли творческого воображения. Так, во второй книге эпопеи есть эпизод, описывающий приезд акына Биржана в аул Абая. Необычный, неповторимый голос акына и его то спокойные, то зажигательные мелодии дали толчок творческому воображению Абая, мысленно представившего картины «быстротечной жизни», динамических перемен исторического времени.

Раскрытию образа в его многогранности способствует также показ процесса становления Абая как мыслителя, его неустанности в стремлении постичь мир и понять человека иной ментальности (наглядно представлено его приобщение к трудам западноевропейских философов Ницше, Шопенгауэра, Ломброзо).

Ауэзов стремится изображать образы своих героев, исходя из их понимания мира, уделяя основное внимание процессам самоанализа, *самостояния* героя.

Академик З.Ахметов в своем фундаментальном труде отмечал, что автор-повествователь в «Пути Абая» внешний облик акына, его поведение, движение тела рисует в динамике, благодаря этому в изображении сюжетных событий сохранен один принцип: читатель о происходящих событиях узнает из уст Абая-очевидца. «Тем самым выявляется и позиция повествователя, а в читательском восприятии события прошлого или недавние разворачиваются как бы сейчас, в данную минуту» [48, с.77].

Образ мышления человека, отдельные черты его характера наглядно иллюстрируются его речевой культурой. Так, Л.Толстой в «Войне и мире» в драматические моменты нередко как бы «обламывал» фразы, менял порядок слов в речи героев, так как зачастую взволнованный человек не в состоянии контролировать свою речь.

В трилогии Д.Абилева «Султанмахмут», посвященной Султанмахмуту Торайгырову, прямота, беспокойство, смелость поэта представлены также через речевое общение его с окружающими людьми, как отмечает исследователь Т.Н. Рахимжанов [49, с.20]. По мнению ученого, писатель старается не нарушить естественной природной речи, не допускает какой-либо нивелировки языка. По смысловому богатству и колоритности речи определяется позиция поэта как гражданина в напряженный переломный период.

Писатель активно прибегает к диалогической речи героев, при этом диалоги усиливаются авторскими ремарками, которые включают в себя элементы портрета, фрагменты внутренних реплик. Представлена психология творчества поэта при помощи рассказа автора-повествователя об истории создания произведений знаменитого поэта.

На примере трилогии Д.Абилева о С.Торайгырове и дилогии С.Жунусова «Ахан серэ» Т.Н.Рахимжанов анализирует ситуативные портреты героев, картины природы, которые, переплетаясь с душевными переживаниями героев, выполняют функцию психологической характеристики. По мнению ученого, в казахском романе о людях искусства («Гроза» А.Абишева, «Стрела Махамбета» А.Алимжанова и др. особое место в характеристике персонажей принадлежит динамическому принципу психологического анализа. «Диалектика души» героев воссоздается писателем через речь, поступки, экспрессивные движения и детали, портретные штрихи.

Выход на авансцену нового героя, углубленного в постижение своего «я», пытающегося на этой основе понять других, выстроить свои отношения с окружающим миром, дали возможность казахским писателям второй половины XX века освоить тем самым иные типы повествования.

В свете обозначенных теоретических аспектов проблемы соотношения авторского сознания и дискурса весьма поучительно также обратиться к опыту французской литературы XX века, видные представители которой стремились воссоздать и исследовать не столько характеры, сколько определенные «ситуации», связанные с проблемой творчества (прежде всего М.Пруст, а также

представители школы «нового романа» А.Роб-Грийе, Н.Саррот, К.Симон и другие).

Следует отметить, что на протяжении всего XX столетия в литературе Франции нарастала тенденция к самоописанию, так называемая «литература о литературе». Начало ей было положено еще усилиями Поля Валери, стремившегося постичь и расширить возможности человеческого разума в самых разных сферах. В его творчестве, которое нередко называли «интеллектуальным», постоянно присутствовало постигающее сознание, некий *сторонний наблюдатель* (в частности, повесть «Вечер с господином Тэстом» и другие произведения).

В мире «мертвого Бога» и «мертвых ценностей», согласно распространенной в те годы концепции Ницше, культура завершает постижение действительности, истины и в дальнейшем может описывать лишь саму себя. Так, Марсель Пруст, автор многотомного модернистского романа «В поисках утраченного времени», по сути, рассказывал историю становления писательского сознания. Автобиографический герой Пруста, наблюдая жизнь светских кругов, приходит к мысли о создании грандиозной, новаторской книги - той самой, которую в итоге написал сам Пруст. Этот роман следует воспринимать прежде всего как форму существования писателя, для которого единственно достоверной реальностью остаются воспоминания.

Эпическое создается в романах Пруста через лирическое восприятие авторского «я», изображение личного, непосредственного опыта. Своеобразна манера Пруста обобщать изображаемое: сначала во всех подробностях показывается факт, а затем делается соответствующий вывод. Поскольку повествование организовано при помощи субъективного восприятия лирического «я», то и система образов подчинена определенным законам: последовательность их появления в повествовании обусловлена тем порядком, в каком они оказываются в поле зрения рассказчика.

Как уже отмечалось, романы М.Пруста автобиографичны. Рассказчик так же, как и автор, болен астмой, печатается в популярном издании «Фигаро», с обожанием относится к своей матери... Традиционного сюжета как такового у Пруста, как правило, нет.

Так, его роман «В сторону Свана» начинается с заурядной ситуации в жизни каждого человека - отхода ко сну. Однако для Пруста сон – это особенное состояние, когда существует только одно - «психологическое» время. В романе отсутствует традиционная иерархия важного и незначительного: значимо все, что оказывается в фокусе лирического «я». Опыт М.Пруста оказался особенно значим и востребован в мировом литературном процессе второй половины XX века.

Экзистенциализм, утвердившийся во Франции в 40-е-50-е годы истекшего столетия, долго оставался одним из главных течений французской прозы, драматургии и эссеистики. Развитию экзистенциального сознания французской литературы способствовал анализ писателями противоречивого сознания современного человека, утратившего опору на религиозные и другие абсолютные авторитеты, вынужденного самостоятельно, на личном опыте,

вырабатывать собственные моральные принципы и идеалы. Новое, экзистенциалистское понимание свободы человека было особенно ярко выражено у представителей школы «нового романа», глубоко усвоивших философские идеи М.Хайдеггера.

Бытие нельзя сводить только к сущему, к тому, что «явлено» – вот один из основных тезисов Хайдеггера. В свою очередь, в творчестве главы французского экзистенциализма, писателя, философа и публициста Ж.-П.Сартра раскрывался процесс осознания человеком своей «ситуации», попыток распорядиться навязанным ему выбором.

В свои произведения Сартр вводил особые символические темы и конструкции, которые намеренно «ограничивают» пределы свободы персонажей, замыкают их судьбу внешними рамками. В качестве таких элементов выступали мотивы магических практик (отдельные новеллы из сборника «Стена»), сюрреалистическая мифологизация повседневного быта (роман «Тошнота»), традиционные мифологические сюжеты, в которых подчеркивается архетипическая основа (пьеса «Мухи»).

Дневник героя «Тошноты» Антуана Рокантена, в котором пульсирует его сознание, которое не способно забыться, рождает новый язык – язык экзистирующего сознания как способа возвращения к Истине бытия, способ Бытия. Критики прозы писателя называли дневник Рокантена «лихорадочно-болезненным», выражением «опустошенного» сознания, но именно дневник в конечном счете пробуждает в герое решение писать «что-то другое», заняться творчеством.

Решение Рокантена еще до конца не принято, мысль об этом робка и зыбка, но она наполняет его радостью. В этом герой (и, возможно, автор) видит оправдание его существованию, ранее лишенному смысла.

Вместе с автором герой стремится осмыслить и исследовать проблему экзистенции. Рокантен понимает, что существует Нечто, до чего он еще не может добраться, постичь. Это – музыка, чистая, соразмерная мелодия за пределами чего-то, по ту сторону его существования, лишенного для него смысла. Рокантен идет вслед за ней, отринув все, «ибо в нем чистота, меньше человеческого». Таким образом, решение заняться творчеством знаменует возвращение героя романа к истинному Бытию.

В дальнейшем традиция металитературности была подхвачена авторами школы «нового романа» - группы французских писателей, выступивших в 50-х годах за радикальное обновление ведущего литературного жанра XX века. В эту группу входили Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Мишель Бютор, Клод Мориак, Клод Симон и другие писатели, провозгласившие главной творческой задачей отказ от принципов бальзаковского реалистического романа.

Авторы «нового романа» стремились беспристрастно описывать то, что предстает взгляду пишущего, передавая развитие событий через чисто зрительное, «объективное» (как через объектив) описание мира, где люди и вещи в одинаковой степени являются *объектами*. Объявив технику традиционной повествовательной прозы исчерпанной, они предприняли

активные попытки выработать приемы безгеройного и бесфабульного повествования.

Образцом «нового романа» можно считать «Ревность» основоположника и главного теоретика данной литературной школы А.Роб-Грийе, вышедшую в 1957-м. Выступая как критик, Роб-Грийе, критикуя «сюжетную» литературу в статьях, вошедших в сборник «За новый роман», настойчиво призывал сосредоточить внимание на поисках новых форм художественного выражения.

У героя его «Ревности» нет внешности, имени, голоса, он даже не обозначен местоимением. Из текста «исчезают» поступки, которые совершает герой, лишенный всех необходимых атрибутов литературного персонажа. События, которые с ним происходят и поступки, совершаемые им, в тексте не вербализованы – они уступают место восприятию и переживанию их. Это роман не о ревности данного персонажа, а о чувстве ревности как таковой.

В романе классического типа автор «возвышается» над миром персонажей, раскрывая читателю их мысли и поступки, позволяет им сопереживать, отождествлять себя с ними. В «новом романе» автор и читатели оказываются лицом к лицу, напрямую включаясь в пространство текста, принимая на себя функции персонажей. Следовательно, в «Ревности» ввиду «безличности» его нарратива рассказывается не о ревности данного персонажа, а о чувстве ревности как таковом.

В 1985 г. А.Роб-Грийе выпустил в свет первую часть автобиографической трилогии, озаглавленной «Возвращающееся зеркало», обе последующие части вышли в 1988 и 1994 годах соответственно.

Между тем, как указывает исследователь французской литературы казахстанский литературовед Маданова М.Х., «на традиционную автобиографию это смешивающее пласты реальности и вымысла повествование мало похоже» [50, с.112]. Поскольку персонажи «нового романа» не совершают поступков, то их «жизнь» заменяется историей самого процесса письма: сливаясь с персонажем, автор передает ему творческое начало. Персонаж способен реализовать свое «я», только написав книгу. Порой сама книга может стать «героиней» романа.

Так, «Золотые плоды» (1963) одной из ярких представительниц этой школы Н.Саррот – это история книжной новинки, которая проходит путь от триумфа до полного забвения. Творчество Н.Саррот относят к психологическому направлению этой школы, так как она стремилась отобразить внутренние душевные движения, предшествующие тем или иным вербализованным в тексте реакциям на внешние воздействия («тропизмам»). Интерес к личности вообще, а не к конкретному индивидууму с собственной судьбой и биографией, отличает ее произведения.

Содержанием первой книги Н.Саррот «Тропизмы» (1938) и последующих произведений – романов «Портрет неизвестного» (1948), «Планетарий» (1959), «Между жизнью и смертью» (1968), «Вы слышите их?» (1972) является запечатленная неадекватность внутренних движений души, реакций человеческой психики внешним формам их проявления. Стремление к полной

отрешенности от себя, психологической отстраненности сочетаются с наблюдательностью исследователя, особенно в книге «Детство» (1983).

К направлению «нового романа» в разные годы примыкали самые разные писатели. Всемирную известность направлению «нового романа» придало творчество Нобелевского лауреата Клода Симона, глубоко усвоившего уроки Достоевского, Пруста, Фолкнера. В его произведениях господствовал прием «коллажа»: все события и переживания, связанные с ними, располагаются на одном уровне, как на полотне картины.

Писать книги, как картины, уделяя особое внимание композиции, а не раскрытию темы - таково эстетическое кредо этого писателя, автора романов «Дороги Фландрии» (1960), «История» (1967), «Георгики» (1981) и других. Эстетическим кредо писателя стали положения, сформулированные и озвученные им в Нобелевской лекции: «...Не доказывайте, а показывайте, не воссоздавайте, а создавайте, не выражайте, а открывайте...»

«Новые романы», последовательно изгоняя «устаревшие» понятия персонажа и сюжета, обнажали его внутреннюю сущность – отношения писателя с языком и с абстрактным, лишенным индивидуальности героем. Произведения К.Симона, М.Бютора, Н.Саррот окончательно расшатали представления о литературном произведении как о простом отображении реальности, возможности решения социальных вопросов общества, что повлекло за собой переосмысление самого понятия повествования.

Приблизительно в то же время опыт «нового романа» был глубоко осмыслен французскими критиками и теоретиками – Р.Бартом, Ф.Соллерсом, Ю.Кристовой и другими. Именно они призывали заменить традиционное творчество безличным «письмом», для которого всего важнее критическое исследование возможностей языка. В рамках подобной парадигмы изображение реальности практически не имеет значения. Лозунг «смерти автора», выдвинутый Р.Бартом в 1968 г., в дальнейшем стал одним из ключевых в эстетике постмодернизма.

Таким образом, границы авторства становятся все более размытыми, появляется новый тип сотворчества: писателя, героя и читателя. Современная литература тем самым все более осуществляет поворот «внутрь себя». Отсюда, вероятно, и тяготение к автобиографизму, ставшее в целом одной из основных черт литературы второй половины XX века. Автобиография как жанр художественной прозы служит своеобразной «микромоделью культуры», отражающей основные этапы пути человека к самому себе.

Не случайно один из ведущих признаков автобиографической прозы – мотив поисков автором своего истинного «я» в процессе самопознания. Л.Н.Толстой незадолго до смерти писал о том, что настанет время, когда писатели перестанут сочинять, перестанут придумывать конфликты, сюжеты и будут писать только о своей жизни...Опытов такого рода немало как в мировой, так и в казахской литературе (в частности, «Школа жизни С.Муканова, автобиографическая проза Н.Анова, И.Щеголихина и др.) так же, как и специальных их исследований.

Напомним, что «автобиографизмом» принято называть стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой отголосок жанра автобиографии. Он появляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиография. В «Школе жизни», например, ее автор, повествуя о своей биографии, развивает широкую панораму жизни казахского народа, описывает его обычаи, мораль, этику на фоне полувекового исторического периода.

Автобиографический текст основан на следовании фактической канве биографии писателя, а *автобиографизм* предполагает использование ситуаций, достоверных по внутренней мотивировке, но не всегда происходивших в действительности. Вполне естественно, встает вопрос о критериях, способных выявить в текстах автобиографический импульс. В существующих работах общетеоретического характера нередко проводится мысль о том, что надежных формальных признаков такого рода не существует. Между тем существует немало историко-литературных исследований, в которых рассматривается автобиографический или исповедально-автобиографический компонент в творчестве разных писателей.

Для всех ученых, чье внимание обращено не на внешние обстоятельства существования изучаемого автора, а на глубинные факторы его душевной жизни, характерен т.н. психобиографический подход к исследуемому материалу. В качестве примера можно привести монографию А.Жолковского о творчестве М.Зощенко как пример психобиографического подхода. Главное отличие своего подхода исследователь видит в «сосредоточении на экзистенциальной проблематике» писателя [51, с.7].

С активных внешних процессов и явлений, которые оказали очевидное воздействие на автора и служили ему объектом изображения, акцент переносится на извечную внутреннюю драму человеческого состояния личности художника, и это заставляет видеть в малосущественных, на первый взгляд, индивидуальных невротических комплексах и психологических травмах весьма значимые факторы. Так, по Жолковскому, образы персонажей М.Зощенко зачастую откровенно автопсихологичны. Воплощение сугубо личных, но и типичных экзистенциальных «травм» художника оборачивается верным «портретом» исторического момента.

По определению автора «Словаря культуры XX века» и других серьезных культурологических работ В.В.Руднева, «смысл текста – это потаенная травма, пережитая автором» [52, с.255]. Следуя этой логике, необходимо концентрировать внимание прежде всего на т.н. *автопсихологических* персонажах в текстах рассматриваемого автора. В одном тексте могут быть несколько автопсихологических героев, в структуре характера которых сокровенные начала, свойственные самому писателю, не просто присутствуют, но и безусловно доминируют. Автопсихологическим нередко оказывается и отрицательный, окрашенный негативной «аурой» персонаж, как отмечает В.Руднев.

Современная проза Казахстана, опираясь на весь предшествующий многовековой опыт словесного искусства казахского народа, в целом

развивается в русле мировых литературных тенденций. Повествовательная техника «нового» романа оказалась близкой А.Жаксылыкову, автору трилогии «Сны окаянных» (2005). Четвертая книга этого цикла, озаглавленная «Дом суриката», вышла в 2008 г. [53]. Ее необычный многослойный контекст еще начинает вдумчиво осваиваться современной критикой и литературоведением, акцентирующим его мифопоэтическую, сюрреалистическую, экзистенциалистскую и постмодернистскую направленность.

Прустовский мотив «поисков утраченного времени» в романе Жаксылыкова трансформируется в мотив поисков своего Пути неким Искателем-талибом. В потоке воспоминаний автора-рассказчика также стираются грани между прошлым и настоящим вследствие работы т.н. «стимулирующих образов», вызывающих те или иные ассоциации. Обращает на себя внимание, как пишет исследователь Алтыбаева С.М., автор серьезного труда о казахской прозе периода независимости, склонность автора к проведению аналогий между животным и человеческим мирами, обусловленная его представлением о взаимопроницаемости времен и состояний, мира реального и мира воображения, находящихся в постоянном движении [54, с.297].

Мотив «поисков утраченного времени», трансформированный в извечный постмодернистский мотив «утраченного рая», преобразуется в сквозной для всей книги А.Жаксылыкова мотив дисгармонии человека с окружающим миром: *«Вот так были наказаны за потерю единства и мудрости люди-волки, люди-кони, люди-нары. Зло вошло в их души, взяло в полон их судьбу. Так закончился Золотой век»* [53, с.190].

Богатая традициями и восприимчивая к новаторским исканиям казахская литература, особенно в последние пятнадцать-двадцать лет, осваивает новые для нее художественные приемы и методы, развиваясь в целом в русле мировых литературных тенденций, вырабатывает собственный дискурс. В свою очередь, история Великой казахской степи, ее бескрайность, космос и сознание кочевника оказываются притягательными для современных авторов с мировым именем. Так, написанная бразильским писателем Пауло Коэльо после поездки в Казахстан книга «Заир» глубоко впитала в себя дух Неба (Тенгри) и Великой степи: *«Я видел необозримую степь, казавшуюся пустыней, но полную скрытой Жизни...»* [55].

Творческое усвоение опыта представителей французского «нового романа» казахстанскими писателями «новой волны» способствует углублению представлений о возможностях авторского повествовательного дискурса, сосредоточенности авторского сознания в его попытках зафиксировать «ускользающее» в «мути Хаоса» время (специальному рассмотрению этих вопросов посвящен раздел 3.3. данной работы, в котором рассматривается писательский опыт Д.Накипова и Д.Амантая).

Список использованной литературы к разделу:

- 1.Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики: Извлечения // В книге: Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX в.в. в очерках и извлечениях. Часть 1. - М., 1960. -452 с.
- 2.Моррис Ч.У. Основания теории знаков //Семиотика.- М., 2000. С.45-96.
- 3.Фуко М. Порядок дискурса //Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет.- М.: Касталь, 1996.- С.47-96; Тодоров Ц. Поэтика //Структурализм: «за» и «против». Сб.ст.- М.,1975. –С.37-113; Барт Р.Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в.в.- М.: МГУ,1987.- С.387-422; Женнет Ж. Повествовательный дискурс //Женнет Ж. Фигуры. Т.2.- М.,1998. С.141-147; Серио П. Как читают тексты во Франции //Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса.- М., 2000. С.28-30; Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Перевод с фр., сост. и вст. статья Г.В.Косикова.-М.: ИГ Прогресс, 2000.- С.427-450; Серль Дж.Р. Логический статус художественного дискурса //Логос.-1999.-№ 3.- С.34-47.
- 4.Бахтин М. Эстетика словесного творчества.- М.:Наука, 1978. С.394-396; Лотман Ю.М. Структура художественного текста //Лотман Ю.М. Об искусстве.- СПб.: Искусство СПб., 1998. – С.14-28; Тюпа В.И.Аналитика художественного.- Тверь, 2006; Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности – Самара: СамГУ, 2002.-203 с.; Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературного метаязыка //http: //zheltydom.narod.ru /literature/txt/discourse_ir.htm; Венедиктова Т. Между языком и дискурсом: кризис коммуникаций //http: //magazines.russ.ru/nlo/2001/50/venedikt.html /11 ноября 2012.
- 5.Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов (автор-составитель Тамарченко Н.Д.- М.: РГГУ, 2001.- С.124; Тюпа В.И.Анализ художественного текста.- М., 2006. С.56; Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман - Гапаров.- М.,2005.С. 379.
- 6.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.- М., 1963. С.102-105.
- 7.Винокур В.О. Филологические исследования. – М., 1990. С.23.
- 8.Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие.- М.: Книжный дом «Либроком», 2009. С.245-247.
- 9.Степанов Ю.Н. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности //Язык и наука конца XX века.- М.: Институт русского языка РАН, 1995. - С.35-73.
- 10.Приходько А.Н.Таксонометрические параметры дискурса //Язык. Текст. Дискурс: научный альманах Ставропольского отделения РАН (Под ред. проф. Г.Н.Манаенко. Выпуск 7. –Ставрополь: Издательство СППИ, 2009. С.22-30.
11. Лингвистический энциклопедический словарь.- М.:.....С.136-137.
- 12.Серио П. Как читают тексты во Франции //Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса.- М., 2000. С.28-30.

13. Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературного метаязыка // http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discourse_ir.htm
14. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. - М.: Радуга, 1983. С.342-367.
15. Harris Zellig. S. Discourse analysis H.Z.S // Language.-Vol.28-No.1. Linguistic Society of America, 1952.- P.1-30.
16. Четверикова О.В. Эмоционально-смысловые доминанты в художественной речи Н.Гумилева и вербальные средства их манифестации // Слово и текст: психолингвистический подход. Сб. научных трудов (гл. ред. А.А.Залевская). - Тверь: Издательство ТвГУ, 2005. Выпуск 4. – С.160-165.
17. Dijk T.A van Cognitive Processing of Literature Discourse // Poetics Today.- 1979.- № 1.- Pp.143-160 // <http://www.discourse-in-society.org/teun.html> [15.08.2012].
18. Кулибина Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя // Мир русского слова.-2001.-№ 1 // www.gramota.ru/mirrs.html?problem03.htm /20 августа 2012 г.
19. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). - Тверь: ТвГУ, 2002.- 80 с.
20. Теория дискурса и дискурсивный анализ // Мусатаева М.Ш. и др. Теоретические и методические аспекты изучения лингвистики текста и дискурса. Учебное пособие /М.Ш.Мусатаева, Ж.Г.Амирова, Л.В.Екшембева.- Алматы, 2012. -С.179-217.
21. Лотман Ю.М. Автокоммуникация «Я» и «Другой» как адресаты (о двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера.- СПб.: Искусство СПб. С.159-165.
22. Woodward James. The “Cosmic” Vision of Iurii Dombrovskii: His Novel “Fakul //tet nenuzhnykh veshchei” // The Modern Language Review.- Belfast.- Vol.87.- No.4.- 1992, October.- P. 899.
23. Белянин В.В. Психолингвистические аспекты художественного текста.- М.: МГУ, 1988.- 120 с.
24. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века.- Самара, 1998. С.8-10.
25. Тюпа В.И. Парадокс уединенного сознания – ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы: Сб. статей под ред. В.Марковича и В.Шмида.- СПб., 2001.С.174-292.
26. Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика. Жанр. Стиль (начало XX века и современность). - Алматы: Ғылым, 1998.-394 с.
27. Анастасьев Н.А. Свой голос («Позиция автора» в литературе XX века) // Вопросы литературы.-1985.- № 3. С.57-69.
28. Бадиков В. Авторское сознание и социальный заказ. Запрещенная советская литература 1920-х.- Алматы, 1997.
29. Майтанов Б. Автор в повествовательной системе казахского романа. – Алматы, 2003.
30. Савельева В. От художественного текста к художественному миру через чтение, анализ, интерпретацию // От художественного текста к

- художественному миру. Теория. Методика. Практика. – Алматы, 2000.
- 31.Ананьева С. Время- пространство- автор.- Алматы,2003.
- 32.Фрайзе М. После изгнания автора. Литературоведение в тупике? //Автор и текст. Выпуск 2. – СПб.,1996.С.31-48.
- 33.Хализев В.Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты //Вестник МГУ. Серия Филология. – МГУ, 1990. № 3. С.89-101.
- 34.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.,1979.-367 с.
- 35.Лихачев Д. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе.- Л.: Наука, 1977. С.107-156.
36. Литературный энциклопедический словарь (ред. В.М.Кожевников, П.Николаев).- М.: Советская энциклопедия, 1987. -751 с.
- 37.Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора.- Ижевск,1982.- 128 с.
- 38.Чернец Л. Произведение как потенциал восприятия //Чернец Л. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений.- М.,1995.- 289 с.
- 39.Топоров В.Н. Об энтропическом пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве //От мифа к литературе.- М., 1993. С.28.
- 40.Иванова Н. Точка зрения: О прозе последних лет. – М.: Советский писатель, 1988. С.7-15.
- 41.Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М.: Интрада, 1999. -415 с.
- 42.Сафронова Л.В. Автор и герой в постмодернистской прозе. Монография.- СПб., 2007; Постмодернистская литература и современное литературоведение Казахстана: Учебное пособие.- Алматы: КазНПУ им.Абая, 2006.- 96 с.; Сафронова Л.В. Постмодернистские процессы в современной литературе Казахстана //Инновационные явления в современной культуре Казахстана: материалы Международной научно-теоретической конференции.- Алматы, 2008. С.95-102.
- 43.Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни.- М.: Правда, 1990.-С.651-656.
- 44.Лихачев Д.С. Литература-реальность-литература.- Л.: Советский писатель, 1981. –С.73-81.
- 45.Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста /Баранов А.Г. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1993.-182 с.
- 46.Бутакова Л.О. Авторское сознание как базовая категория текста. Автореферат дисс. д-ра филол. наук. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2001.- 47 с.
- 47.Заманская В.В.Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания.- Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета; Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского государственного пединститута, 1996. – 409 с.
- 48.Ахметов З. Поэтика эпопеи М.Ауэзова «Путь Абая» в свете истории ее создания.- Алма-Ата: Наука, 1984. С.70-77.
- 49.Рахимжанов Т.Н. О структуре повествования романа «Султанмахмут» Д.Абилева //Известия АН Каз. ССР.Серия филологическая. -1991.- № 4. С.17-24

50. Маданова М.Х. Французская литература // Очерки по мировой литературе рубежа XX-XXI столетий. - Алматы, 2006. С.109-143.
51. Жолковский А. М. Зоценко. Поэтика недоверия. - М., 1999. - 327 с.
52. Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философии текста. - М., 2000. - 596 с.
53. Жаксылыков А.Ж. Сны окаянных. Трилогия. – Алматы: Ценные бумаги, 2005-2008.
54. Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. Монография. - Алматы, 2009. - 352 с.
55. Коэльо П. Заир // [www.reeed.ru /lib/books/zair](http://www.reeed.ru/lib/books/zair)

2 СОЗНАНИЕ ХУДОЖНИКА КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В ПРОЗЕ Ю.ДОМБРОВСКОГО

2.1. Парадигма творческой личности Ю.Домбровского в освещении критики и литературоведения. Автобиографический дискурс и хронология творчества писателя

Юрий Осипович Домбровский родился, как указано в «Краткой литературной энциклопедии», 29 апреля (12 мая) 1909 г. в Москве в очень образованной, интеллигентной семье. В личном деле писателя, хранящемся в ЦГА КазССР, как отмечает В.Проскурин [1,с.117], рукой Домбровского проставлена другая дата рождения - 1912 год, а в другом месте личного дела - 1910 год. Таким образом, уже в дате рождения писателя присутствуют разногласия, некая тайна, которых в его жизни было немало.

Его отец - Иосиф Витальевич (Гедальевич) Домбровский был известным в образованных кругах Москвы адвокатом, присяжным поверенным, мать - Лидия Алексеевна (урожденная Крайнева), будучи биологом, специализировалась в области цитологии и анатомии, преподавала в средней школе.

В 1918 году отца перевели в Самару по служебным делам, где он скончался от рака в 1921-м. Семья вновь переехала в Москву, где будущий писатель закончил школу.

Богатая домашняя библиотека Домбровских состояла из трудов великих французских просветителей, философов, книг по истории, по русской и мировой литературе, юриспруденции. В 1932 г. Ю.Домбровский был слушателем Высших Государственных литературных курсов в Москве (их называли «брюсовскими»), также учился в ГИТИСе, на театроведческом факультете, но в том же году был арестован из-за неосторожных и откровенных высказываний и шалостей, сочтенных властями «антисоветскими». Он был осужден по печально известной 58-й политической статье и приговорен к трем годам лишения свободы, которые позже заменили высылкой в Алма-Ату. Выбор места ссылки объясняется тем, что здесь жила сестра матери – В.А.Крайнева.

В архиве писателя казахстанским исследователем и журналистом А. Арцишевским обнаружено следующее объяснение его появления в Алма-Ате, датированное Домбровским 16 декабря 1946 года: «В 1932 году группа моих товарищей в пьяном виде сдернула два ли три домовых флага и бросила их у меня – они валялись на виду, и значения им я не придавал. В результате я получил административную высылку за участие в «политическом хулиганстве», выразившемся в «недоносительстве и укрывательстве»... Во время отбывания наказания был директором двух школ и педагогом – преподавал до 1938 года, т.е. до того момента, как стал писателем. Больше прибавить ничего не могу» [2, с. 115-120].

Один из биографов писателя И. Шенфельд приводит довольно распространенные в конце семидесятых годов следующие сведения о

появлении Ю. Домбровского в Алма-Ате: «...Где-то в середине 30-х годов он переезжает в Алма-Ату, где преподает литературу в старших школах средних школ. Вопреки распространенному мнению Юрий Домбровский не был политическим ссыльным, ибо как таковой он не был бы допущен к преподавательской работе. Да и Домбровский, снискавший себе звание певца Алма-Аты, такими влюбленными глазами смотрел на этот город, так прочно связанный со всем его творчеством, столь вдохновенные строки ему посвятил, что трудно предположить эти чувства по отношению к месту ссылки...» [3, с.3].

С 1933 года и до конца свой жизни писатель был тесно связан с Алма-Атой: непродолжительное время работал директором школы №1, учителем в школе №16, директором школы в колхозе «Горный гигант». Коренной алматинец Геннадий Тихонович Матуцин вспоминает о том, как в 1936 или 1937 годах, «будучи учеником шестого или седьмого класса в школе №16 города Алма-Аты, в 12-13-летнем возрасте», он познакомился с Юрием Осиповичем Домбровским, который преподавал им русский язык и литературу: «...Не берусь судить о Юрии Осиповиче как о педагоге, но внешне он на него похож не был. Всегда очень неряшливо одет, никакого намека на галстук или стрелки на брюках. Ходил в какой-то неопределенного цвета блузе...

На уроках русского языка мы, мальчишки, ходили на головах, и он только изредка говорил: «Тише». Но на уроках литературы те же мальчишки сидели тише воды и ниже травы, широко разинув рты, и внимательно слушая.

Это был очень добрый человек, никогда не повышавший голоса, никогда нас не наказывавший... Роста он был громадного с большим черным чубом, невероятно худой, с длинной шеей и большим кадыком. На переменах обычно вел оживленные беседы с облеплявшими его мгновенно мальчишками. Весело и охотно отвечал на их вопросы, сыпавшиеся на него градом...» [3, с.4].

В 1938-ом году Домбровский преподавал русский язык в Казахском сельскохозяйственном институте, но особенно активной была его деятельность в 1937-1939 годах. Он вел отдел критики и библиографии в журнале «Литературный Казахстан», являвшемся органом русской секции Союза писателей республики, его статьи часто появлялись в газетах - и в «Казахстанской правде», и в «Социалистической Алма-Ате». В «Литературном Казахстане» за 1937-ой год (книги 7-8) появились первые главы задуманного романа «Державин», художественный дискурс которого вместе с дискурсом новелл о Шекспире будет подробно рассмотрен в следующем параграфе данного раздела.

В начале 1938 года в этом же журнале было опубликовано продолжение этого романа под другим заглавием «Крушение империи», обсуждение которого состоялось в июле-августе того же года в Публичной библиотеке имени А.С. Пушкина. В дискуссии приняли участие редактор журнала П. Кузнецов, критик М.Ритман-Фетисов, писатели И.Шухов, Ю.Платонов и читатели журнала. Судя по откликам, была дана самая положительная оценка. Совершенно очевидно и то, что именно в 1938 году Ю.О. Домбровский становится профессиональным литератором.

Новелла «Смерть лорда Байрона» также увидела свет в этом казахстанском журнале за 1938-ой год (№ 1) и не переиздавалась до 1992 года, вплоть до выхода в свет в Москве шеститомного собрания сочинений под редакцией жены писателя Клары Файзуллаевны Турумовой-Домбровской и благодаря ее самоотверженным усилиям.

Статьи «К.Н. Батюшков» и «В. Кюхельбеккер» были напечатаны в газете «Казахстанская правда» еще в 1937 г. (30 мая и 24 июня) и не перепечатывались более 70 лет.

Ю.Домбровский прекрасно знал также историю и культуру Казахстана, великолепно разбирался в ее самобытности и многообразии. Свидетельством его увлечения стала созданная на документальном материале книга рассказов и очерков «Факел», а героями ее сюжетов - известные личности республики – архитектор А. П. Зенков, художники Н.Г. Хлудов, С.И. Калмыков, первый казахский профессиональный художник Абылхан Кастеев и другие.

В начале 1939 года в Алма-Ате группа русских писателей объединилась в кружок новеллистов и поэтов (одиннадцать прозаиков и двенадцать поэтов). Итогом их деятельности стал выпуск нескольких номеров литературного альманаха «Казахстанский современник», ставший сейчас библиографической редкостью. Юрий Домбровский, работавший к тому времени в Кафедральном соборе г. Алма-Аты (Центральном музее) старшим научным сотрудником, принимал в самое деятельное участие в работе кружка и издании альманаха.

Известно, что на четвертом заседании новеллистов он читал рассказ «Мальчики», который подвергся со стороны слушателей резкой и несправедливой критике. А в одном из номеров «Казахстанского современника» за 1939 год был напечатан цикл стихов «Каменный топор», развивавший характерную для Домбровского тему исторической памяти, ее неиссякаемой силы и притягательности.

В нем были, в частности, следующие строки:

«Обработанный слепо и грубо,
От столетий, как нищий, рябой,
О, обглоданный веком обрубок,
Путь истории начат тобой».

В 1930-х годах в Алма-Ате существовало несколько литературных групп, обществ как казахских, так и русских писателей. Одной из самых крупных и активных была группа П. Магера, собрания которых несколько раз посещал и Домбровский. Однако в конце тридцатых годов, на волне всеобщей чистки «партийных и литературных рядов», в Казахстане начались репрессии против интеллигенции: были жестоко и несправедливо осуждены Турар Рыскулов, Н. Нурмаков, Т. Жургунов, Сакен Сейфуллин, Беимбет Майлин и другие выдающиеся представители казахской культуры и искусства.

Та же участь коснулась и членов центральной литературной группы Магера и Кларта: многие из них были исключены из Союза писателей и осуждены.

Ю.Домбровский также оказался в числе репрессированных, уже вторично: его арестовали за участие в «диверсионной группе» Медведева, осудили на

десять лет, но поскольку это произошло уже в Москве, его этапировали в Алма-Ату, к месту постоянной «прописки». Писатель был амнистирован по этому обвинению в связи с болезнью (эпилепсия) только в 1944-м.

Следующий арест произошел в 1949-ом году, завершился ссылкой в Иркутскую область, реабилитация состоялась лишь в 1956-м. В конце концов Ю.О. Домбровскому разрешили вернуться на постоянное место жительства в Москву, но вторым домом до самой смерти для него всегда была Алма-Ата.

Именно здесь он создал высокохудожественные переводы на русский язык романов С. Муканова «Сыр-Дарья», «Восхождение» (1948г.) и «Школа жизни» (1950г.); повестей и рассказов Г.Мусрепова, Г. Мустафина, Б.Сокпакбаева, романов И.Есенберлина «Схватка» и «Опасная переправа», монографии Е. Исмаилова «Акыны». Однако для властей фигура Домбровского была достаточно одиозной, а фамилия – нежелательной и даже опасной. Отсюда – «увлечение» писателя псевдонимами (Д. Юрьев, А. Юрченко, С. Кар и др.) или полное отсутствие каких-либо подписей под многочисленными статьями в журналах и газетах.

В этом отношении показательна история, случившаяся после реабилитации писателя и возвращения его в 1956 году в Москву. До ареста Домбровский работал над переводом дилогии С. Муканова «Школа жизни», первый том которой в 1957 году должен был быть опубликован в одном из московских издательств. Но имя переводчика Домбровского было под запретом, поэтому он упросил одну свою знакомую из журнала «Дружба народов» «усыновить» перевод.

«К несчастью, эта женщина вскоре погибла. С тех пор появилось не одно уже переиздание, но до сих пор перевод приписывают тому, кто не имел к этой работе никакого отношения», - рассказывает еще об этой очередной несправедливости по отношению к Ю.О. Домбровскому Павел Косенко в статье «Письма друга, или Щедрый хранитель» [4, с.112]. Примеров подобного рода можно привести немало.

О разных парадигмах творчества Ю.Домбровского, о феномене его личности как человека и писателя в жанре воспоминаний писали в разное время казахстанские исследователи П. Косенко, А.Л.Жовтис, М.Симашко, Н.Джуанышбеков, Арк.Арцишевский, а также ряд российских исследователей [5].

В частности, А.Арцишевский в 1999 г. к девяностолетию Юрия Домбровского опубликовал в журнале «Простор» большую статью «Юрий Домбровский: «Да будет ведомо...» Алма-Ата в жизни и творчестве писателя», в которой сформулировал свое видение феномена этой личности: «...при кажущейся замкнутости и молчаливой насупленности Юрий Осипович являл собой классический пример насмешника, хохмача и незлого, но иногда очень острого на язык человека» [2, с.116].

А.Арцишевский воспринимает Ю.Домбровского как удивительно яркую, неординарную творческую личность: «...ни рамок, ни границ у его интересов не было<...>Он мог одинаково много, безумно интересно, страстно и увлеченно рассказывать о правилах общежития, повадках и нравах

среднеазиатских сов и горячо любимых им домашних кошек или, скажем, о нормах этикета, принятых во времена императрицы Екатерины Второй. Прекрасно разбирался в старинном оружии, металлах и ювелирных изделиях, фарфоре и керамике любой древности. Был весьма компетентным нумизматом, страстным библиофилом, серьезным ценителем и экспертом художественных полотен и скульптуры. В одинаковой степени неплохо владел французским, немецким и латинским языками. И в то же время свободно ботал по «фене», виртуозно изъяснялся на жаргоне самых отпетых и матерых уголовников» [2, с.117].

Одним из серьезных исследователей творчества писателя и поэта Домбровского является казахстанский литературовед Роза Мусабекова, автор ряда статей, кандидатской диссертации и монографии «Отражение кризиса гуманизма в произведениях Юрия Домбровского», вышедшей в 2005 году. Особое внимание исследователь уделяет воплощению гуманистических идеалов писателя в контексте «неласковой эпохи» [6]. Видный алмаатинский краевед В.Проскурин отмечал особую эстетику прозы Ю.Домбровского, в которой присутствуют «красота и правда» [1, с. 99].

Российские критики и литературоведы последних лет основное внимание при изучении творчества писателя, как правило, уделяют его гражданской позиции и ее отражению в художественных замыслах. В этом же ключе, в том числе, написана одна из первых и немногих при жизни писателя работ о его творчестве - статья критика А. Туркова «Что же случилось с Зыбиным?», опубликованная в «Знамени» в «перестроечный» период, в 1989 г. В целом же вплоть до самой смерти его произведения печатали крайне редко, старались не замечать успех его произведений за рубежом.

Еще одна черта личности Домбровского отличала его от других – его поистине энциклопедическая гуманитарная образованность, что являлось отличительной особенностью русской дореволюционной интеллигенции. Он рос в Москве двадцатых годов – столице мировой революции и центре революционного искусства мира, ее взбаламученном, бушующем океане с различными течениями искусства.

Домбровский любил говорить о своем цыганском происхождении (есть предположения, что это – очередная из его выдумок, мистификаций, которые он очень любил). По его версии, дед писателя по имени Домбровир, был цыганский “баро” – вожак рода, кочевавшего где-то в Польше и Литве, и, естественно, конокрад. Во время польского национально-освободительного восстания 1863 года этот Домбровир оказался на стороне повстанцев, скорее, не из идейных соображений, а просто ему показалось выгодным поставлять партизанам лошадей.

После разгрома восстания царскими войсками его схватили, судили и вместе с тысячами повстанцев отправили в Сибирь, куда-то к Байкалу. Ссылные поляки приняли Домбровира как соратника, за годы жизни в ссылке сошлись с ним и, в частности, дали возможность его детям получить образование. Отец Юрия Осиповича был уже столичным интеллигентом, адвокатом с именем.

Большинство исследователей не исключают, что все это миф: Домбровский нередко любил приукрасить свою и без этого яркую и драматичную биографию различными легендами... Но известно, что в быту он действительно был беззалаберен по-цыгански. Хотя, возможно, безытность и бездомность Домбровского – вплоть до старости – объяснялась в основном его непростой судьбой.

Творчество Ю.О.Домбровского можно представить в следующей хронологии: 1938 год - вышел в свет в Алма-Ате роман «Державин» («Крушение империи»), опубликована новелла «Смерть лорда Байрона».

1943-1944 - работа над романом «Обезьяна приходит за своим черепом».

1946 год- работа над книгой о Шекспире «Смуглая леди».

1959 год - вышел в свет роман «Обезьяна приходит за своим черепом».

1964 год - в «Новом мире» вышел роман «Хранитель древностей». Заключен договор на публикацию романа «Факультет ненужных вещей».

1969 год - вышла книга «Смуглая леди».

1974 год - в Алма-Ате опубликована книга очерков «Факел».

1978 год, март, Париж - «Факультет ненужных вещей».

В стихотворении «Меня убить хотели эти суки...», вышедшем позже, он пишет о том, как трудно ему было возвращаться к нормальным человеческим отношениям после лагеря. Встреча на алма-атинском рынке со своим бывшим следователем заставляет лирического героя с горечью размышлять об отсутствии справедливости в мире, где тесно переплетены судьбы жертв и палачей.

Поэзия Домбровского не является рифмованной публицистикой, как это иногда представляют. Он стремился к тому, чтобы реальные события его жизни поэтически преобразились при помощи *искусства*: «*Но старясь и телом и чувством / И весь разлетаясь, как пыль, / Я жду, что зажжется Искусством / Моя нестерпимая быль*» («Пока это жизнь...»), не датировано).

В трех новеллах о Шекспире, объединенных названием «Смуглая леди», объектом внимания Домбровского становится психология художника. Критик Я.Гордин в «Вопросах литературы» за 1975 г. в № 9, рассматривая их в контексте произведений о Шекспире, вышедших в последние годы, отозвался об этом цикле как об одном из вариантов мифа о Шекспире, отметил высокую долю вымысла. «Тонкая, умная и жестокая проза» Домбровского никого не мистифицирует, поскольку автор ее достаточно честен по отношению к читателю», - отмечал критик в статье «Возможен ли роман о писателе?» [7, с.107].

Для Домбровского, по его словам, вопрос о вымысле не стоял вовсе: «В моих трех маленьких повестях заключено много вымысла о том, как выглядела бы жизнь Шекспира, если бы она была такой, как я себе ее представляю» [8, с.218]. Домбровский глубоко убежден, что весь жизненный путь самого Шекспира прослеживается по его книгам.

В эссе, примыкающем к новеллам, писатель настаивает на том, что лишь внимательно вчитываясь в произведения классика английской литературы, можно узнать, как «с годами менялся автор, как, пылкий и быстрый в юности,

он взрослел, мужал, мудрел, как восторженность сменялась степенностью, разочарованием, осторожностью и как все под конец сменилось страшной усталостью» [8, с.219]. Таким образом, художественный дискурс новелл Ю.Домбровского о Шекспире, как будет показано в следующем параграфе данного раздела, направлен на **личное** приобщение писателя к Шекспиру, повествование о его *собственном Шекспире*.

Все творчество Домбровского пронизано гуманистическими идеалами, не укладывающимся в рамки тоталитарной системы. Так, действие романа «Обезьяна приходит за своим черепом» происходит в некоей западноевропейской стране, оккупированной фашистами. Герои романа работают в вымышленном «Международном институте палеантропологии и предистории»....

Автор не уточняет место действия, создавая собирательный образ европейцев, борющихся с тоталитарным режимом. Это дало критикам (в том числе, И.Золотусскому) основания утверждать, что роман «не имеет никакого отношения к поджигателям войны», что в нем изображен не фашизм в Европе, а сталинизм в России [9, с.180].

При всей очевидности подобных параллелей, отметим, что героями романа все-таки являются европейские интеллигенты, воспитанные на традициях гуманизма. Главный герой, профессор Мезонье, оказывается перед выбором между самоубийством физическим и духовным – и, погибая, выходит победителем из этой борьбы. Антиподом Мезонье является в романе его сподвижник, профессор Ланэ, ради выживания идущий на компромисс с оккупантами.

Интересно, что рукопись «Обезьяны» Домбровский считал безнадежно утерянной. На самом деле ее спрятал и сохранил – конечно, с риском для себя – один из работников органов, служивший в архиве. Этот человек, уже вышедший к тому времени на пенсию, разыскал в Москве Домбровского и передал ему драгоценную для автора папку. Книга увидела свет в 1958 году в издательстве «Советский писатель» и имела оглушительный успех. В разных журналах и газетах на нее появилось восемь положительных рецензий. Такой прессы Домбровский никогда больше не знал.

С конца пятидесятых годов Домбровский стал каждое лето приезжать в Алма-Ату и проводить здесь месяц-два. Это продолжалось в течение десятилетия, потом его наезды стали более редкими и случайными, приближалась старость, а с ней - болезни... Но рвался Юрий Осипович в Алма-Ату до самой смерти, в год кончины планировал свой новый приезд.

У этих поездок была и сугубо личная причина: Домбровский познакомился с Кларой Турумовой, юной студенткой, дочерью солдата-казаха, погибшего в Бресте в самом начале войны. Молодая девушка влюбилась в него сразу, Домбровского же долго смущала большая разница в возрасте. Он считал, что у Клары «это пройдет», но она сумела доказать, что это далеко не так.

В 40-е годы Домбровский из казахских писателей был особенно близок с Сабитом Мукановым, много работал с ним. В 60-х особо тесные отношения связывали его с теми, чьи судьбы были схожи с его собственной – Зеином

Шашкиным и, еще в большей степени, Ильясом Есенберлиным. Он перевел два романа Есенберлина – “Схватка” и “Опасная переправа”. Творческое содружество с Есенберлиным продолжалось вплоть до смерти Домбровского. Нередко дружески общался Юрий Осипович с Абдижамилом Нурпеисовым и Тахави Ахтановым.

Приезжая в Алма-Ату, Домбровский работал над романом “Хранитель древностей”. Первоначально он считал, что опубликовать его будет невозможно, и писал с прохладцей, но скоро пережитое, о котором он вспоминал, захватило его, да и политическая оттепель, перемежаемая, правда, внезапными заморозками, пока еще продолжалась. Твардовский, в ту пору редактор «Нового мира», решил напечатать “Хранителя древностей” в 1964 г. Однако цензура и другие охранительные инстанции предпринимали все, чтобы “Хранитель древностей” не увидел света.

А.Т.Твардовский, отлично понявший значение романа, провел настоящую «боевую» кампанию для его опубликования, которая очень сблизила этих двух выдающихся художников.

Юрий Осипович всегда отзывался о редакторе “Нового мира” с глубоким уважением и сердечной теплотой. Вскоре “Хранитель” вышел на всех основных языках мира. В коммуналке, где жил писатель в Москве, стали часто появляться иностранные корреспонденты. Может быть, это и послужило главной причиной того, что через несколько лет Юрию Осиповичу выделили двухкомнатную квартиру в девятиэтажке недалеко от Преображенской площади.

Это было чуть ли не единственным материальным благом, которое принесла автору знаменитого романа всемирная слава. Гонорара за многочисленные заграничные издания он не получал. Жил на случайные разовые заработки – переводы, издательские рецензии. Когда исполнилось шестьдесят лет, стали ему платить пенсию – 120 рублей в месяц.

В конце 60-х И.Есенберлин, директор казахстанского издательства “Жазушы”, решил переиздать “Хранителя”. Сохранилась записка Юрия Осиповича к Есенберлину: “...Очень прошу поставить на титульном листе “Хранителя”: “Памяти Файзулы Турумова, героически погибшего 22 июня 1941 года в Брестской крепости, с почтением и благодарностью за его подвиг посвящает автор”.

Но ни «Хранитель древностей», ни «Обезьяна приходит за черепом» напечатаны в Казахстане в то время так и не были. Лишь в середине 70-х в казахстанском издательстве удалось издать маленькую книгу Домбровского “Факел” – пятую и последнюю изданную при жизни Юрия Осиповича книгу на родине, посвященную знаковым фигурам в мировом и казахстанском искусстве.

Последние пятнадцать лет жизни Юрия Осиповича Домбровского были посвящены прежде всего созданию второй части “Хранителя” – романа “Факультет ненужных вещей”. А. Твардовский от имени редакции “Нового мира” заключил с писателем договор на издание рукописи, но вскоре Домбровский понял, что она “из плана на 2000 год”. Тем не менее он

продолжал упорно работать над книгой, которую сам даже не рассчитывал увидеть.

Юрию Осиповичу Домбровскому довелось все же увидеть изданный в 1978 году в Париже экземпляр “Факультета ненужных вещей” – плотный томик небольшого формата с очень убористым шрифтом. Это был и подвиг, но, с другой стороны, и серьезный проступок «неблагонадежного» писателя... Спустя некоторое время Домбровский был смертельно избит неизвестными людьми возле ресторана ЦДЛ. Скончался в больнице 29 мая 1978 года. Похоронен в Москве.

Критик Н. Иванова в своей книге «Воскрешение нужных вещей» дала очень емкое определение основному конфликту романов Домбровского как конфликту «культуры и власти» [10, с.78]. Замысел романа «Хранитель древностей» относится к концу тридцатых годов, но роман, как говорилось ранее, был опубликован только в июле-августе 1964 г. в «Новом мире».

Одним из ведущих мотивов «Хранителя древностей» является проблема соотношения нравственности общественного сознания и отдельно взятой личности. Попытка героя, творческой личности, археолога и историка по призванию и профессии, быть вне действительности, подняться над происходящим, замкнуться в «башне» оказалась невозможной.

Георгий Николаевич Зыбин втянут в эпицентр событий, и своим поведением и знаниями о законах бытия наглядно демонстрирует один из путей служения истине и науке, «красоте и правде» (проблема состояния исторической науки в годы террора героя Домбровского, как представляется, интересовала не случайно, так как в 1950-х годах репрессии против казахской интеллигенции, в частности, против историка Е. Бекмаханова, коснулись и автора «Хранителя древностей»).

Герой Домбровского борется за чистоту науки всеми способами: он вступает в открытую полемику с оппонентами, разъясняет свою точку зрения всем слушателям – от директора музея до простых рабочих, заставляет при помощи своих аргументов прислушиваться к своему голосу и противников. Он не боится и открытого противостояния с властью держащими. Во имя науки и ее истин он отказывается от любых форм компромисса и, несмотря на то, что он бессилен перед системой, одерживает моральную победу.

В русской классической литературе существовала устойчивая традиция изображения героя как «проводника авторских идей», выразителя авторского отношения к изображаемому. Избранная Ю.О. Домбровским форма повествования от первого лица способствует не только раскрытию внутреннего «я» героя его романа, но и ясному осознанию мотивов поведения самого автора.

Таинственная история первого варианта «Хранителя древностей», к большому сожалению, до сих пор не разгадана. Один из настойчивых исследователей этого вопроса А. Арцишевский надеется, что «рукописи не горят», и читатель все-таки получит роман в варианте 1939 года [2, с.120]. Первоначальная рукопись пропала, по утверждениям современников, уже в Москве, и не без помощи НКВД.

Сам писатель лишь однажды упомянул о существовании иного варианта своей книги в 1968 году, после выхода в свет в «Новом мире» «Хранителя древностей»: «...Первый вариант романа был мною написан в 1939 году и тогда же принят алма-атинским журналом «Литературный Казахстан». Объявления о нем были размещены в июльском и августовском номерах журнала. Но этим планам не суждено было сбыться...» [цитируется по статье А. Арцишевского: [2, с.118].

Между тем А.Л. Жовтис посчитал это очередной «выдумкой» писателя: «Хранитель древностей» - в 1939 году? Ну что вы! «Державин» или «Крушение империи» - это да. Но «Хранитель древностей», вы знаете, вряд ли. Скорее всего, это было уже в шестидесятые годы и не в коем случае не раньше. Я, по крайней мере, от Домбровского никогда ни о чем подобном не слышал» [цитируется по статье А. Арцишевского: [2, с. 118].

С ним солидарен и писатель О.Б. Меркулов: «...А то, что Домбр говорит там про тридцать девятый, про первый вариант «Хранителя», так это – придумывает, скорее всего. Иначе он обязательно рассказал бы об этом и мне, и всем остальным». Но все же исследователь находит убедительные доказательства своей версии.

Во-первых, он ссылается на заметку Леонида Макеева, помещенную в журнале «Литературный Казахстан» за 1939 год под названием «Новеллисты», в которой это описывается так: «Большая дискуссия развернулась на вечере новеллистов 13 апреля, на котором писатель Ю. Домбровский читал свой большой рассказ «Мальчики». Вызвана эта дискуссия была в основном тем, что автор взял главу нового своего романа «Хранитель древностей», считая, что она представляет собою совершенно самостоятельное полотно – законченный рассказ о мальчиках, попавших в годы гражданской войны в Крыму в руки контрразведки.

На вечере выступили писатели и поэты Мих. Линичев, Юрий Платонов, В. Черкесов, Вал. Чивкунова, Павел Богданов, Дм. Снегин, А. Волков, Ник. Шишкин, И. Нарожный и др.

«То, что в романе «Крушение империи» по языку было архаично и нужно, может быть, - говорит Юрий Платонов, - сейчас обращается против автора. Здесь, в рассказе, язык очень громоздкий, и самые простые вещи поэтому уходят на задний план, их трудно уловить. У меня не осталось четкого ощущения прочитанного. Здесь во многом, мне кажется, не сведены концы с концами».

«В этой главе есть несколько интересных мест, которые по-настоящему волнуют, например, сцена, когда одного из мальчиков на расстрел, - в Черкесов. – Но некоторые словесные выверты как-то убивают мысль, не дают ей ходу. «Засыпаясь и обливаясь водой», - так, конечно, нельзя писать».

Хорошим впечатлением от рассказа делится Вал. Чивкунова. Она говорит о большой культуре произведения, но в то же время отмечает и его композиционную неслаженность.

«Да, в этом отрывке есть многословность, - говорит в заключение автор рассказа Ю. Домбровский. – Есть громоздкие фразы, которые нужно

расчленив. Эта глава еще не так тщательно почищена, как первые главы романа. Учитывая выступления товарищей, я буду сейчас устранять тяжесть языка, буду работать над уточнением образом и, наконец, над устранением излишней лиловизны, о которой здесь немало говорили» [2, с.119]. В пользу своей гипотезы исследователь приводит еще два доказательства своей гипотезы.

Одно из них – фрагмент из документа, подписанного самим писателем: «...В 1939 году закончил большой роман – принятый издательством к печати и доведенный до стадии авторской корректуры. Роман о немецком нашествии и об изгнании и гибели интервентов – «Хранитель древностей» - объемом в 35 печатных листов. Роман был **затерян** (выделено нами), а последний экземпляр, находящийся у меня, похищен...» [2, с.120].

И, наконец, последнее свидетельство существования этого варианта романа «Хранитель древностей» – письмо вдовы писателя Клары Файзуллаевны Турумовой-Домбровской: «...Я думаю, что это совсем не то, что он писал в 1964 году – в варианте 1939 года скорее всего был только сюжет – пропажа карагалинской диадемы и ее находка. Главного – что настанут суровые 30-е годы – тогда еще просто не могло быть. Так что, очевидно, что в 1961 году он диктовал мне совершенно новую вещь...» [2].

Выскажем предположение, что эта точка зрения в силу своей сильной аргументации и доказательности заслуживает большего внимания.

Замысел романа «Хранитель древностей», как отмечалось ранее, относится к концу тридцатых годов. Но роман был опубликован только в июле-августе 1964 г. в «Новом мире» Александра Трифоновича Твардовского. К своему замыслу писатель, реабилитированный в 1956 году, вернулся далеко не сразу. Как признавался Ю. Домбровский, он творил только тогда, когда чувствовал себе внутренне свободным. Таким он оставался при любых обстоятельствах. Свобода и творчество были для него синонимичными понятиями. Новое «рождение» романа состоялось вновь в Алма-Ате, когда в сентябре 1962 года в столичной газете был опубликован отрывок из первой главы «Хранителя древностей».

О перипетиях борьбы за роман, раздумьях писателя о судьбе своего произведения можно узнать из переписки Ю. Домбровского и Павла Косенко (с лета 1963-го по осень 1964-го годов), а также из воспоминаний Анны Самойловны Берзер, которая была редактором его романов. Именно ей писатель посвятил свой второй роман, вместе с «Хранителем» составивший дилогию - «Факультет ненужных вещей». Сама А.С. Берзер рассказала об этом периоде общения с Домбровским в книге воспоминаний «Прощание», вышедшей в 1990-м в Москве [11].

Сюжет «Хранителя древностей» начинается с приезда героя, ни разу не названного полным именем в первой части, весной 1933 года в Казахстан. Молодой человек по неизвестным читателю причинам покидает родную Москву и вступает в незнакомое ему общество, в новую жизнь. Познание ее и составляет основу сюжета этого романа.

События, описанные в нем, происходят в течение недолгого времени – несколько летне-осенних месяцев не то 1937-го, не то 1938-го года. Во всяком случае, автор-повествователь, приступая во второй главе к изложению «удивительных» событий, сообщает, что «прошло не то четыре, не то пять лет» со дня приезда его в Алма-Ату» [8, с.19].

Герой, восторгавшийся «чудом» - Кафедральным собором архитектора Андрея Зенкова, «в этом соборе и стал работать» в «археологическом кабинете» - церковном чердаке: *«Так называлась обширная светлая комната на хорах собора. Над этой давнишней надписью кто-то намалевал другую: «Хранитель древностей», а еще кто-то прибавил: «И ходить к нему строго воспрещается», а третий просто прибил жестянку – череп и две кости»*. Для интерпретации художественного дискурса эти детали и подробности весьма значимы, а определение статуса героя как хранителя древностей приобретает символический смысл.

Он остается самим собой в напряженной атмосфере конца тридцатых годов, где все больше место занимали подозрительность, смутные, тревожные предчувствия, неуверенность, шаткость, зыбкость, когда «из воздуха», «из ничего» возникают диковинные, зловещие миражи. Неузнаваемые преобразования претерпевают самые обычные события и, главное, хорошо знакомые герою люди. Но он не просто хранитель древностей, по всем признакам – он поэт и, хотя на этом факте не акцентируется внимание, он энциклопедически образован, знаток римской истории, и не только ее. С его мнением считаются в научных кругах Алма-Аты, его статьями интересуются и знатоки.

Он в самой гуще событий, но считает спасительной для себя ситуацию не вмешиваться в ход истории, хотя именно его независимая позиция вызывает обостренный интерес со стороны известных лиц: *«Товарищи, - говорю я всем своим тихим существованием, - я археолог, я забрался на колокольню и сижу на ней, перебираю палеолит, Бронзу, керамику, определяю черепки, пью изредка водку с дедом и совсем не суюсь к вам вниз. Пятьдесят пять метров от земли – это же не шутка! Что же вы от меня хотите?»* [8, с.141].

При интерпретации поведения героя нельзя не заметить влияния на Домбровского Бориса Пастернака: хранитель древностей ощущает свою живую связь и с историей, и с настоящим, видит себя частью бесконечного потока жизни: *«...Но вот то, что я крошечная лужица в песке на берегу океана, это я чувствовал почти физически. Вот огромная, тяжело дышащая, медленно катящаяся живая безграничность, а вот я – ямка, следок на мокром песке, глоток холодной соленой воды. Но сколько ты ее ни вычерпывай, а не вычерпаешь, ведь океан тоже здесь»*.

Вокруг хранителя создается некий ореол таинственности и «величественности», он значим как личность и, несмотря на кажущееся бессилие перед властью, чувствует свою некую элитарность, «избранность». Вспомним, что в традиции русской литературы изображать поэтов как жрецов, пророков, наделенных божественным вдохновением. И в то же время, как отмечалось, герой Домбровского – демократичен, открыт для людей,

бессребреник, абсолютно неприхотливый в быту, о чем свидетельствуют детали интерьера его комнаты, открытой в любое время суток.

Сопричастность героя ко всему происходящему и в силу этого активная жизненная позиция даже при попытке самоустранения и делают его главной фигурой в этом сюжете. Хранитель – прирожденный фантаст, наделен особым даром воображения, даже предвидения, необходимым в его работе. Он считает, что у человека должны быть тайны, а его задача – решить их (это позиция и самого Ю.О. Домбровского).

Неслучайно, он хранитель и удивительных вещей: писатель акцентирует внимание на роде деятельности своего героя и «богатстве», которое накопили его предшественники. Он – достойный продолжатель традиций «знатного предшественника» Иосифа Антоновича Кастанье, «ученого секретаря Оренбургской архивной комиссии» (так он подписывался под своими статьями), «Преподавателя французского языка в Оренбургской гимназии» (так в одной строчке сообщил о нем Венгеров В.). Так я и не знаю, когда он родился, когда умер и даже какая цена его книгам. Знаю только, что был он подвижен и энергичен необычайно. Семиречью предан фанатично» [8, с.25].

И далее: «Поле его деятельности было чрезвычайно обширным: он писал в Париж, в Музей человека, в Тулузу, в Мадрид, в Берлин, на Корсику, в Тунис, в Карфаген с единственной целью узнать, «что же такое каменные бабы его родных степей» [8, с.26].

Разгадывать тайны – страсть и хранителя древностей 30-х годов XX века. Он готов ради них на подвиг и не боится высказывать свою точку зрения в любой обстановке. Домбровский рисует своего героя с себя, поэтому почти все критики отмечают предельный автобиографизм романа. Линия поведения героя выстроена таким образом, что он, не желая этого, «выламывается» из своей среды, из системы и поэтому одни ощущают опасность, исходящую от него, а другие искренне переживают за его безопасность: *«На лестнице она вдруг остановилась и взглянула на меня. Это был открытый, ясный, вопросительный взгляд.*

- *Ну что, Клара? – спросил я. – Что, дорогая?*

- *Ничего, - ответила она громко и вдруг тихо спросила: - Мало вам было, мало? Для чего вы их дразните, зачем это вам?*

- *Я их... - начал я, да так и не окончил.*

Ведь и в самом деле получается, что дразню. Я-то стараюсь пройти тихо-тихо, незаметно-незаметно, не рассердить, а выходит, что задеваю всех...»

«Хранитель древностей» завершался картиной мнимо умиротворяющей ночи: *«тихо и мирно спали наши женичины, веря в нас, в нашу мужскую силу, доброту, ум, мужество и в то, что мы сумеем не допустить в мир ничего плохого, хотя в эти же самые часы бессонных пишущих машинок, шурша, выползли и выползали бумаги, смертельно жалившие ни в чем не виновных людей».*

«Я еще не знал, какое это время наступает, - размышляет герой, - и зачем ему надо наступать именно на меня...», но эпоха властно «наступила» и

сформировала особенный, ни на кого не похожий художественный дискурс прозы Ю. Домбровского.

Об активности гражданской позиции молодого Домбровского свидетельствует резонанс, который был вызван его репортажем 1938 года под псевдонимом С. Кар в газете «Социалистическая Алма-Ата» (1938 г., 24 января) о судьбе редких книг в иностранном отделе Пушкинской библиотеки «Культурные сокровища Казахстана». Впоследствии статья была перепечатана в 1988-ом году журналом «Юность» под названием «Книжные богатства Казахстана» [12].

Профессор А.Л. Жовтис вспоминал, что «...Мухтару Ауэзову он (Домбровский) посвятил великолепную статью, опубликованную в «Дружбе народов» еще в 1958-ом году. Статья была одной из первых его работ, выполненных после возвращения из Сибири. «Мне вспоминается одна подробность нашего разговора после того, как я прочитал ее. Я сказал: «Как бы Ауэзов не обиделся на ваши критические пассажи...». Он ответил: «Может быть... - подумав, добавил: Да нет! Масштаб у Мухтара не тот, чтобы обижаться...».

Встретив позднее Домбровского, Мухтар Омарханович заметил: «А знаете, Юра, ведь обо мне никто так не писал». Главное в статье Ауэзов оценил», - делает вывод А. Жовтис [13, с.527].

Домбровский в качестве критика делает сжатый и в то же время тщательный анализ художественных достоинств и недостатков эпопеи, прочитанной им на русском языке, а главное внимание уделяет личности поэта, воссозданной Ауэзовым. Труд писателя он и называет «творческим подвигом». Возможно, он проецирует это и на свою самую разнообразную деятельность в период пребывания в Казахстане.

В последние годы наблюдается усиление исследовательского интереса к личности и творчеству Ю. Домбровского в академическом литературоведении Казахстана. Так, в последней коллективной монографии «Литература народов Казахстана», вышедшей в 2004 году, наблюдается попытка более подробно рассмотреть место писателя в нашей литературе.

Так, например, в данном солидном труде отмечается, что Ю. Домбровский сыграл большую роль в освещении темы интернационализма, который «... складывался в противоречивых обстоятельствах «энтузиазма и штурмовщины на стройках, репрессий и лагерей, эвакуации военного времени, насильственного переселения народностей Кавказа и немцев Поволжья, освоения целинных земель... Огромные человеческие массы перемешивались по территории республики, смешивались и обогащались культуры народов. Не вычеркнуть из нашей общей интернациональной памяти Карагандинский, Джамбулский, Североказахстанский лагеря. Эту трагическую страницу в истории Казахстана открыл Ю. Домбровский («Хранитель древностей», «Факультет ненужных вещей»). Произведения Ю. Домбровского являются своеобразной художественной летописью общественно-исторических событий XX века, советской действительности, драмы личности» [14, с.54].

Далее в монографии выделены основные темы творчества писателя, определены герои его романов («Казахская интеллигенция – один из героев его произведений»), хотя не приведены примеры, доказывающие это утверждение, определен широкий круг его казахстанских друзей и т.п. Но в силу специфики данного исследования, цель которого – обзор литературного процесса республики в ретроспективном ракурсе, роли Ю.О. Домбровского в развитии казахстанской прозы не было уделено должного внимания.

А.Л. Жовтис поднял одну из сложных и нерешенных до сих пор проблем, заключающуюся в умении писателя быть свободным даже в самых нечеловеческих условиях: о самом деятельном творческом периоде жизни Домбровского в Алма-Ате, о многочисленных арестах писателя, о дружбе его с известными людьми того времени, считавшимися, как и он, «неблагонадежными», о «сексотах» и предателях и об отношении к ним Домбровского.

«...Поскольку имя Ю.О. Домбровского причислено сейчас к именам самых замечательных русских писателей второй половины XX века, небезынтересно знать всем, как гнали, травили, терзали его в годы сталинской диктатуры – и не только сотрудники МГБ или работники партийно-бюрократического аппарата, а братья - писатели, поднявшие на своем знамени старинный лозунг «Чего изволите?» и верно служившие «культу»,- писал известный отечественный литературовед [13, с.618].

Далее А.Л. Жовтис в этой же статье, озаглавленной «Противостояние», приводит письмо Домбровского, написанное после освобождения в 1956-ом году в ответ на поздравительную телеграмму Жовтиса. Среди прочих интересных сведений из своей насыщенной жизни Домбровский сообщает, что «...за последние годы много работал, здорово подогнал Шекспира (в частности, вплотную познакомился с Донном, его современником, и, кажется, это действительно один из величайших философских лириков мира). Три года вплотную занимался Римом с тремя европейскими профессорами. Овладел латынью и читаю Тацита...» [13, с.625].

Эта интеллигентность, глубокий интерес к «древностям», зародившийся еще в гимназии и поддерживавшийся всю жизнь, не исключая и лагерные годы, во многом определил и мировоззрение Ю.О. Домбровского. Неслучайно в разговорах с друзьями он сравнивал себя с киплингской «кошкой, гулявшей сама по себе».

Человек, превыше всего ценивший духовное наследие, оставленное нам мудрецами всех времен и народов, нередко терпевший нужду, не написал ничего, что противоречило бы его убеждениям. «Совість,- повторял он,- орудие производства писателя... Нет у него этого орудия – и ничего у него нет». Именно поэтому он избирает героями своих произведений личностей, сумевших сохранить верность выбранному однажды пути и сохранивших внутреннюю свободу в условиях несвободы.

Ю.Домбровский поднимает одну из актуальных проблем во все времена – проблему ответственности пишущего за свое слово («Как слово наше отзовется») в лице «местного златоуста» - Даниила Ротатора. «Так я и не знаю,

фамилия это или прозвище», - размышляет автор [8, с.31]. Писатель сатирически изображает столь знакомый ему мир собратьев по перу.

Так, за многословностью, цветистостью журналиста, подписавшегося «Д.Никитич» под трагикомической заметкой о сбежавшем удаве и дальнейших последствиях этого события, обнаруживается откровенная ложь, преувеличенная, приукрашенная, и благодаря слухам, моментально разросшаяся до мифа-символа. Читателю предоставляется возможность вспомнить былинные сюжеты о русских богатырях и Добрыню-Никитича-змееборца.

Всем своим поведением и образом мыслей, нравственными устоями хранитель доказывает, что проявление профессионализма, принципиальности, профессиональной этики – есть необходимые атрибуты ученого и исследователя. Он борется за чистоту науки с лже-учеными, инициативными невеждами в лице журналиста Ротатора, кладоискателя, местного краеведа Родионова и подобных им энтузиастов, которые *«приходят в музей чуть ли не каждый месяц. Один приносит карту местности, где зарыт клад Александра Македонского, другой отыскал в подвале чемодан со старыми бумагами, а там оказалась десятая глава «Евгения Онегин», отстуканная на машинке, третий пошел гулять в горы, а там за ним погнался дикий человек, четвертый же...»* [8, с.37].

Родионов – один из таких одержимых, «он старый, восторженный дурак, но от него скоро не избавишься». Он пришел в музей с планом, где «целый римский город можно откопать».

Все эти ситуации Домбровский берет из реальной жизни, и многие их участники имеют исторических прототипов либо названы подлинными именами. Писатель обыгрывает долго витавшую в обществе и среди историков Алма-Аты того времени гипотезу о том, что «Казахстан был римской империей», и «в районе нынешних садов и огородов, находился тогда центр провинции с правительственными зданиями и дворцом губернатора. Холмы, тянущиеся вдоль улицы Дачной, не холмы, а могилы императорских особ».

Зыбин не свободен от многих иллюзий тех лет. В разговоре с Дашей, не понимающей, как вчерашний герой революции и гражданской войны может вдруг стать предателем и врагом, Зыбин повторяет уже сказанное кем-то: «Во время величайших исторических сдвигов – войн, революций, переворотов – к сожалению, да, может!». Он живет в мире лозунгов: «Если враг не сдастся – его уничтожат», «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее», «Кто не с нами, тот против нас» и т.д. и верит в их правоту.

Но он - «думающий» человек, поэтому прозрение неизбежно. Об этом свидетельствует и его фамилия: в ней заключено какое-то неназойливое напоминание о ничем не унимаемом движении всего вокруг, зыби, которая есть символ самой жизни.

Символичен эпизод пребывания его в кабинете следователя. Смятенное состояние героя оправдано психологически, он оказался в ловушке, и в этот момент ему выпадает «неположенное» свидание с «сестрой – жизнью» (парафраз из Б.Л. Пастернака): «...Зыбин растерялся, сбился с толку перед

этим насчитанным богатством. Веток, сучьев, побегов... он смотрел и не мог глаз отвести. Гулял небольшой ветерок, и листья поднимались, опадали, ползли – дерево дышало...».

Увиденное за окном потрясло его своей простотой и естественностью и послужило очередным предостережением о «недобрых временах», «наступающих на него». Герой делает активную попытку противостоять им. Добряк, бессеребренник, книгочей, мечтатель, для которого любая музейная, археологическая «пылинка» способна, по выражению поэта, «окутать мир цветным туманом», населить его образами давно ушедших людей, заставить пережить их судьбы, ищет свой путь «противостояния» тревожному времени.

В «Хранителе древностей» герой размышляет: «Стараюсь пройти тихо-тихо, незаметно-незаметно, - никого не толкнуть, не задеть, не рассердить...» [8, с.141]. Но он не таков в глазах окружающих: симпатизирующий ему директор музея, понимает, что Зыбин – другой, не похожий на остальных его сотрудников (отсюда конфликт с массовичкой, с ученым секретарем библиотеки Аюповой), поэтому вызывает тревожное беспокойство: «...откуда такие берутся, вот такие, как он, тихие, настырные и дурные?».

Клара Файзуллаевна искренне пытается оградить его от опасностей, чувствуя незаурядность его природы, честность и, главное, умение в любых ситуациях оставаться самим собой. Точки над *i* ставит любимая женщина: «...Ты только ходишь и треплешься, рискуешь головой за словечко, за анекдот. Высказываешь свое недовольство в формах, опасных для жизни. Ты, как говорят юристы, источник повышенной опасности» [8, с.93].

В словах Лины реализуется мотив страха: и директор, и Лина пытаются внушить Зыбину суть и причины его «опасного» существования: «...В мире сейчас ходит великий страх. Все всего боятся. Всем важно только одно: высидеть и переждать». Время тридцатых годов в трактовке таких людей – время страха, когда «и слово считается делом, а разговор деятельностью. Есть времена, когда слово – преступление. <...>С этим надо мириться». Но Зыбин не согласен со своими оппонентами, *не может «уже больше переживать это унижение, этот проклятый страх, что сидит ... где-то под кожей».*

Более определенно высказывается «высокий гость», пришедший к Зыбину в ночном разговоре-кошмаре (здесь обнаруживается явная апелляция Домбровского к Ф.М. Достоевскому). Обращают на себя внимание детали: «усы», герой называет его «большим, мудрым», испытывает «*один трепет, одно обожание*».

По Пушкину это - «подлость во всех жилках». Зыбин через известные мифологические и исторические параллели (Христос, Кутейкин, Угрюм-Бурчеев, Тьер, Гитлер) пытается решить эту проблему – вопрос о гуманизме. Гость с «усами» лаконично подводит итог их философскому диспуту: «...вы нам мешаете, вот и приходится вас...».

Зыбин «треплется», то есть не умеет молчать в это новое, наступающее на всех время, думает, осмеливается возразить тому, что не то что оспаривать, но всерьез обсуждать – и то не положено. Он не может отказаться от своего естественного права говорить то, что думаешь: для него это будет означать

отказ и от себя самого, от своей человеческой сущности и ото всех «ненужных вещей», как считает женщина-следователь Аникеева, которой «приходится» приняться за зыбинское дело.

Символичен их спор и ее вывод о двух типах и способах следствия: она упоминает, что они с Зыбиным – коллеги (он - специалист по истории, в том числе и истории права, она – «чистый» юрист, правовед), но взгляды и представления об истине у них радикально отличны. Зыбин вспоминает, что в его время *«студенты юридического факультета знали классиков, знали, кто такой Полоний, а вас только и натаскивают: прижми, расколи, уличи, выяви...»*.

Следователь же считает, что коренное отличие в том, что юридический факультет во времена Зыбина был *«факультетом ненужных вещей – наукой о формальностях, бумажках, процедурах. А нас учили устанавливать истину»* [8, с.74-75].

Воображаемая ночная беседа-бред героя со Сталиным соотносится со спором Ивана Карамазова с чертом: схож прежде всего тот ужас, испытываемый Зыбиным при одном только предположении, что его собеседник может окончательно восторжествовать... Вспомним, что и Иван Карамазов мечтал об отказе жить в таком мире, где «к топчущим правду и людей сапогам» насильника нужно «припадать как к иконе».

Еще одна параллель явно прослеживается при интерпретации образа Зыбина: с трагической судьбой грибоедовского героя Александра Чацкого. Горе от ума и горе уму, если он колеблет («зыблет»), потрясает веру в правоту всего происходящего, веры в то, что сказанное или сделанное «высоким человеком» «не обсуждают», потому что наступили «строгие» времена.

В таком контексте Зыбин - хранитель «древностей», не только специфически музейных, а всех культурных и нравственных «несчастных богатств» прошлых времен и поколений. Трагедия заключается в том, что теперь они объявлены «факультетом ненужных вещей», который можно и нужно закрыть за ненадобностью и бесполезностью, а «слушателей» его назвать обреченными донкихотами. Отсюда нотки превосходства и презрения в голосе собеседника героя: «...Вы нам мешаете, вот и приходится вас...».

Положение Зыбина в любимой им Алма-Ате (как и автора романа) становится трагичным: «Покойников с кладбища назад не таскают», - философски замечает дед-столяр Середа после ареста своего сослуживца и собутыльника. То же внушает своим подчиненным полковник Гуляев: «Кто посидел на нашем стульчике – тому уже никогда не сидеть на другом». Но развязка романного сюжета почти фантастична, далеко не соответствует реалиям того времени.

Эпизод «сказочного» освобождения Зыбина можно соотнести с другой «сказочной» ситуацией, в которой решилась судьба Каландарашвили, реальной исторической фигуры. Как известно, в свое время Сталин, «выполовший миллионы человеческих судеб «садовник», проявил «высочайшую милость» к «зеку» Каландарашвили, который обратился к нему с дерзкой просьбой – вернуть деньги, какие он, в прошлом адвокат, когда-то потратил на ссыльного

Иосифа Джугашвили. Критики и исследователи романа в этой связи отмечали некоторую «облегченность» финала и связывали с «хрущевской оттепелью», с кардинальными изменениями в судьбе писателя.

Но, думается, не последнюю роль в счастливой развязке романа сыграла глубокая убежденность Ю.О. Домбровского в конечной победе добра, его неистребимый оптимизм, который и определял поведение и линию защиты его героя Зыбина.

Он верил в истину, которая рано или поздно восторжествует в мире, потому что ничто на земле не исчезает и не проходит бесследно, отсюда – его интерес ко всем наукам, изучающим то, что хранит земля (археологии, нумизматике, палеонтологии), и его «укорененность» в мире несмотря на призрачность, фантазмагоричность окружающей действительности.

2.2. Авторский дискурс романа Ю.Домбровского «Державин» и цикла новелл о Шекспире

Ю.О. Домбровский принадлежал к тем писателям XX века, кто рассматривал искусство, культуру, способность к творчеству как важнейшие условия человеческого существования. Практически всю свою жизнь он писал о «ненужных вещах» в переломные эпохи - о преобразующей силе искусства, об умении творческой личности противостоять безвременью силой своего духа, о несовместимости «гения и злодейства», о верности художника своим принципам.

Свидетельством этому служат ставший первым в его творчестве опыт эпической романной прозы - роман «Державин» («Крушение империи»), так и не законченный писателем, но своеобразно «продолженный» далее циклом новелл и эссе о Шекспире, новеллой «Смерть лорда Байрона», незавершенным эссе о Пушкине, воспоминаниями «Деревянный дом на улице Гоголя», посвященными Алма-Ате и культурной элите города и др.

Пафос «гуманитария-энциклопедиста, профессионально подготовленного философа, историка и историка литературы, искусствоведа», хранителя и истолкователя вечных духовных ценностей (о чем восторженно писал крупнейший российский литературовед В.Непомнящий на примере знаменитой диалогии), отчетливо выражен и в вышеуказанных произведениях.

Известный знаток мировой литературы, бывший одним из первых заведующих родной для авторов данной работы кафедры (в тот период – кафедры русской и зарубежной литературы) Казахского государственного университета, профессор Н.Я.Берковский также очень высоко оценил творческий опыт писателя в прозе о выдающихся художниках слова, определив ее как «интеллектуальную, четкую и легкую» (об это упоминал и В.Непомнящий).

Лучшие герои книг писателя - это люди, наделенные «высшим» знанием: гениальные писатели, историки, художники, люди творческого склада, превыше всего ценящие творения человеческого духа. Уже в первом большом произведении «Державин» (первоначальное название - «Крушение империи»),

вышедшем в 1938 г., исследовались очень важные для автора темы - «самостоянье» гения, преобразующая сила искусства, власть творенья над его творцом. Эпиграфом к этому произведению стала известная строка Г.Р. Державина: *«Потомство - строгий судия»*.

Изначально «Державин» был задуман как большой историко-биографический роман, о чем свидетельствовало его первоначальное название и публикация отдельных глав. В итоге Домбровский сузил рамки до эпизода из биографии поэта, связанного с крушением его карьеры на поприще чиновника.

Будущий великий русский поэт Г.Р.Державин, благословивший на склоне лет юный гений Пушкина, представлен у Домбровского в образе молодого, небогатого, энергичного и честолюбивого поручика гвардейского Преображенского полка. Он активно участвует в действиях правительственных войск по подавлению пугачевского восстания, без устали занимаясь сыском и допросами «с пристрастием», мечтает о генеральском чине, славе и деньгах...

В начале произведения Державин предстает своеобразным «охотником за удачей», не особенно щепетильным в выборе средств для реализации своих честолюбивых замыслов. Начинаящий поэт, автор «любовных песенок», основными темами которых являются соответственно любовь, разлука, измена, становится верным слугой главнокомандующего русской армией - генерала Бибикова. Именно «точка зрения» генерала представлена в первой главе «Державина», так и названной - «Генерал смотрит в окно».

Что же видит из окна своего дома генерал? Он видит офицера в домино (предстоит бал-маскарад), приехавшего в *«дешевой наемной карете. Он смугл, худощав, длиннолиц. При ходьбе стан его сохраняет деревянную неподвижность и стройность.... Как он идет! Муштра, выучка! Хорошая военная школа. Молодец! Молодец!»* [15, с.9].

Постепенно, по мере своих встреч и бесед с Державиным, главнокомандующий начинает чувствовать в нем и нечто **иное**: *«В этом тонком и болезненном юноше, в его быстрых, угловатых движениях, диковатых, а иногда просто нелепых ответах и предложениях, он чувствовал человека иной породы* (выделено нами). Правда, генерал по-своему понимает «иную породу»: *«Пойдет на все, если только в случае удачи может рассчитывать на пусть незначительное продвижение по службе»* [15, с.30].

Обращает на себя внимание «неторопливость» вхождения в текст фигуры главного героя: читатель еще не видит его, узнает о его возрасте, внешности, роде занятий и звании благодаря вопросу генерала, обращенного к крестнице: *«Есть ли среди приглашенных поручик, роста высокого, собою статен и прям, лицо длинное и худощавое, лет никак не больше тридцати? (я запомнил его фамилию...))»* [15, с.6]. Этим поручиком оказывается будущий великий поэт.

Неудачи преследуют Державина - десять лет верной службы, но нет у него, в отличие от ровесников, денег, генеральского звания, воинской славы... В стремлении к почестям Державин не выбирает средств: *«Если надо, он будет шпионом... И порки он станет производить сам, совсем так, как предписывает ему ордер...Может быть, после этого ему придется*

прибегнуть к виселице и топору, колесу и глаголю (пыточному средству). Он этим не погнушается» [15, с.45].

Повествование ведется фактически от лица героя, но в форме несобственно-прямой речи (несубстантивированного повествования от третьего лица). Обращает на себя внимание в данном отрывке из текста находящаяся в самом центре высказывания вводная конструкция «*может быть*», многозначная по смыслу.

В душе героя нарастает внутренний конфликт, что передается с помощью самоанализа, выраженного посредством прямой речи: *«Я жить хочу, Катрин, - говорит он тихо.- Понимаешь, жить, а не пресмыкаться. Ну что это за жизнь? Грязные казармы, какие-то цветы на подоконниках, разбитые стекла, грязь, духота. Утром муштра... А днем - сон до обеда. Я играю в карты...нюю водку, пишу скверные любовные стихи, езжу по балам - разве так живут?» [15, с. 18].*

Генерал Бибииков, чья точка зрения ощутимо представлена в повествовании, внимательно присматриваясь к Державину и чувствуя в нем человека «совершенно иной породы», приходит наконец к убеждению: *«Этому человеку, кажется, можно довериться»*. И снова обращает на себя внимание вводное слово «*кажется*», принадлежащее стороннему герою.

Оценка речевой манеры Державина также отдана главнокомандующему: *«Он (Державин) ответил не сразу. Колеблется и выбирает слова»*. Генерала как военного человека привлекают его честность и решимость в достижении цели. Так, в портретной характеристике Державина, принадлежащей Бибиикову, выделяются *державинский «открытый честный взгляд, сверкающие голубые и очень ясные глаза под гладким широким лбом, трубный голос» заглавного героя, «твердо выдерживающего взгляд генерала»*.

Стереоскопичность внешнего и внутреннего портрета героя в восприятии Бибиикова дополняется «точкой зрения» возлюбленной Державина, отмечающей, в частности, его *«непокорные мальчишеские брови, тяжелое, длинное лицо, резкую, отрывистую речь»*.

Герой Домбровского колеблется: сказать ей или нет о давно «задуманном им деле»? С ней он порой говорит грубо, не щадя чувств молодой девушки... Ему непременно нужно добиться от Бибиикова назначения в родной для Державина город - Казань, где он, хорошо зная нравы его жителей, владея татарским и немецким языками, непременно выведет на чистую воду «смутьянов» и «изменщиков», попавших под влияние «разбойника» Емельяна Пугачева.

Символично, что решающее объяснение с возлюбленной происходит на маскараде, организованном в доме Бибиикова: мимо них шествуют «замаскированные пары» - китайский мандарин, араб, рыцарь, рыцарь смерти, кот в берете и сапогах....

Да и сама девушка одета в костюм ангела смерти, с песочными часами в руках как воплощения бренности, тщетности надежд. Именно ей Державин откровенно рассказывает о своих неудачах на чиновничьем поприще. Обращает на себя внимание, что повествование здесь организовано и от лица самого

героя, выраженного в форме прямой речи, а также с помощью некоего нейтрального повествователя, чья точка зрения близка авторской.

Державин с трудом добивается желанного назначения. Ему наконец доверен тайный шифр для донесения сведений главнокомандующему об «обстановке» в Казани, Самаре, Симбирске и окрестностях, население которых сочувствует Пугачеву.

Герой Домбровского не доверяет людским собраниям, не ходит по гостям, огорчая тем самым свою мать: *«Он ходил по постоянным дворам и слушал... Измена зрела всюду»*. Подробно воссоздается обстановка в доме матери, старом и ветхом, но «полном звуков», которые он изо всех сил стремится «услышать».

В авторском нарративе все более усиливается мотив «измены» заглавного героя избранной ранее цели – он все чаще избегает носить «офицерское платье», одеваясь в «трехрублевый нагольный мужицкий тулуп», явно не соответствующий чину поручика. Вместе с тем Державин тщательно исполняет свой долг в качестве следователя тайной следственной комиссии, за ним даже закрепляется репутация самого ревностного и беспощадного из них.

Об этом подробно повествуется в главе под названием «Слава», в которой оценка действий героя всецело отдана повествователю: *«Часто ему без применения пыток удавалось выудить показания тех арестованных, которые у другого следователя молчали бы и под пыткой»*. Обладая красивым почерком, *«он тщательно вел протоколы, и выражения его бумаг были точными и ясными. У него зоркий, наметанный глаз, и он сразу постигал суть дела»*.

Торопясь к месту очередного назначения, Державин оставил на столе своего дома в родной Казани бережно хранимую тетрадь со стихами, которые *«писал ночью, запершись на ключ и пробуя на слух каждую строку (выделено нами). Его стихи должны были петься...»*. Именно поэтому он называл их песнями. Из этой главы читатель узнает также о державинских переводах, о незаконченной будущим поэтом ввиду некоторых «непристойных выражений» поэме, все тех же любовных песенках с их постоянной тематикой.... Однако все внезапно обрывается.

Несмотря на добросовестную службу, включая трехлетнее пребывание Державина в местах, охваченных «пугачевщиной», герой в результате тайных интриг оказывается обойденным званием и почестями, которых легко добиваются его сослуживцы. Вспыльчивый, прямой, самостоятельный в действиях и суждениях, обладающий чувством собственного достоинства, Державин вопреки его желанию «выпущен в статскую», и в душе его обостряется борьба разных чувств.

Рождение Державина-поэта представлено у Домбровского как творческое открытие, озарение. На смену искателя чинов и наград приходит человек, нашедший себя. «Случайно» в его руках оказался номер журнала «Петербургский Меркурий» за 1759 год с одой известного господина Сумарокова «О суетности», в которой есть следующие строки: *«Время проходит, /Время летит, /Время проводит/ Все, что не льстит: /Счастье, забава, /Светлость корон, / Пышность и слава- /Все только сон»*.

Сразу после вышеприведенного отрывка из сумароковской оды в тексте вербализуется следующее состояние героя: *«Он прочитал стихотворение и медленно осел на пол... Это было про него!»* [15, с.100]. В строках другого поэта зафиксировано, таким образом, самое важное, самое существенное для творческого сознания будущего автора «Фелицы».

Именно с этого момента начинается тот, «настоящий» Державин, что остался для всех в веках: *«В голове у него стихотворение слагалось целиком, он мог бы его продекламировать сам себе, отбивая ногой размер и делая паузу в конце каждой строки. Стихотворение, собственно говоря, было уже написано. Оно рвалось наружу, и ему не хватало только материально воплотиться на бумаге».*

Возрождающийся, возвращающийся к «истинному» себе Державин мучительно ищет на страницах романа не только самые точные слова и броские, эффектные рифмы. Он хочет открыть людям секрет: как нужно жить и к чему нужно стремиться.

В повествовании возникает образ поэта, гневно отметающего все, что мешает стихотворству: *«Не мешайте! Не мешайте мне, потому что я пишу стих...»* Внутри героя, помимо его воли, в полусне, рождаются стихи. Он даже не записывал их на бумаге, они «записывались» кем-то внутри: *«Ему приходили в голову все новые и новые строчки стихотворений. Они были ясны, тверды и предельно просты. Державин писал о жизни, о смерти, о близости натуре. Он писал о смерти, которая равна богу и от которой не может скрыться никто... никаких героев не упоминалось в них. Он знал, что стихи в самом деле будут замечательными (выделено нами)* [15, с.104].

О том, что стихи будут замечательными, знает «всеведающий» автор (согласно известной концепции М.Бахтина), он уверен в этом, и эта уверенность передается с помощью конструкции «в самом деле».

А что же герой? Дерзкий, без соответствующего приказа, в нарушение всякой воинской дисциплины, план Державина с горсткой казаков *«одним ударом»* освободить захваченный Пугачевым город Яик, *«рассыпался на глазах: «Никто не воспоеет его подвиги, никто не назовет его героем, никто не выстроит ему триумфальную арку. Кому интересен маленький, бедный, неудачливый карьерист Державин?»*[15, с. 172].

Отрицательное местоимение «никто», повторенное трижды в финале произведения, кроме сугубо стилистических функций, способствует также максимальному «соучастию» читателя в восприятии текста. Герой еще не знает, но об этом хорошо осведомлен читатель: конец военной карьеры Державина означает одновременно его пробуждение ото сна, «возвращение» к своей истинной сути поэта-творца.

Как известно, первые литературные опыты Державина - перевод прозой из лирики Овидия и ода на брак великого князя Павла Петровича – вышли в разгар войны с Пугачевым, однако прошли незамеченными для современников. Поэзия по-прежнему оставалась для Державина увлечением, а не делом всей его жизни.

Сравнительно немного места в повествовании Домбровского отдано стихам Державина, его работе над ними. И все же эта книга посвящена поэту, становлению его таланта стихотворца, так как автору удается обнаружить *поэтическую* сторону державинской судьбы и даже его служебной деятельности: его искрометность, взволнованность, поэтический темперамент, которому тесно в установленных рамках.

Знание эпохи – необходимое условие точного и полного понимания смысла и художественного достоинства произведений, ею порожденных. Ю.Домбровский в своем незаконченном романе «Державин» сумел глубоко уловить дух эпохи Просвещения, увлеченность своего героя в начальный период его деятельности идеей «просвещенного» самодержавия. Как известно, выдающийся русский поэт считал, что только с помощью просвещения и справедливого исполнения законов можно оградить дворян от народного восстания.

Идеализированный образ правителя – мудрого, деятельного и человеческого в дальнейшем, как известно, найдет свое отражение в программной оде Державина - знаменитой «Фелице», посвященной императрице Екатерине.

Таким образом, структура повествования первого романа писателя, посвященного великому русскому поэту, сформирована напряженным диалогом между нейтральным «пушкинским» строем речи автора-повествователя и стилистически окрашенными вкраплениями речи главного героя и ближайшего его окружения (т.н. эксплицитных рассказчиков). Анализ нарратива ранней прозы Домбровского показывает, что освоение субъективного «чужого» сознания художника слова связано у писателя с активизацией индивидуального начала имплицитного («внутреннего») автора.

Российский писатель Виктор Лихонос, близко общавшийся с Домбровским, называл его «человеком старой классической культуры» и нисколько, по его словам, не был удивлен, что Домбровский написал три новеллы о Шекспире.

Хорошо известно, что концепция, изложенная Ю.Домбровским в новеллах «Смуглая леди», «Вторая по качеству кровать» и «Королевский рескрипт», получила высокую оценку как со стороны советских шекспироведов, так и их английских коллег. В своем исследовании художественного мира Шекспира Ю.Домбровский стремился «снять» противоречие между Шекспиром-человеком и Шекспиром-художником при помощи выработанной им собственной литературной техники, рассчитанной на *диалог* с читателем.

С целью уточнения предмета рассмотрения остановимся на ряде теоретических положений, важных в рамках рассматриваемой проблемы. Еще академик А.И.Белецкий (1884-1961), рассматривая эстетическую триаду «Автор-образ-читатель», сосредоточивал внимание на читателе, тем самым отказываясь от рассмотрения данной проблемы в духе идей А.Горнфельда и других представителей «харьковской школы» - последователей идей выдающегося ученого, академика А.А.Потебни.

Как известно, А.Г.Горнфельд (1867-1941), продолжая и развивая мысли А.Потебни об «относительности» восприятия литературы в духе

психологической школы, практически декларировал полный «произвол» читателя в общении с художественным образом. В отличие от А.Горнфельда и от М.М.Бахтина, видевшего в читателе только эстетическую категорию (вспомним известные суждения ученого о диалогичности текста), дистанцировавшись от идей обоих исследователей, А.Белецкий даже ставил задачу изучения истории читателя.

Тем самым А.Белецкий переводил проблему в отчетливо культурологический план: ставил вопрос о восприятии художественных ценностей в разных культурных системах, намечал аспекты «взаимодействия» читателя и литературы. Читатель таким образом рассматривался ученым как фактор историко-литературного процесса.

В сборнике статей «В мастерской художника слова» (М.,1989), вышедшем уже после смерти А.Белецкого, автор его писал о том, что читающий текст становится читателем лишь тогда, когда он вступает в диалог с писателем - диалог, который ведется посредством художественного образа: «Автор – образ – читатель» - единая система, в центре которой находится художественный образ, важнейшая промежуточная инстанция в общении читателя с автором, когда он читает, и автора с читателем, когда он творит. Именно здесь – в художественном образе – сближаются, встречаются, соприкасаются, переплетаются, пересекаются их творческие пути» [16, с. 8].

В исследованиях ученого затрагивался еще один актуальный вопрос современной филологической науки – вопрос о выборе материала, подлежащего историко-литературному изучению. По мнению А.И. Белецкого, иного критерия отбора, кроме «голоса читателя», у нас нет. При изучении «голоса» читательской массы, учитывая его неоднородность, придется «выстроить...здание в несколько этажей, иногда и с пристройками», подчеркивал один из видных теоретиков литературы XX века.

Ученым была предложена собственная классификация читателя, включавшая несколько категорий, тем самым были заложены основы историко-функционального подхода в последующих литературоведческих исследованиях, а также важнейшие методологические положения, связанные с уточнением понятия образа автора как повествовательной инстанции.

В филологической науке, в частности, в рамках современной нарратологии сегодня различают дискурсный уровень эксплицитного рассказчика (зафиксированный в тексте произведения) и дискурсный уровень имплицитного рассказчика как абстрактно подразумеваемую авторскую позицию.

Напомним, что в рамках нарратологического подхода текст рассматривается не только как продукт, результат важной творческой деятельности писателя - автора этого текста, но и объект также весьма сложной деятельности читателя по его восприятию. Обратимся к рассмотрению «шекспировского цикла» Домбровского, опираясь на методологические особенности данного метода исследования.

В малоизученном до сих пор цикле «Три новеллы о Шекспире», получившем высокую оценку за рубежом и состоящем из трех новелл и эпилога, Домбровскому, как отмечалось ранее, было важно понять, **что** сделало

Шекспира, самого загадочного из великих людей, гениальным художником и творцом. Вместе с тем это книга о загадочных, порой противоречивых законах человеческой жизни вообще, склонности человечества к созданию мифов и «мифотворческой» деятельности известных авторов.

Об этом свидетельствуют, в частности, два эпитафия к открывающей «шекспировский» цикл новелле «Смуглая леди». Первый из них звучит так: *«Только глупец может считать стратфордского Шекспира автором «Гамлета» и «Короля Лира»... (Из одной старой книги о Шекспире).*

Второй эпитафия к «Смуглой леди» принадлежит Л.Андрееву как автору язвительного памфлета «Смерть Гулливера», адресованного в свое время «фальшивым» почитателям таланта Л.Толстого: *«По единогласному заключению ученых, Гулливер не что иное, как миф, легенда, созданная простым народом ввиду его склонности к чудесному и необыкновенному. Гулливер не существовал никогда, а тот, кто утверждает обратное, лишается звания ученого, навсегда изгоняется из академии и предается проклятию в «Ежегоднике» [17, с.143].*

Таким образом, в обоих эпитафиях к новелле «Смуглая леди» акцентируется «разоблачительное начало», поскольку они направлены против распространенных мифов о великих писателях и тайнах их вдохновения.

В авторском дискурсе Домбровского суета, обычные житейские заботы никоим образом не могут отвлечь настоящего гения от творчества. Так, в первой главе под названием «Театр» в «Смуглой леди» описывается множество каких-то мелких интриг и событий, связанных с постановкой спектакля по пьесе Шекспира «Ричард Второй», не дающей желаемых сборов.

Актер провинциального театра Ричард (!) Бербедрж, играющий «преступного короля» в пьесе Шекспира «Ричард Второй» и другие актеры, сидящие в «темной, скверно обставленной уборной, где все шатается и скрипит, ибо все здесь сделано на скорую руку», язвительно сплетничают об авторе «поучительной» пьесы, фамильярно называя его «Биллом», о его любовной интриге.

Читатель узнает о плохих сборах от спектаклей Шекспира: «два пенса да медная пуговица на дне кружки». Публики на спектаклях мало, «как это всегда бывает, когда идет старая, иштопаная-перештопанная пьеса», вдобавок в партере поймали воришку и пришлось на добрых пять минут прекратить игру, так как воришка визжал и вырывался, пока толпа чуть не утопила его в помойной бочке... Диалоги актеров свидетельствуют об их недовольстве автором пьесы, кроме того, в актерской уборной «было еще и холодновато, со сцены через колючие доски дуло так, что шевелились дешевые, реденькие занавески».

Лишь в самом конце первой главы появляется актер, автор пьес и пайщик театра «Глобус» Виллиам Шекспир, но в качестве одного из участников драки в трактире. В самом начале второй главы под названием «Ночной разговор» из беседы Шекспира с весьма знатной особой выясняется его собственная оценка относительно уровня репертуара театра «Глобус» в духе мнения публики его эпохи: *«Если пьеса старая, на дуэли не дерутся, никого не убивают и не*

казнят, так и половину не соберешь. ...А вот завтра... идет «Ромео». Это пьеса доходная. Там одних убитых пять человек» [17, с.151].

Далее из разговора с Пембруком, близким другом и соперником в любви к «цыганке» («смуглой леди»), Шекспиру наглядно открывается неприглядная подоплека жизни королевы и ее ближайшего окружения, что дает соответствующую пищу для размышлений.

Для изображения этого процесса повествователь использует форму несобственно-прямой речи: *«Кто знает, что скрывается за темнотой этих слов? Он всегда, еще с тех времен, когда работал мальчиком у отца на городских скотобойнях, был особенно любопытен к этим черным провалам в душе человеческой. Но это и пугало его, как только он осознал в себе этот интерес. Ладно! К черту! ...Ну, а трагедия? (в данном случае речь идет о «Гамлете»).- Трагедия об убийстве дурного короля во имя короля хорошего»* [17, с.157].

Все эти своеобразные «декорации», в которых живет Шекспир Домбровского - тот самый «сор жизни», остро необходимый для одного, главного события - создания «Гамлета». Отметим, что мотив «гнили» усиливается при помощи шекспировских строк, которые цитирует его более счастливый в любви соперник в любви к смуглой леди и приятель Пембрук: *«Но линия гнилая пахнет хуже, Чем сорная трава в навозной луже».*

Художественный дискурс «шекспировских» новелл Домбровского ироничен, сродни шекспировской стилистике, сочетающей грубость и нежность, «неотесанность» и изысканность, умение ценить прелести мира и все оттенки его красок, избыточность и стремление к гармонии.

В художественном дискурсе Домбровского отчетливо акцентирована *главная составляющая таланта Шекспира: «Беспощадность, отточенность всех движений, невероятная ясность существования (выделено нами) сквозили в каждом его жесте»* [17, с.164].

Ю.Домбровский как художник более всего доверял своим собственным жизненным впечатлениям. В эссе, примыкающем к трем «шекспировским новеллам», под столь громоздким для непосвященного названием *«Ретлендбэконсоутгемптон шекспир. О мифе, антимифе и библиографической гипотезе»* писатель сформулировал собственное главное жизненное впечатление о Шекспире, которое возникло у него под влиянием бюста Шекспира работы знаменитого ленинградского художника И.Иткинда, также отбывавшего ссылку в Алма-Ате.

И.Иткинд запечатлел Шекспира последних лет его жизни: «Он был уже немолод, не больно здоров, но ясен, прост и спокоен. Он смотрел на нас из какого-то жизненного далека, и самое главное, что было в нем, - это чувство глубокого равновесия (именно равновесия, а не удовлетворения), полного и честного расчета с жизнью и самим собой. Но было тут и еще что-то. Что же?»

В указанном фрагменте из данного текста, в авторских отступлениях, можно заметить усиление мотивов «высоты», «дали», «другости», присущим мироощущению по-настоящему творческих натур: «И вдруг мне подумалось: вот так порой смотришь с крутой **высоты** на место, где твой дом... И то ли

высота (выделено нами) поглотила весь сор и шелуху, то ли ты почувствовал под ногами край земли – дальше уже не шагнешь, некуда! – но все уже другое, совсем другое, и ты в эту минуту тоже другой...» [17, с. 218].

В дискурсе Домбровского в этой связи акцентируется внимание и на особенностях походки Шекспира: «...по привычке всех высоких прямых людей, голову держал так высоко и прямо, что со стороны казалось – он идет и пристально всматривается **в даль** (выделено нами)». А далее в тексте вербализована следующая оценка, также принадлежащая повествователю: «...Но всматриваться было не во что...».

Та самая «смуглая леди», которой, согласно легенде, адресованы знаменитые сонеты Шекспира, воспринимает его в подобном «расширительном» контексте, сходном с контекстом автора - рассказчика: «*Но ах, как легко дышалось с ним. Она чувствовала, как огромная и пристальная ясность и беспощадность его существования заставляют ее светлеть и смириться в его больших руках*». Присутствие незаурядной, талантливой личности преобразует, «просветляет» окружающих (это настойчиво акцентируется в повествовании), но главный герой начинает осознавать свое одиночество, он «вдруг понял другое: вот он один, теперь у него ни друга, ни покровителя, ни любовницы...».

В эссе «О мифе, антимифе и библиографической гипотезе» Домбровский приоткрывает читателю замысел создания «своего Шекспира», того, что считал в нем главным: «*Надо понять, какие встречи, разговоры, характеры всплывают у тебя в памяти, когда о нем думаешь... Это то, как я понимаю и принимаю такого-то писателя, за что я его люблю и как о нем думаю*». Нетрудно заметить определенное сходство с творческими принципами Ю.Тынянова как автора историко-биографических романов, опытом которого Домбровский был искренне восхищен.

Автор эссе о Шекспире, с грустью констатируя известную скудость сведений о великом англичанине («с десятков высокоофициальных документов и посмертных упоминаний»), выделяет сугубо герменевтическую сторону художественного творчества: «*Для меня вопрос о вымысле не стоит вовсе. В моих трех маленьких повестях заключено много вымысла о том, как выглядела бы жизнь Шекспира, если бы она была такой, как я себе ее представляю... Мне кажется, что она была тяжелой и безрадостной, вернее, это была жизнь с радостным началом и тяжелым, вялым исходом... Шекспир не верил в свой талант, и он ему не доставлял никакой радости...*».

В финале же новеллы «Смуглая леди» автор-повествователь не скрывает своего восхищения перед истинным талантом и его самодостаточностью вопреки всему: «*Он шел по улицам Лондона, зеленый от лунного света, тяжелый, усталый, но весь полный самим собой... И почти шаг в шаг, не отставая, шел с ним рядом родившийся сегодня во время мятежа его новый спутник, принц датский Гамлет, которому в эту ночь было столько же лет, как и ему, Шекспиру!*» [17, с.166].

Бестолковая, суетная реальность, всевозможные житейские дразги, связанные с семейной жизнью Шекспира, определяют структуру повествования последующих новелл цикла – «Вторая по качеству кровать» и «Королевский

рескрипт». В контексте этих новелл особый смысл приобретают слова такого персонажа, как пастор, обращенные к жене Шекспира - Анне: *«Помните слова спасителя: враги человека - домашние его»*.

Эта фраза не один раз прозвучит в устах разных героев новелл, а сам «любимец двух королей и друг заговорщиков», по его словам, «выдохся», устал от бесконечных интриг и чувствует себя старым для театра в свои пятьдесят.

Для большей убедительности автор-повествователь в обеих новеллах часто прибегает к прямой речи от лица своего героя: *«...Гамлета» я, пожалуй, больше не напишу... Да он и не нужен» [3, с.182]. Кому теперь нужны «Буря» или «Зимняя сказка»?*

Героя особенно удручает, что для зрителя его пьес *«...все клоуны – что я, что Бербедрж, что король джиги Кемп...разницы-то нет! Они всех бы нас засунули под один колпак»*. Обращает на себя внимание, что значительная часть повествования этих новелл ведется от третьего лица или от лица многочисленных эксплицитных рассказчиков, в числе которых - люди разного положения и рода занятий, близкие или удаленные от заглавного героя.

В их числе - «последняя и самая крепкая любовь», прекрасная трактирщица Джен, Анна Шекспир, которой, согласно завещанию ее мужа, перешла «вторая по качеству кровать», их дочери, пастор Кросс, доктор Холл, доктор Гроу, актер Ричард Бербедрж и другие.

Именно из их рассуждений, словесной «мозаики» ближайшего окружения Шекспира вырисовывается главная, общая для автора новелл и их главного героя мысль - как жить, к чему стремиться, как остаться самим собой, как сохранить внутреннюю, духовную свободу в век расчетливости и деспотизма.

Интерес к творчеству и биографии Шекспира возник у Домбровского еще в годы учебы на Высших литературных курсах в Москве. Работая над циклом, Домбровский изучил массу исторических сведений о Шекспире, часть которых приведена в новеллах и эпилоге к ним, «растворена» в документах, редких «достоверных» воспоминаниях, рассказах старожилов городка Стратфорд, последних биографических изысканиях.

Так, рассказывая о выступлении Ю.Тынянова на вечере, организованном в его честь на Литературных курсах в Москве, Домбровский вспоминает, что Тынянов обронил следующую фразу относительно «ремесла и искусства исторических романистов»: одни штудируют по документам канву жизни какого-то исторического лица, другие же выискивают прочерки в его биографии и заполняют их чем хотят (отсюда, вероятно, столь странное название эссе «Ретлендбэконсоутгемптоншекспир»).

Тынянов сказал, что он не принадлежит ни к одной из этих категорий, а отвечая на вопрос, как «считаться» с существующими документами, ответил: *«Документы - дело хитрое...их тоже надо уметь спрашивать. У каждого документа свой голос» [17, с.216]*.

Однако как истинный художник и исследователь, прочитав почти все, что написано о Шекспире на пяти языках, Домбровский более всего был склонен доверять своим собственным жизненным впечатлениям, не исключаяющих влияние «чужого» творческого опыта (пример с бюстом Шекспира работы

И.Иткинда). Мироощущению гения, по убеждению Домбровского, присуща особая высота, «поглощающая весь сор и шелуху и...все уже другое, совсем другое, и ты в эту минуту тоже другой» [17, с.218].

Автор эссе подробно пишет о собственном личном «приобщении» к своему герою, «одинокому и умудренному человеку, сажающему тутовое дерево в своем стратфордском саду», о «нравственном костяке великого человека», необходимости «проявления его всем опытом своей жизни», столкновении мифов и антимифов.

Ни миф, ни антимиф о гениальном творце, по Домбровскому, не могут быть взяты писателем за основу его работы. Требуется прежде всего личное приобщение к своему герою, «проявление» его всем опытом своей жизни. Цель, поставленная Ю.Домбровским в «шекспировском» цикле, далека от просветительской. Как мы убедились, автор их не стремился ни пересказу фактов биографии великого англичанина, ни к литературоведческому анализу творчества Шекспира.

Шекспир, по мнению Домбровского, меньше всего автор для чтения про себя, его обязательно нужно «видеть». Он уточняет: «Это то, как я понимаю и принимаю такого-то писателя, за что я его люблю и как о нем думаю... Надо понять, какие встречи, разговоры, характеры всплывают у тебя в памяти, когда о нем думаешь...» [17, с.220-221].

Между тем, авторская позиция в шекспировском цикле не сводится к утверждению только своего знания о жизни гения – она предполагает «присутствие» чужого опыта, сопоставления «разных правд», что с успехом демонстрирует Домбровский. Авторская позиция складывается из соотношения голосов героев и повествователя. Героям предоставлена полная свобода самовыражения: диалоги, монологи, часто внутренние, порой доминируют над текстом (особенно в новелле «Вторая по качеству кровать»).

В этом смысле можно говорить о свободе героев Домбровского от авторского «диктата», их самодостаточности и «суверенности». Свобода творческой личности, ее «самостийность» как одна из главных составляющих таланта по Шекспиру, оказались удивительно созвучны духовному опыту автора «Трех новелл о Шекспире».

Таким образом, в результате анализа нарратива Домбровского в цикле «Три новеллы о Шекспире» можно сделать следующий вывод: освоение «чужой» субъективности сознания художника Домбровский связывает с дискурсным уровнем имплицитного автора и активизацией индивидуального начала пишущего о гениальном человеке.

Академиком А.Белецким в свое время были выделены в особую группу читатели, «взявшиеся за перо» - те, кто использовал элементы чужого творчества в своей собственной творческой деятельности. Применительно к повествованию Домбровского добавим, что авторский дискурс писателя в «шекспировском» цикле не только не исключает, но дополняется дискурсным уровнем множества эксплицитных рассказчиков.

2.3. Сознание художника в сборнике «Факел», новелле «Смерть лорда Байрона» и цикле повестей и рассказов «Рождение мыши»

Ситуация «переоценки» ценностей во времена Ю. Домбровского активизировала саму проблему подлинности в искусстве и сделала необходимым наше обращение к тем произведениям писателя, в которых проявились собственно художнические свойства его таланта, и, кроме того, присоединились еще и «мысль о творчестве», «чувство творчества».

Философская мысль эпохи, в которую формировался Домбровский, осознала личность как потенциального носителя творчества, которое могло быть осуществлено как житнетворчество, как творчество в разных сферах духовного бытия и как творчество одного человека.

В целом, во всей культуре XX века произошла актуализация творческой личности, с этим связан интерес к природе гениальности и личности гения в философии и искусстве начала XX века. Интерес к личности художника сформировался и под влиянием европейских и русских символистов, считавших художественное творчество высшим проявлением творческого потенциала человека и культивировавших художническую, поэтическую личность.

Символистская концепция поэта-теурга и искусства теургии актуализировала одну из традиционных тем искусства XX века – вопрос о статусе и назначении художника и его творчества, о взаимоотношении искусства и действительности. Символисты вернули проблему творческой личности и искусства в сферу эстетики.

Роман «Жизнь Арсеньева» И. Бунина по сути стал первым в русской литературе романом собственно о личности художника и истоках его творчества. Наряду с романом М. Пруста «В поисках утраченного времени» он открыл тенденцию, общую для европейской и русской литератур, ярко выраженную в 20-х-40-х годах XX века, когда крупнейшие писатели обращаются к теме Творца и творчества. «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Игра в бисер», Г. Гессе, «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака были вызваны к жизни необходимостью осмысления судьбы художника в XX веке, изменившем многие традиционные представления и идеалы, само понимание отношения искусства к действительности.

В классической традиции долг художника означал следование своему предназначению, обретение собственного взгляда на мир, верность таланту и его независимость. Основа художественного познания - действительность, все явления которой поэтизируются. Домбровский вышел к теме и образу художника под влиянием символизма (напомним, он был слушателем Высших Литературных курсов в Москве).

Уже в ранний период творчества (работа над романом «Державин») содержательная нагрузка его произведений связана с личностью самого автора, в результате во многих произведениях субъектом повествования становится

повествователь с ярко выраженным творческим восприятием мира. «Я» героя или «Я» повествователя оказываются «Я» художника.

Образ художника воплощается через «живую» личность автора, понимание самоценности творческой личности и значимости ее восприятия мира. Без понимания того, какое место в художественном мире писателя занимает художник-творец, невозможно осмыслить в полной мере концепцию мира и человека в творчестве Домбровского, осознать его эстетику и философию.

«Человек абсолютно свободен и ничем не обречен. Вот одна из главных мыслей Шекспира», - писал Ю.Домбровский в одном из очерков книги «Факел», героями которой являются известные казахстанские деятели искусства. Эта небольшая по объему книга впервые была издана в Алма-Ате, в 1974-м, через пять лет после выхода «Смуглой леди» и через десять лет после выхода «Хранителя древностей».

Писалась книга в Алма-Ате, в годы ссылки и потом – Домбровский очень любил Алма-Ату и часто бывал в ней. Писался «Факел» с перерывами между романами, кое-что из книги вошло в «Хранитель древностей», в частности, фрагмент, посвященный архитектору Зенкову (речь о нем пойдет в следующем, третьем параграфе нашей работы).

Первоначально книга была названа Домбровским «Гонцы», но по ряду причин, не зависящих от писателя, была переименована им в «Факел». Назвав так книгу, Домбровский имел в виду древнюю притчу о людях, передающих огонь из рук в руки.

Как рассказывает Эльмира Мороз, близко общавшаяся с писателем и его женой, Кларой Турумовой-Домбровской, Ю.Домбровский рассказывал об этом так: *«Ну, бежит человек с факелом, бежит, и когда уже падает от усталости, его факел на лету подхватывает другой и снова бежит...»*[18, с.147]. Он и сам был «гонцом с факелом», добавляет Э.Мороз.

В «Факеле» об одном из своих героев Домбровский написал: *«Он был настоящим художником, и все, что его интересовало, жгло, будоражило, все это далеко выходило за пределы времени и бедного, скудного пространства, отпущенного ему временем. И это...самое лучшее, что можно и сегодня и в веки веков сказать о художнике».*

И еще в одном месте «Факела» читаем: *«Самое главное для художника – почувствовать, что он не один, или хотя бы, что ему уже недолго быть одному...»*

Главным впечатлением от Домбровского было впечатление огромного, свободного во всех своих проявлениях, легко и радостно, празднично работающего ума, что отмечали многие казахстанские писатели, бывшие близко знакомы с ним. Так, И.Щеголихин назвал его «человек-фейерверк» и подарил ему свою книгу с этим автографом. А для П.Косенко это был «человек трагедии, причем трагедии шекспировской, с резкими переходами от ужасного и патетического к комическому, буффонному, с предельным напряжением ума и страсти. И с великим, очищающим жизнеутверждением».

«Везде – искусство и везде – правда», - не уставал повторять Домбровский, претворяя этот принцип и в жизни, и в своем творчестве. Об этом же

свидетельствуют по-товарищески относившиеся к нему Сабит Муканов, Зеин Шашкин, Тахави Ахтанов, Абылхан Кастеев...

Российский литературовед, известный пушкинист В.Непомнящий в своем эссе о Ю.Домбровском «Homo liber» (Человек свободы) писал: «Он ведь и прозу свою так пишет – словно и не создает, а именно рассказывает, как было дело. И тут же поясняет все необходимое, чтобы его верно поняли, не играя с читателем ни в какие художественные игры. И добивался ощущения, что это все как бы вовсе и не художественная проза, а подлинная бытность, чуть ли не документальная».

Творческая интуиция писателя, основанная на тщательном изучении материалов, помогла ему талантливо воссоздать атмосферу далекой эпохи времен Шекспира. Даже говоря о страшных, невероятных по трагическому напряжению испытаниях, он не угнетал и не обессиливал душу читателя, а, напротив, утверждал жизнь и любовь к ней, несмотря на его глубокую ненависть к любому насилию и угнетению.

В этом же убежден еще один современный исследователь, известный поэт и режиссер Дмитрий Быков, назвавший Домбровского своим «идеалом писателя и человека, наряду с тремя-четырьмя другими авторами» [19, с. 6].

Художники – неотъемлемая часть мира Домбровского, обладавшего, как было выяснено нами ранее, разумом исследователя, а натурой – художника. Писатель знал и замечательно чувствовал живопись, отсюда – столь выразительные зарисовки неповторимых улиц и пейзажей старого Верного, его строений, знаменитого Святовознесенского Кафедрального собора, спроектированного и выстроенного с непосредственным участием архитектора Андрея Зенкова, отрогов Тянь-Шанского хребта, оберегающих Алма-Ату от сильных буранов: *«Отроги Тянь-Шанского хребта... Кажется, что два мощных сизых крыла распахнулись над городом – держат его в воздухе и не дают упасть. Но в то далекое утро сизыми эти крылья казались мне только снизу – там, где залегали гремящие горные боры, - вершины же их были нежно-розовыми. Кто был на Каспи, тот знает: вот так на заре горят чайки, когда они пролетают над водой».*

Мотив удивления и восторга реализуется также в сюжете о горах. Домбровский при их описании пользуется всеми выразительными средствами речи и создает поэтический образ, близкий к мифологическому. У читателя, знакомого с восточной литературой, возникает ассоциация с чудесным городом, построенным легендарным Сиявушем высоко в горах: ладони богатыря не давали Сиявушграду упасть на землю.

В описании пейзажа писатель близок импрессионистам, если обратить внимание на цветовой спектр его зарисовок: синий фон гор, нежно-розовые вершины, серебро и чернь тополей и др. Герой Домбровского в первое же утро пребывания в Алма-Ате улавливает еще одну существенную особенность города: «...нигде в мире...дикая природа не подходит так близко к большому городу, как в Алма-Ате».

Алма-Ата стала для него и наказанием, и спасением. Здесь он дружил с режиссером Штейном и писателем Ановым, почитал Ауэзова и А.Никольскую,

был близок с Аймановым, постигал творчество С.Калмыкова, был не разлей вода с И. Шуховым и П. Косенко, жил одним дыханием с М. Симашко и Ю.Гертом, писал о живописцах Хлудове, Кастееве. Домбровский сумел воспеть архитектурное великолепие зенковских строений старого города и тех удивительных, духовно наполненных людей, что жили здесь.

Если существует наряду с «московским», «петербургским» текстом и текст «алмаатинский», то Домбровскому принадлежат в нем самые яркие страницы. Вот, например, описание главной достопримечательности и украшения Алма-Аты – поразительного «зенковского» собора: *«А внутри собор огромен. Его своды распахнуты, как шатер: под ними масса южного солнца, света и тепла, оно льется прямо из окон в куполе на каменные плиты пола, и когда разоблестится ясный солнечный день, белый купол кажется летящим ввысь, а стены как бы парят в белом и голубом тумане. И вообще в этом лучшем творении Зенкова столько простора, света и свободы, что кажется, будто какая-то часть земного круга покрыта куполом. Это очень южный храм, в нем все рассчитано на свет и солнце».*

Чтобы лучше понять, как Ю.Домбровский в своих произведениях о выдающихся мастерах слова стремился «сmodellировать» художественное сознание гения, обратимся к анализу художественного дискурса новеллы «Смерть лорда Байрона». Что сближает ее на первый взгляд с новеллами Домбровского о Шекспире? На самый первый взгляд, все то же пристальное внимание к воссозданию деталей материального мира, занимающего значительное место в нарративе писателя.

Как правило, материальный мир произведений Домбровского вполне осязаем, отличается неповторимым сплетением звуков, цветовых и световых образов. Так, в новелле о Байроне необычайно яркими красками переданы условия батального действия, само описание боя: *«Турецкая крепость стояла на высокой горе... Развевались пестрые, как южные птицы, флаги, поднимались к небу подобные пальмам вершины минаретов, переливались перламутровой раковиной узорные купола...два всадника, ехавшие впереди, вспрыгнули с коней и сейчас же по всей линии огня раздались сухие, короткие выстрелы, как будто кто-то брал и разрывал один за другим куски полотна...Еще одно ядро упало в середину полка. Раскальваясь, оно расцвело, как огненная орхидея [18, с. 93].*

В подобных описаниях также воплощена специфика художественного дискурса Домбровского, того типа художественного мышления, в котором все, даже традиционно рассматриваемое как внеэстетическое, становится объектом пристального внимания художника, содержит в себе априори какое-то самое главное знание о мире, о его сущности.

Как выясняется далее из текста, картина атаки запечатлена в сознании заглавного героя, умирающего Байрона. В организации повествования, как и в новеллах о Шекспире, наблюдается отделение точки зрения героя от «всеведующего» автора: *«Тогда он выхватил шпагу и бросился, крича: «Вперед! Не робеть! Берите пример с меня...» И войско побежало за ним. Это был последний бред. Очнувшись, он сейчас же понял, что умирает»[20, с.99]*.

С давних пор существуют два полярных, взаимоисключающих взгляда на поэзию и искусство вообще. Один из них принадлежит выдающемуся поэту-символисту, одному из признанных основоположников и теоретиков данного направления, В. Брюсову: «Быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов».

Другой, противоположный взгляд, принадлежит В. Маяковскому и связан с утилитарным представлением о поэзии и ее назначении: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства».

Что касается Ю. О. Домбровского, для него подобное противопоставление было абсолютно неприемлемым. Он безумно любил и поклонялся Искусству не только в лице мастеров слова, но и мастеров кисти (очерк об Абылхане Кастееве в «Факеле», достопримечательность Алма-Аты – художник от Бога Сергей Калмыков в «Факультете ненужных вещей» и др.).

Поэзия, искусство в целом были для него не копией, не «отражением» жизни, а ее пересозданием, и в то же время – органической частью жизни, другой действительностью, не менее реальной, чем первая. Интересно, что известный российский писатель современности, критик и режиссер Д. Быков, отнеся Ю. Домбровского к числу самых сильных прозаиков XX века, умышленно переименовывает его роман в «Факультет **прекрасных вещей**» (выделено нами).

Казахстан принял Ю. Домбровского молодым, безвестным, попавшим в беду, дал ему мужество и зрелость. Однако П. Косенко настойчиво предупреждает: не надо представлять его несчастным страдальцем. Домбровский писал в «Факеле»: быть талантливым – это уже великое счастье. И сам он был невероятно, «празднично» (по И. Шухову) талантлив. Он жил с огромной полнотой восприятия мира, его звуков и красок, и никому не позволял себя пожалеть. Эту крепость и стойкость он получил в Казахстане, ставшем местом его пребывания. Сама судьба способствовала расширению его кругозора на евразийских просторах.

Сознание художника, повторимся, полагал Домбровский, включает в себя весь мир в его неуловимых проявлениях. В этом смысле образцом его являлся для Ю. Домбровского Шекспир с его чувством «глубокого равновесия», с его способностью воссоздать реальность из полноты самого себя, собственного воображения.

Однако, используя удивительную всеобъемлемость художественного сознания, Домбровский не предлагает читателю так называемых «житейских подробностей» - далеко не все проявления действительности достойны интереса художника, особенно, если речь идет о представителях романтического метода и, частности, о Байроне.

Русская классическая литература, в том числе декабристы, числили Байрона среди великих поборников свободы и видели в нем образец гражданского мужества. В Греции времен Байрона разгоралась борьба против османского ига, и поэт на собственные средства собрал вооруженный отряд, высадился с ним на острове Кефалония, в одном из центров восстания. «Тираны давят мир – я ль уступлю?» (перевод А. А. Блока) - эта строка из байроновского «Из дневника в

Кефалонии», созданного в 1823 г., незадолго до смерти поэта, стала практически его завещанием.

Жгучее презрение к благоденствующей толпе, добровольная отверженность, напряженность трагических переживаний, звучавших в лирике Байрона, сделали ее воплощением романтизма – и как миропонимания, и как эстетической доктрины. Натура деятельная, бунтарская, Байрон и в творчестве, и в личной жизни не сдерживал порывов из страха навлечь на себя возмущение ортодоксов. Вольнолюбие, энергия протеста пронизывают его творчество, ставшее воплощением «духа высокого, могучего, но и духа отрицания, гордости и презрения», по словам В.А.Жуковского.

В своей новелле «Смерть лорда Байрона» Домбровский активно использует прием контраста, излюбленный романтиками. Так, в повествовании Домбровского можно наблюдать настоящую «сшибку» разных, даже противоположных друг другу точек зрения, принадлежащих заглавному герою и графу Бамба: *«Две большие белые птицы, почти не махая крыльями, косо пронесли мимо них.- Гроза,- подумал Бамба,- и надо ж было ехать. – Альбатросы, - подумал Байрон,- как они низко летят над морем».*

Сугубо житейское восприятие появления птиц, их низкого полета над землей («косо пронесли мимо них») как предвестника непогоды, а следовательно, определенных неудобств, графом Бамба наглядно контрастирует с поэтическим восприятием Байрона, любителя путешествий и опытного мореплавателя.

Характерно, что изображение Байрона в дискурсе Ю.Домбровского неотделимо от моря – непокорной человеку стихии, символа борьбы и свободы. И хотя в тексте новеллы Домбровского нет ни одной строки из какого-либо стихотворения великого английского поэта, невольно вспоминаются строки: *«Нет, не ему поработить, о море, /Простор твоих бушующих валов! /Твое презренье тот узнает вскоре, /Кто землю в цепи заковать готов...»*

В художественном дискурсе Домбровского немаловажное значение также принадлежит птицам или их «присутствию» в качестве ассоциативных, метафорических образов. Так, в самом начале повествования новеллы «Смерть лорда Байрона» читатель узнает о затянувшемся, мучительном для героя ожидании очередного денежного займа из Англии, предназначенного для вооружения морских кораблей Греции.

Проект судна, которое Байрон хотел снарядить на собственные средства, сравнивается с лебедем: *«Легкое и сильное, как северный лебедь, оно было нарисовано карандашом на обороте сметы: вздымались высокие борта, ветер гудел в выгнутых парусах, тупые морды пушек смотрели в небо. Это была его мечта...Письма из Англии не шли. Деньги тоже. ...Его лебедь, быстрый и неуловимый, в конечном счете оказывался такой же мечтой, как и вся борьба за свободу».* Знаменитая широкополая шляпа Байрона также напоминает птицу, только не парящую высоко в небе, а припавшую к земле...

Смертельно больной, предчувствуя надвигающийся конец, Байрон остается поэтом в главном – в отношении к жизни без злобы, неприятия, с осознанием хрупкости ее смысла, ощущением неслучайности своего появления на земле. Больше всего он боится сойти с ума, *«он не хотел сдаваться так скоро».*

Зная свой диагноз, Байрон не жалеет о жизни, а в своих предсмертных снах - он снова у моря, встречается с верным другом, поэтом-романтиком Шелли, держит в своих руках томик стихов Китса, с которым Шелли никогда не расставался, и по-прежнему находится в строю, «*во главе своих полков*».

«Непризнанными законодателями мира» называл поэтов Шелли, что было очень близко и Байрону. У поэтов, в отличие от политиков, нет настоящей власти, но именно они побуждают людей осознать, как несовершенна жизнь, и побуждают стремиться к идеалам, достойным высокого призвания человека. Байрон Домбровского и себя видел одним из таких «законодателей», а между тем отношения его с соратниками весьма далеки от идеальных, о чем свидетельствуют гневные внутренние монологи поэта, несобственно-прямая речь, активно используемая Домбровским.

В финале новеллы возникает мотив вечного изгнанничества, отторженности, неприкаянности гениальных художников и памяти о них в сознании «благодарного» потомства: *«Спят в земле Альбиона великие люди. Спит обезглавленный Томас Мор, взысканный на эшафот милостью самого короля; спит Чаттартон, доведенный голодом до самоубийства; спит Шекспир – автор драм, неизвестных при жизни; спит под полом своей деревенской церкви лорд Джордж Гордон Байрон, сердце которого осталось в Греции,- мирно спят великие изгнанники, прощенные и признанные после смерти своей страной! И всех их Англия чтит по-одинаковому!»*

Не так давно, в 2009-м, в 11-12-м номерах журнала «Дружба народов» появился не печатавшийся ранее «роман в повестях и рассказах» (авторское определение) Ю.Домбровского, озаглавленный им «Рождение мыши» [21]. Само существование его долгое время было под вопросом: то ли по причине незавершенности, то ли был утерян, то ли не устраивал автора.

Полная версия этого произведения, более пятидесяти лет пролежавшего на книжной полке в шкафу, вышла в Москве в издательстве «ПРОЗАиК» в 2010 г. благодаря усилиям вдовы писателя Клары Турумовой - Домбровской и Д.Быкову. По словам вдовы писателя, Домбровский никому его не показывал, отшучивался: «Так, ерунда, суета». Произведение больше напоминает новеллистику, с динамично развивающимся, как всегда у Домбровского, действием и «крепкими» сюжетами, яркими диалогами.

Главный герой – журналист, работает в тылу врага, спасаясь лишь мыслью о любимой, которая, по всей видимости, его верно ждет. После войны герой попадает в плен, только не фашистский. Николай Семенов оказывается в английской военной тюрьме, откуда его чудом освобождает советский МИД. Причина же ареста героя в том, что он, бежав из лагеря для военнопленных, убил британского разведчика, приняв его за эссэсовца.

Спустя годы, вернувшись на родину, Семенов узнает: его жена за это время вышла замуж, вырос их сын – Петушок. Поскольку вдумчивый анализ этого цикла еще ждет своего исследователя, здесь отметим лишь, что ряд переключек, совпадений и образно-мотивных параллелей с ранней русской классической прозой сближает дискурс «Рождения мыши», в частности, с дискурсом «Героя

нашего времени» М.Лермонтова по силе драматического осмысления жестоких обстоятельств сознанием творчески одаренной, незаурядной личности.

Так, в рассказе «Хризантемы на подоконнике» героем выступает «бритый» актер по фамилии Печорин, да и перипетии его жизни (отношения с женщинами) напоминают о знаменитом предшественнике в романе Лермонтова. А в целом, повествование посвящено творческим личностям, настойчиво ищущих духовные ориентиры в изменившихся обстоятельствах бытия, идущим друг к другу через все препятствия и препоны, стоящие на их пути. Интересно, что в книге, как и в творчестве писателя в целом, нет ни одного непривлекательного женского образа (новеллы «Царевна-лебедь», «Леди Макбет»).

В критике была высказана версия о том, что в истории двух любящих зашифрована история любви писателя К.Симонова, бывшего в годы войны журналистом, и талантливой актрисы советского кино М.Серовой. В пользу этой версии говорит, в частности, созвучие фамилий: Симонов-Семенов.

Прослеживается все то же умение Ю.Домбровского ценить прелесть мира и все его краски, «бродяжничество» героя, культ женской прелести... Но появляется и нечто новое по сравнению с ранее рассмотренными произведениями писателя: некий синтез эстетического и антиэстетического, в частности, густой налет эротизма.

В ранних текстах Домбровского (в «Державине», например) эстетизм в идеале сводился к прицельной способности замечать в мире главным образом прекрасное, сосредоточившись на нем. А в новелле «Хризантемы на подоконнике» из «Рождения мыши» можно отметить пластичность, экономию изобразительных средств, умение «дать» героя двумя-тремя фразами. Так, запоминается краткое упоминание Семенова о лагере как досадном «препятствии».

Точно также лагерь для самого Домбровского – досадное препятствие на пути вечного странника, на этом он никогда не сосредоточивался. Как отмечают многие, писавшие о нем, о страшном, о тюрьме и следствии в 1937-м он умудряется написать смешно, а не страшно. Нередко в связи с этим Домбровского называют антиподом автора «Колымских рассказов», российского писателя Варлама Шаламова (П.Косенко, Д.Быков, В.Непомнящий и др.).

В критике довольно часто также отмечается присущая Домбровскому манера «гипертрофировать» все прекрасное (не случайно писатель любил творчество А.Грина). Художественный дискурс Домбровского ироничен и изыскан, «уважителен» по отношению к читателю, тяготеет к эссеистическим обобщениям. Возможно, поэтому В.Лихонос в своей книге «Люблю тебя светло» в разделе, посвященном автору «Факультета...», назвал Домбровского «человеком старой классической культуры».

2.4. «Необычайное» и роль мотива рождения чуда в художественном дискурсе дилогии «Факультет ненужных вещей»

Исследователи произведений Ю. Домбровского часто отмечают явную «философизацию», предельный психологизм и открытое тяготение к необычному, даже абсурду. Один из мотивов, являющийся сюжетообразующей единицей в художественном мире Домбровского - это мотив предательства.

Домбровского интересует, свободен ли человек в предательстве – в том грехе, что испокон века считался страшнейшим, а в «наступившие новые, строгие времена» записывается в разряд общественных добродетелей и его можно оправдать «пользой дела». Писатель пытается проникнуть в тайны предательства, понять психологию предателя, механизм его совершения. Эта задача и определяет ход развития действий.

Расследование «тайны» начинается с события, которое «произошло почти две тысячи лет назад в селении Гефсимания близ Иерусалима, когда множество народа с мечами и копьями собралось, чтобы схватить бродячего проповедника Иисуса, а привел их – демонстративно, не таясь, - один из его учеников Иуда», пишет Ю. Домбровский.

Домбровский, как и Булгаков, предлагает свое «евангелие», по-своему трактует учение евангелистов. Ему важна мысль, что любое предательство (в доказательство он приводит «случаи» из прошлого, настоящего и пытается заглянуть в будущее) совершают свободные люди, их никто не принуждает силой, это - результат их свободного выбора. Поэтому возникает вопрос: что такое свобода – дар или бремя человека?

Домбровский доказывает: свободой владеет только человек, потому что он – личность, разумный, ни на кого не похожий индивидуум. Таким является Зыбин. Автор подчеркивает в нем индивидуально-личностное начало: с детства боялся «толпы, темноты, давки, скученности», в школе и университете испытал на себе «силу товарищеского воздействия, мощь коллектива», но все же сумел сохранить в себе защитные силы противостоять толпе. Это особенно проявилось в условиях тюремной жизни, во время пребывания его в Большом доме (образ этого казенного заведения вызывает ассоциации и параллели с Мертвым Домом Ф.М. Достоевского).

Поединок с Системой в лице следователей, «будильников», больших начальников, надзирателей, тюремных врачей и одного Зыбина закончился моральной победой последнего. Как считал сам герой, «великая сила освободительного презрения» к истязателям дала ему возможность сохранить внутреннюю свободу. Он не стал предателем, не предал свои ценности, сохранил кажущиеся всем «ненужные вещи» - нравственные извечные ценности.

Его можно было бы назвать «аристократическим демократом». Зыбин живет среди людей, казалось бы, подобных ему. Археолог Корнилов – также потомственный интеллигент, москвич, «обладатель» тех же культурных ценностей. В начале сюжетного действия он противостоит «строгим порядкам», из-за зыбинской статьи о беспорядках в библиотеке входит в конфликт с ученым секретарем Аюповой, остается без работы и сближается с Зыбиным, начав новую жизнь научным работником музея.

Он на первый взгляд такой же демократ, как и «хранитель древностей», легко и просто сходится с людьми из народа – бригадиром Потаповым, дедом Середой, землекопами, рыбаками. Но все же именно Корнилов стал тайным осведомителем, а его донос лег в фундамент «дела Зыбина».

В начале романа «Факультет ненужных вещей» есть эпизод беседы Зыбина с директором музея, возникшей в связи с получением от начальства очередного бессмысленного вопросника («Планируемые находки на этот год» - материал годен для сатирического журнала «Крокодил»): разговор возник о «болване, портаче», «о том идиоте», который сидит вверху, ничего не делает, ничего не знает, ничем не интересуется и только рассылает «по точкам» вот такие шпаргалочки» [22, с.139].

Потом о других «портачах», которые покрывают первых, потом еще о других, затем уже совсем о других: *«И тут между ними как некое спасенье, как недоговоренность возник некто – человек секретный, фигуры не имеющий. Он рождается прямо из воздуха этого года – плотного, чреватого страхами – и идет третьим, вслушивается в каждое их слово, запоминает их всех и молчит, молчит. Но он не только запоминает. Он еще и истолковывает услышанное. И перетолковывает по-своему, то есть по самому страшному, не совместимому с жизнью. Потому что он самый страшный человек из всех, кто ходит по этому побережью, из тех, кого сейчас несут суда, машины и самолеты. Он непостижим, бессмыслен и смертоносен, как мина замедленного действия.*

Позже выясняется, что он еще и очень, смертно, несчастен.

Он навеки замкнут в себе. Потому, что эти двое носят его в себе, всегда – третьего» [22, с.140].

Этот «третий» - не Иуда, хотя Иуда Искарот стал символом предательства. Недаром Корнилов, предавший Зыбина, и другой тайный осведомитель НКВД поп-расстрига Андрей Куторга постоянно его поминают. Однако Иуда – доноситель явный, действовавший не таясь. Функции у этого «секретного, фигуры не имеющего» другие.

Автор-повествователь расшифровку этого некто «поручает» Куторге – второму после Корнилова оппоненту по этому вопросу. Тот в своем труде высказывает мысль о том, что существовал еще и второй предатель Христа, который сумел ускользнуть от людского суда и продолжал жить, пользуясь репутацией порядочного человека, сохранив свою анонимность в глазах современников и потомков.

Ю.О. Домбровский излагает содержание своих специальных изысканий по истории христианства через попа-расстригу Андрея Куторгу. Критик А. Зверев, автор статьи «Глубокий колодец свободы...» [23], считает, что новозаветная история, которую излагают, друг друга оспаривая и дополняя, два предателя-доносчика – Куторга и Корнилов, нужна не Домбровскому, а им самим, чтобы «обелить» свой выбор.

Для Домбровского как последователя и хранителя традиций русской философской прозы XIX - начала XX столетия, важен процесс рождения истины. Грешник должен сам понять степень падения, прозреть и мучиться от

осознания своего предательства. Куторга как никто другой знает, каково быть «тайным осведомителем». Поэтому он по-своему завидует Иуде, положение которого, с его точки зрения, было проще и определеннее. Он определенно знает, какая участь ожидает Корнилова, поэтому дает ему прочесть свою рукопись и ведет с ним беседы о казни Христа. Куторга намеками пытается предостеречь молодого археолога.

Корнилов в этот момент своей жизни не понимает этого предупреждения. Хотя он всегда помнил о своем прошлом и боялся ненароком выдать себя: неслучайно его волнует вопрос, что кричал он во сне. В Алма-Ате, вдали от родного города и своей аристократически-интеллигентной жизни он продолжает играть с жизнью и переступает границы нравственности. «Нечистая сила» явилась ему в лице розовощеких молодцев со «значашими» фамилиями Смотряев и Суровцев - олицетворением суровой бдительности. И Корнилов нарушает главное правило тех «строгих времен: «Ничему не верь», допускает, что инквизиторы готовы помочь и ему, и Куторге. Он тайно доносит на своего товарища, коллегу, земляка Зыбина.

Но Корнилов не первый, кто предает «хранителя древностей». В любимой им Алма-Ате воздух наполнен предательством – герой-повествователь мучается от осознания этой мысли. В открытой вражде с ним из-за его независимо-тихого поведения и твердой уверенности в отстаивании своих принципов массовичка Зоя Михайловна (их спор из-за оформления экспозиции вводного отдела краеведческого имеет принципиальный характер). Ученый секретарь республиканской библиотеки Аюпова, типичное порождение советской системы, ведет с Зыбиным нешуточную борьбу из-за статьи о культурных сокровищах книжного фонда библиотеки.

А молодой следователь Софья Якушева, завершив первое свое задание, в докладной, которую напечатала машинистка особого отдела «мадам Смерть», подробно описала «поступки», привела «отдельные фразы» и сделала «вывод», что это – «люди опасные, ненадежные и доверять ... нужно с осторожностью, а одному так и совсем нельзя даже доверять» [22, с.228].

Этим «неблагонадежным человеком», который, согласно ее формулировкам, «оказывается, «восхвалял», «клеветал», «дискредитировал», «сравнивал» [22, с.229], был Зыбин. Девушка-следователь, как человек системы, понимала, что определяет его дальнейшую судьбу, «именно поэтому была слегка смущена, огорчена... И даже, пожалуй, чуть-чуть взволнована и курила». Софья Якушева вступает в борьбу с совестью, так как видит, что в бумаге «появилось что-то лишнее», потому что тот человек, ради которого и составлена бумага, «вызвал однажды у нее... неясную, несильную, но все-таки достаточно определенную симпатию».

Повествователь не рассказывает о всех тайных доносчиках, которые уже давно сообщали «куда следует» о сомнительности поведения Зыбина, но дает понять через реплики директора, симпатизирующего «хранителю», через предупреждения Клары, «деда» и Потапова о том, что таких «предателей» немало. Причина в их личной и общественной несвободе и в том, что Зыбин ведет себя как свободный человек: он не приемлет их линии поведения, молчит,

когда другие восхваляют «самого большого и мудрого, не понимает, как «можно казнить за преступление до преступления».

Он считает, что нельзя «карать не за что-то, а во имя чего-то», потому что это принесет вред всем и, в первую очередь, государству: «Советскому-то государству не поздоровится от такой защиты», - таково убеждение и самого Ю.О. Домбровского.

Герой Домбровского верит в истину, которая рано или поздно восторжествует в мире, потому что ничего на земле не исчезает и не проходит бесследно. Поэтому он и служит самой древней профессии, отсюда его интерес к археологии, нумизматике, палеонтологии – ко всем наукам, изучающим то, что хранит земля. Здесь и раскрывается символический смысл образа ямы – могилы – захоронения (в разных проявлениях).

Неслучайно эпиграфом к роману «Факультет ненужных вещей» взяты слова Рэя Брэдбери: «Когда спросят нас, что мы делаем, мы ответим: мы вспоминаем. Да, мы память человечества, поэтому мы в конце концов непременно победим: когда-нибудь мы вспомним так много, что выроем самую глубокую могилу в мире».

Могила в данном контексте особого рода – это место, которое будет хранить память о прошлом, связывать прошлое, настоящее и будущее, оно является, в восприятии обоих авторов, символом исторического сознания цивилизованного человека и человечества. Без Совести невозможно достичь истины, именно она позволяет человеку не скрыть истину в могиле, а сохранить для будущего. Исследователи С. и П. Пискуновы считают, что именно поэтому «на пилатовский вопрос: «Что есть истина?» - Домбровский устами Георгия Каландарашвили отвечает шекспировской цитатой: «Ведьма, от которой меркнет месяц и могилы смущаются, и мертвых высылают» [24, с.176].

Домбровского интересует вопрос: что происходит в душе и сознании человека, ведающего о том, что он совершил черное дело? Что творится в душах тех, кто вроде бы оправдал черные дела, ссылаясь на «общественную пользу»? Поэтому в обоих романах он уделяет много внимания таким героям со сложной душевной организацией, далеко не злодеям.

К первому кругу относятся следователь, считающий себя психологом, начальник Второго СПО Яков Абрамович Нейман, его брат Роман Львович Штерн (его прототип - знаменитый следователь и писатель Лев Шейнин, друг Александра Фадеева), их племянница Тамара Долидзе, решившая пойти по дядиным стопам и, на ее счастье, сразу же «сгоревшая» на деле Зыбина.

Далее следуют Корнилов, получивший как тайный осведомитель имя героя романа Э. Войнич «Овод»; Андрей Куторга, пропивший нательный крест. На периферии находятся такие малозначимые в силу их множественности для Домбровского личности, как дубоголовый Хрипушин, плакатные Смотряев и Суровцев и другие рядовые ревностные исполнители закона.

Писатель, не пытаясь проникнуть в тайны их психологических переживаний, обращая внимание лишь на внешние проявления их душевных состояний, констатирует, что они в силу определенных являются

безличностными личностями. Его интересует поведение тех, кто наделен высшей земной властью – властью над жизнью другого, но в то же время полностью зависит от непостижимой воли сил, стоящих над ним самим, а также от того, кто отдан ему на суд и расправу. Лейтенант Тамара Долидзе изучает дело «оборванца» Зыбина и хочет понять, что ее связывает с ним. В конце концов она признается самой себе: «А ведь нужен, нужен! Больше всех на свете нужен! Он действительно часть ее. Она все время о нем думает, старается проникнуть в его мысли, характер, настроение».

Проблема таких людей волновала Домбровского – автора «Факультета ненужных вещей» - не меньше, а даже больше, чем феномен героического сопротивления, которое свободный человек способен оказать насилию. Неслучайно в первом романе – главное действующее лицо – «хранитель древностей», а во втором - обитатели Большого дома, для кого извечные человеческие ценности оказались «факультетом ненужных вещей», «необычайным».

Мысль писателя о них как о фантомах, миражах, слизи на поверхности бытия, ночных призраках из породы вурдалаков, живущих лишь кровью своих жертв, реализуется в ходе развития разных сюжетных линий. Андрей Куторга в своем сочинении использует для обозначения Неймана и Вождя емкую метафору «вурдалаки». Далее эта символическая метафора разворачивается в сюжетной истории тюремного врача – женщины ангельского вида, которая приходит к заключенным в облике спасителя. Впервые она появляется в кабинете замнаркома как второстепенное действующее лицо и обращает на себя внимание красотой: *«молоденькая красивая женщина, почти девушка, в белом халате, похожая на левитановскую осеннюю березку»*.

Второй раз ее недобрым словом поминает Нейман в связи с письмом, переданным Р.Л. Штерну ее мужем, референтом наркома. Отношение к содержанию письма и Тамары Долидзе, читающей специально оставленное Штерном распечатанным письмо, и ее дяди Неймана резко негативное. Тамара говорит о нем «...тоном, не то насмешливым, не то презрительным», Нейман обзывает автора письма «сумасшедшей дурой», «березкой», «Ботичелли», «психопаткой».

«Левитановская березка», по профессии врач-гематолог, предлагает использовать в благих целях «метод переливания трупной крови», назвав его блестящим завоеванием советской медицины 1932-37-ых годов. «Работники медицинской части управления, учитывая обстановку и легкость получения свежей трупной крови», вносят «рационализаторское предложение». Даже они, оба работники судебной системы, не могут принять его.

В третий раз эта женщина-«рационализатор» появляется в тюремной камере зека Зыбина, сопротивляющегося системе всеми дозволенными и недозволенными способами. Он объявил голодовку и ждал конца: «Пришли за ним на следующее утро. Два надзирателя осторожно подхватили его под руки и повели. Тут в коридоре на секунду сознание возвратилось к нему, и он спросил: «Это в тот конец?» «В тот, в тот», ответили ему, и он успокоился и кивнул головой. Все шло как надо. Сейчас появится и молодой красивый врач.

Но его привели не в тот конец, где стреляют, а в большую, светлую комнату». Она пришла к нему в виде «белого видения», «ее лицо, такое ясное и чистое, что казалось, оно испускает сияние». Она для него стала символом спасения, мысленно он называет ее «березкой». Между ними возник разговор, понятный ей, автору и читателю. Для Зыбина же его чудовищный смысл остался неузнанным.

«Однажды она предложила ему сделать переливание. Он спросил, что это даст.

- Ну как же, - удивилась она. – Да все это даст. – И глаза ее страшно поглубели, словно она говорила о своем самом дорогом. – Ведь Кровь, - она произнесла это слово с большой буквы, - Кровь! Река жизни. Когда она иссякнет, то и жизнь прекращается. Если бы у нас под руками всегда был достаточный запас доброкачественной свежей крови всех групп...».

Этот диалог знаменателен, необходим для характеристики не только этой героини, но и всех, кто служит новой власти. Зыбин в силу своей позиции не видит порочного и страшного в словах врачихи, мечтающей о налаженном выпуске свежей крови только что казненных заключенных. Он воспринимает ее как «солнечного зайчика», сравнивает с святым доктором Гаазом, жалеет ее, считая, что «она делится своей кровью с заключенными». Тайна «березки» осталась нераскрытой.

Но Домбровский-повествователь довел эту сюжетную линию до логического конца, показав истинную сущность «великих задач» ученого, серьезно разрабатывающей «научную» тему переливания больным крови расстрелянных.

Образ «березки» возникает в романе Домбровского на скрещении разных взглядов: ее мужа – тоже медика, восхищенного научным талантом жены, ничего не ведающего зека Зыбина, который пленен красотой, скромностью и чистотой тюремного врача, всезнающих Штерна и Неймана. Даже и они не могут скрыть гадливого отношения к «рацпредложению» пользоваться для переливания не донорской, а «свежей трупной кровью», «учитывая...легкость ее получения». Но Домбровский не судит героиню и не «прощает» ее. Он дает возможность самим героям покаяться.

Идея покаяния, ставшая главной в литературе второй половины XX века, реализуется в романе Домбровского в осознании степени падения, в понимании каждым предателем мотивов своего предательства. По мнению писателя, «измерить рок XX века» можно лишь мерой – не коллективной вины и ответственности, за которой может укрыться и палач, и тайный доносчик, - а всеобщего греха.

Спасением от этой всеобщей напасти может служить город. Таковую функцию в романах Домбровского исполняет Алма-Ата. Образ города в художественном произведении является одним из значимых элементов композиции текста, выполняет символично-идеологическую и ценностную функции, определяя своеобразие отношения героя со средой. Город рассматривается писателями как модель Вселенной, его организация отражает структуру мира в целом.

Такой тип художественного пространства воплощен в образах Петербурга и Москвы, созданных А.С. Пушкиным и М.Ю. Лермонтовым; Петербурга и Москвы, Парижа и Рима, Миргорода, N и NN в произведениях Н.В. Гоголя; вымышленного города-символа, созданного фантазией М.Е. Салтыкова-Щедрина; Окуров М. Горького и город Градов (как бы город в квадрате) А. Платонова и т.д.

В литературоведении специальных исследований о городе как художественном пространстве сравнительно немного. В основном исследователи рассматривают эту проблему в связи с выяснением его роли в формировании поэтической манеры, стиля художника. При этом основным объектом внимания, в силу своей политической культурной значимости, становятся две столицы – Петербург и Москва, ибо именно там культивировались духовные и художественные традиции эпохи. Петербург, в силу своего особого геополитического статуса, активно перерабатывал европейские идеи в свете русских традиций. Это придавало ему, по сравнению с патриархальной Москвой, более действенный, активный характер, вносило в ритм петербургской жизни особую напряженность, обостренную психологическую драматичность, фантасмагоричность.

Такую «многослойную» интерпретацию города можно обнаружить в трудах В.Г. Белинского [«Петербург и Москва»], В.Я. Брюсова [«Медный Всадник», «Некрасов как поэт города»], Н.П. Анциферова [«Душа Петербурга», «Петербург Достоевского», «Быль и миф Петербурга»], Ю.М. Лотмана [«Символика Петербурга и проблемы семиотики города»], В.Н. Топорова [«Петербург и петербургский текст русской литературы»] и т.п.

В истории мировой цивилизации город воспринимается как «вторая природа», создаваемая человеком, как мир, данный нам в ощущениях. Он возникает из взаимодействия между людьми в сжатом пространстве как поле человеческих взаимоотношений, поэтому он стал одним из «вечных» художественных образов в искусстве и литературе. О. Шпенглер в «Закате Европы» писал, что «всемирная история есть история города», то есть город обладает ментальной силой, способной формировать сознание людей и придавать определенный характер возникшей в нем культуре.

В русской литературе разработана универсальная система поэтических средств и приемов, позволяющих представить образ города (больше на примере Петербурга) как города триумфа цивилизации и в то же время как место для «необычайного», фальшивых идеалов, галлюцинаций, обманов. Урбанистическая тема развивается на основе фольклорных, эсхатологических и библейских сюжетов.

В казахстанской литературе, как в казахской, так и русской, образ города и в особенности столиц - Алма-Аты и новой Астаны – пока не занял должного места в художественной эпической прозе. Наиболее значительными являются два обращения к этой теме: романы Юрия Осиповича Домбровского, создавшего в них облик «необычайного города» Алма-Аты 1930-х годов, и диалогия Дмитрия Снегина «В городе Верном», где показан жизнь и быт старого города, больше известного как крепость Верный.

Исследователи творчества Ю. Домбровского утверждают, что Алма-Ата в жизни писателя сыграла достаточно большую роль. Этот город в его произведениях предстает как «неслучайное пространство». Сюжет романа «Хранитель древностей» начинается с прибытия героя в этот город и завершается его мыслью о том, что «...и хорошо бы сегодня <...> выбраться в горы» [22, с.230]. Основное действие происходит в Алма-Ате, который назван героем-повествователем «*необычайным городом, столь не похожим ни на один из городов в мире*» [22, с.6].

Мотив «необычайного» в интерпретации Домбровского, с одной стороны, вызывает ассоциации с традицией изображения города, в частности, Петербурга, в русской литературе. Петербург Пушкина, Гоголя и Достоевского тоже полон «необычайного»: писатели подчеркивают мифологическую сущность города, находят в нем все необходимые атрибуты чуда. Петербург возникает «вдруг», как по волшебству, он - своего рода вызов природе, поэтому в нем постоянно присутствует нечто трагическое, что подчеркивается введением в повествование инфернальных сил.

Другие мотивы, создающие образ города, связаны с фантастичностью, «странностью», «фантазмагоричностью». Город превращается в пространство иллюзии и обмана, в котором герои чувствуют себя неуютно и обреченно, становится эпицентром непонятных событий, неразрешимых конфликтов.

Домбровский, в силу своей приверженности к классической русской литературе, не мог не использовать эти возможности изображения города. Но, с другой стороны, Алма-Ата в его восприятии – особый город, который его «удивил». Мотив «открытия» нового города реализуется через прием контраста, сопоставления московской и алматинской природы: «Выезжал я из Москвы в ростепель, в хмурую и теплую погоду».

Герой вспоминает дождичек, мокрые московские бульвары, «только-только начинавшие набухать <...> бурые податливые почки», красные прутики расцветшей вербы. Мотив расставания с родным городом носит ностальгический характер, чувствуется внутренняя, невысказанная боль героя. Контрастно восприятие им южной природы: «*А здесь я сразу очутился среди южного лета. Цвело все, даже то, чему вообще цвести не положено – развалившиеся заплоты (трава била прямо из них), стены домов, крыши, лужи под желтой ряской, тротуары и мостовые*».

Мотив удивления становится ведущим в повествовании: герой воспринимает окружающее как «море садов» и цветов: «*...И все это одинаково захлестнуто, погружено до крыши в сады. Сады везде*». Слияние природы и города подчеркнуто целым рядом деталей: *рядом с садовыми цветами – тюльпаны, маки и «тот необыкновенный цветок <...>, который алмаатинцы приносят из-под ледников...»*.

Природа в видении впервые увидевшего город героя антропоморфна, действительна, поэтому «... вдруг выбежала навстречу целая семья высоких, тонких, гибко изогнутых деревьев», акаций, которых он сравнивает с восточными танцовщицами: «*...И они в самом деле всем – лакированными багровыми иглами, перламутровыми сережками (точь-в-точь свадебные*

покрывала), этой необычной гибкостью напоминали танцующих девушек». Запах акаций также одушевлен, герою кажется, что этот сладкий, пряный запах «так тяжел, что не плыл, а стоял в воздухе».

Первое восприятие города как сада становится лейтмотивом всего сюжетного повествования. Домбровский создает гимн алма-атинскому тополю, который «и есть в городе самое главное. Без них ни рассказать об Алма-Ате, ни подумать о ней невозможно».

В русской поэзии тополь, как известно – знаковая фигура природы, символ вознесения к небу. Интересна интерпретация его у А. Фета, В. Хлебникова, которые подчеркивают его устремленность в высь, оторванность от земного, близость к богу. Б. Пастернак отмечал его «княжескую, королевскую осанку» и горьковатое благоухание. Нам представляется, что Домбровский, изображая зрелищно-пластическую стройность тополя, его рыцарственную осанку, не мог не учитывать особую философскую функцию этого дерева, ставшего символом города: «Алма-атинский тополь – замечательное дерево. Он высок, прям и всегда почти совершенно неподвижен. Когда налетает буря, другие деревья, гудя, гнутся в дугу, а он едва-едва помахивает вершиной. Не дерево, а колоссальная триумфальная колонна на площади (не забудьте, каждому из этих великанов по доброй сотне лет)».

На фоне живой, величественной, чисто восточной природы дан облик реального города 1933-го года: «хаты, хатки, странные саманные постройки<...>,...крепкий, как орех, русская изба..., длинная турксибская постройка на целый квартал – масса окон, террас, дверей, лестниц... Глина, тростник. Ни бутового камня, ни кирпича». И на фоне этой серости, открытой будничности возникает нечто необычное, названное героем «чудом».

Мотив чуда в восприятии города – традиционный в русской литературе. Вспомним Петербург Пушкина, созданный им в «Медном всаднике»: город представлен поэтом как создание рук человеческих, как чудо творенья, возникшее по его хотению и желанию из хаоса. Благодаря ему свершилось чудо, и «...юный град, ...краса и диво, вознесся пышно, горделиво».

В романе Ю. Домбровского чудо связано с «совершенно иным городом», где «улицы... широкие, мощные, дома многоэтажные, изукрашенные сверху донизу». Герой отмечает все необычное и обычное для восточного города: Здание, растянувшееся на несколько кварталов, вызывает ассоциации с пассажем, «Деловым двором» или «Славянским базаром». Чудесным кажется ему «настоящий дворец Шехерезады», который он видел только на коробках папирос.

Все эти детали, рисующие город во всех его ипостасях, подготавливают героя для встречи с собором. Ведущими в этом сюжетном эпизоде становятся мотивы встречи и узнавания. Герой «увидел что-то совершенно неожиданное». Чудо заключалось в том, что «он висел над всем городом. Высочайший, многоглавый, узорчатый, разноцветный, с хитрыми карнизами. С гофрированным железом крыши. С колокольной, лестницей – целой системой лестниц, переходов, галерей. Настоящий храм Василия Блаженного, только

построенный заново пятьдесят лет тому назад уездным архитектором» [22, с.9].

Герой, а вместе с ним и автор, подчеркивают какую-то сказочную невесомость («висел») и экзотичность этого творения одного человека – Андрея Павловича Зенкова.

Неслучайно сопоставление его с московским храмом (мотив «вечной» красоты) и то обстоятельство, что первым утренним гидом Зыбина, прибывшего из Москвы, является старик-казах, сторож при соборе, со знанием дела рассказывающий гостю о достопримечательностях Алма-Аты и о его главном строителе. Домбровский намеренно прерывает сюжетное действие и в довольно пространным отступлении лирико-публицистического и научно-популярного характера дает очень интересные, по крупицам собранные в архивах за двадцать лет пребывания в Казахстане, ценные сведения об архитекторе Зенкове и его творениях, в первую очередь, о его Кафедральном соборе.

В повествовании появляется мотив города Верного как края света и города на вулкане, необходимый для того, чтобы подчеркнуть грандиозность замыслов архитектора, верящего в возможность появления в Алма-Ате конструкций «...грандиозных по высоте до 30-40 этажей...» [22, с.13]. Домбровский создает образ прекрасного человека, который «разительно напоминает лейтенанта Шмидта». В своем герое он также выделяет стремление к красоте: «...он любил красивые вещи. Вернее, не красивые, а изукрашенные. В музее хранится его портсигар из уральского камня. На нем не осталось живого места. Он весь в вензелях, образках, разноцветных жгуче-синих и розовых эмалях с картинками и видами» [22, с.15].

В таком чудесном, экзотическом городе, наполненном солнцем, светом, простором, может существовать герой Домбровского, для которого спасительными, очищающими местами являются парк, кафедральный собор, тополя, воздух Алма-Аты. Но предостережением служить наличие в нем источника страха – здания НКВД, где протекает другая жизнь. Герой, побывав в нем, начинает осознавать, что и его город начинает превращаться в место, откуда без контроля НКВД уехать нельзя. Спасение он находит в уходе в горы, в пространство простора – в противоположность тому пространству, которое может замкнуться.

Но город остается городом, потому что в нем есть бескорыстно любящие жизнь люди, как хранитель древностей Зыбин и алма-атинский художник Сергей Иванович Калмыков. Неслучайно в финале романа после своего «сказочного» освобождения Зыбин встречается именно с ним, торопливо рисуящим «чудо»: «Выхватывал из воздуха то одно, то другое и бросал все это на картон. У него было сосредоточенное лицо и строгие брови. Он очень торопился <...>. И хотя в основном все было готово, но все-таки он чувствовал, что чего-то недостает» [22, с.505-506].

На картину Калмыкова, «Гения 1-го ранга Земли и всей Вселенной», на «чудо», созданное им при помощи простых горожан, попали и Зыбин, и выгнанный следователь, и «Овод», осведомитель, в котором нуждаются все

времена. Калмыков «адресует» свою картину Вечности, «мудрым марсианам», которые непременно воспримут «такое яркое, ни на что не похожее чудо» как «фантазию», созданную в Алма-Ате, самом «чудесном» городе мира.

Список использованной литературы к разделу:

1. Проскурин В. «Красота – есть правда...» // О чем не говорили: Документальные рассказы и очерки / Сост. Л.П.Лукина, Е.А.Сатыбалдиев.- Алма_Ата: Жалын, 1990.- С.98-120.
2. Арцишевский А. Юрий Домбровский «Да будет ведомо...» // Простор.-1999.- № 5. –С.115-120.
3. Арцишевский А. Жизнь не по лжи: Алма-Ата в биографии Ю. Домбровского // Горизонт. – 1990. – 26 мая.
4. Косенко П. Письма друга, или Щедрый хранитель // Простор. – 1989. – №5. – С. 61-112.
5. Жовтис А.Л. Противостояние (о Ю.О. Домбровском) // Юрий Домбровский. Факультет ненужных вещей: роман. Очерки и статьи. – Алма-Ата: Жазушы, 1989. – С. 614-638; Косенко П. Юрий Домбровский, хранитель древностей // Простор – 2003 - № 8 - С.103-120; Жовтис А.Л. Вопреки эпохе и судьбе // Нева. – 1990. – № 1. – С. 173-174; Жовтис А.Л. Юрий Домбровский – узник совести // Эко-курьер. – 2000. – 25 мая; Симашко М. Орнаментальная проза // Дружба народов. – 1990. – № 1. – с . 256-262; Джуанышбеков Н.О. Художник и власть // Книголюб. – 2005. – №. 7-8.– С.56-57; Арцишевский А. «Ненужные вещи» в период безвременья...// Мысль. –1999. – № 5. – С. 78-80;
- Владимиров Вл. Этот хранитель древностей // Простор. – 1969. – № 6. – С. 56-64; Зверев А. Глубокий колодец свободы // Литературное обозрение. – 1989. – № 4. – С. 14-20; Пискунова С.И., Пискунов В.М. Эстетика свободы: о романе Ю. Домбровского // Звезда. – 1992. – № 1. – С. 172-180.
6. Мусабекова Р.М. Домбровский об Ауэзове (К вопросу о взаимодействии национальных литератур) // Вестник высшей школы Казахстана. – 1998. – № 3. – С. 61-65; Мусабекова Р.М. Евразийские мотивы в творчестве Юрия Домбровского, или о несостоявшемся диалоге с властью // Известия НАН РК. Серия филологическая. – 1999. – № 3. – С. 66-72; Мусабекова Р.М. Отражение кризиса гуманизма в произведениях Юрия Домбровского. – Астана, 2005. – 116 с.
7. Гордин В.Я. Возможен ли роман о писателе? // Вопросы литературы.-1975.-№ 9.-С.97-109.
8. Домбровский Ю. Хранитель древностей: Роман. Новеллы. Эссе / Предисл. В.Непомнящего.- М.: Известия, 1991.- 224 с.
9. Золотусский И. Говорящая древность // Сибирские огни. – 1965. – № 10. – С. 177-181.
10. Иванова Н. Воскрешение нужных вещей. – М.: Прогресс, 1990. – 271 с.
11. Берзер А. Прощание.- М., 1990.- 187 с.

12. Домбровский Ю.О. Культурные сокровища Казахстана // Юность.-1988.- № 2.- С.112-116.
13. Жовтис А.Л. Противостояние (о Домбровском) // Ю. Домбровский. Факультет ненужных вещей: роман. Очерки и статьи.- Алма-Ата: Жазушы, 1989. С.614-638.
14. Литература народов Казахстана.- Алматы: НИЦ «Ғылым», 2004.-С.54-56.
15. Домбровский Ю.О. Державин // Домбровский Ю.О. Смуглая леди: Роман, повести, новеллы.- М.: Художественная литература, 1987.- 213 с.
16. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989.
17. Домбровский Ю.О. Три новеллы о Шекспире // Ю. Домбровский. Хранитель древностей: Роман.- Новеллы. – Эссе. – М.: Известия, 1991.- С.143-215.
18. Мороз Э. Счастливые люди // Дружба народов.-2006.-№ 7.-С.147-156.
19. Быков Д. Цыган // Русская жизнь.-2009.-6 мая. С.5-8.
20. Смерть лорда Байрона. Собр. соч. в 6 т. Т.1.- М.: Издательство «Терра», 1992.
21. Домбровский Ю.О. Факультет ненужных вещей: роман. Очерки и статьи.- М.: Жазушы, 1989.
22. Домбровский Ю.О. Рождение мыши // Дружба народов.-2009.-№№11,12.
23. Зверев М. Глубокий колодец свободы // Литературное обозрение.-1989.-№ 4.- С.14-20.
24. Пискунова С.И., Пискунов В.М. Эстетика свободы в романе Домбровского // Звезда.-1992.-№ 1.-С.172-180.

3 СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ КАЗАХСТАНА О ЛЮДЯХ ИСКУССТВА

3.1. Парадигма «человек у зеркала» и литературная традиция искателя истины (Т.Абдиков, Х.Адибаев, Т.Асемкулов)

Глубокое воздействие на современный литературно-художественный процесс Казахстана оказали обретение им суверенитета и связанная с этим переоценка культурного наследия прошлого, широкое распространение новейших концепций восточной и западной философской мысли. Продолжается переоценка ценностей, появляются иные эстетические ориентиры и новые формы, качественно обновляется художественная парадигма сюжетно-образных структур, в которых отчетливо усиливается интеллектуальная составляющая.

В последние годы писатели все чаще обращаются к современным реалиям действительности и героям с незаурядным личностным потенциалом, находящимся в кризисных ситуациях и обстоятельствах. Нередко герои очень близки их авторам по ряду параметров духовно-бытийного плана (роман-диалогия А.Нурпеисова «И был день...И была ночь...», романы Ш.Муртазы «Луна и Айша», Р. Сейсенбаева «Если хочешь жить», Т.Абдикова «Разума пылающая война», М.Магауина «Раздвоение».

Более молодые их коллеги – М.Исенов, Е.Жумагулов, А.Тажи, М.Земсков, Кс. Рогожникова, О.Григорьева и другие, как выразился принадлежащий к этому же ряду авторов Павел Банников, больше тяготеют к *«самопрезентации автора в литературном пространстве»* [1, с.5].

Что же объединяет главных героев всех этих писателей, столь разных и по художественной манере, и по своему жизненному и писательскому опыту? На наш взгляд, общим для большинства героев является сходство сюжетных ситуаций, в которых они находятся, и, в частности, феномен ситуации *«одиночество среди толпы»*, актуальный во все времена и неизбежно проявляющийся в реалиях бытия творческих личностей. М.М.Бахтин дал следующее определение данной ситуации: *«Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно»* [2,с.207].

Не будет лишним напомнить в этой связи, что бытие – это категория, обозначающая прежде всего существование, бытие – в – мире, данное бытие. В онтологии это выражается предложением «Я есть», что подчеркивает сопричастность бытию и отождествленность с ним, как указывает М.М.Бахтин [2, 208]. Следующим после «Я» по важности и по значению, как пишет Бахтин, является глагол «быть», указывающий на то, что человек предоставляет себя для принятия внеличного, *«становится соучастником бытия, выразительного и говорящего»*.

В настоящее время в Казахстане проводится немало литературоведческих исследований, призванных осветить национальную картину мира в современной литературе, исследуются ее нравственно-философские и метафизические аспекты, делаются попытки осмыслить особенности национального космоса в художественных произведениях последних

десятилетий [3]. Есть специальные работы, исследующие русскую прозу Казахстана как часть общелитературного процесса мультикультурной среды республики и в то же время самостоятельный творческий феномен, оказывающий существенное воздействие на духовную атмосферу нашей страны [4]. Отечественное литературоведение располагает трудами, исследующими истоки творчества русских писателей Казахстана, функции средств создания инонационального характера, особенности художественной структуры, принципы организации сюжета и др.[5].

Однако из поля зрения исследователей порой ускользает исторически сложившаяся в отечественной литературе как в русской, так и в казахской ее ветви традиция изображения «искателя истины» в русле мультикультурности литературы и искусства нашей страны, выражающаяся в художественной парадигме личности героя, его стремительно меняющемся духовно-интеллектуальном потенциале и связанным с этим одиночеством. В связи с этим очевидна необходимость системного литературоведческого исследования и методики, основные положения которых позволили бы адекватно оценить специфику творческих устремлений современных авторов.

Представляется необходимым уточнение различных аспектов феномена одиночества современной философской мыслью. Так, в частности, украинский исследователь в этой связи пишет: «С внутренним одиночеством бессмысленно бороться, его надо осознать и превратить в уединение, возвращающее подлинность. Уединение – это вдох, а общение – это выдох [6,с.4]. На осмыслении этой ситуации в свое время возник особый жанр – жанр исповеди, самоотчета, «личного дневника», представляющих, согласно М.Бахтину, ситуацию «человек у зеркала» [2, с.240]. Одиночество, добровольное или вынужденное, приводит к встрече с внутренним «Я», достаточно сложной, часто невыносимой, связанной с раздвоением личности и только затем - к встрече с «Другим».

В литературе XIX века ситуация «человек у зеркала», представленная в форме дневника, часто использовалась в качестве психологической характеристики героя («записки» Печорина и дневник-исповедь княжны Мери в «Герое нашего времени» Лермонтова, дневник Пьера Безухова в «Войне и мире» Л.Н.Толстого и др.). Что касается исповеди, помимо жанровой разновидности повествования автобиографического характера, ими считаются также любые высказывания (устные и письменные), в которых литературные герои, обращаясь к собеседнику или воображаемому адресату, откровенно, искренне раскрывают свой внутренний мир. Герои высказывают в исповеди свои представления о нравственных и философских ценностях, анализируют и оценивают свои и чужие поступки, жизненный опыт, делятся своими сомнениями, разочарованиями и надеждами.

Так, один из первых психологических казахских романов – «Акбилек» Ж.Аймауытова включает в себя исповеди главной героини, чье имя вынесено в заглавие произведения, и ее родственницы Камили, письма бывшего жениха Акбилек Бекболата, дневник комиссара Акбалы. Их «авторы» проявляют порой незаурядную волю и мужество, необходимые не только для выяснения правды

и покаяния. Эти качества необходимы и для того, чтобы открыть подробности своей внутренней жизни, которые тщательно оберегались и скрывались от глаз посторонних людей.

В современной литературе, особенно массовой, очень распространены всевозможные воспоминания, «исповеди» и даже интимные дневники, которые критика относит к жанру «non-fiction» («непридуманное»). Различным вариантам «исповедальной практики» в XX веке присущи такие общие особенности как неполная откровенность, некоторая доля артистизма (самолюбования). С одной стороны, «исповедующийся» исповедуется, а с другой, смотрит на себя «со стороны» – как он при этом выглядит и достаточно ли эффектно преподносит свои внутренние переживания...

Таким образом, как отмечает психолингвист Э.Цветков, *«кающийся, как правило, кается лишь наполовину, вторая половина его «Я» наблюдает за тем, как он это делает. Любой дневник, сколько бы интимным и тайным он не был, ведется с бессознательной оглядкой на потенциального читателя»* [7, с.57].

В качестве примера обратимся к творческому опыту известного писателя, заслуженного работника Республики Казахстан, лауреата Госпремии РК (2004) Толена Абдикова, чья повесть «Разума пылающая война» в переводе Анатолия Кима вышла в журнале «Дружба народов» в 2007 году [8].

Творчество Т.Абдикова, известного писателя и драматурга, родившегося в 1942 году, рассматривается критикой в русле авангардного направления. Его произведения представляют собой сложную, интеллектуально-философскую, напряженную прозу с глубоким проникновением в метафизический, трансцендентный мир. Вечная борьба добра и зла, света и тьмы в мире и душе отдельного человека, трагические коллизии человеческой жизни, влекущие ее отчужденность от общества и «расслоение» сознания... Не случайно повесть «Разума пылающая война» была удостоена европейской премии имени Франца Кафки – австрийского писателя XX века, «отца» всех новейших литературных направлений и течений.

Как известно, Кафка считал, что миром правит злая воля, что власть зла беспредельна и человек не только привыкает, смиряется с этой властью, но и воспринимает зло как благо, как единственно возможное в мире. Взаимосвязь и взаимопроникновение добра и зла, «зло как добро» и «добро как зло» - такова «формула» Кафки.

В качестве эпиграфов к повести Т.Абдикова взяты строки из известного монолога шекспировского Гамлета *«Быть или не быть – вот в чем вопрос...»* и фраза из знаменитого романа американского писателя Роберта Пенн Уоррена *«Вся королевская рать»*: *«Ты должен делать добро из зла, потому что его больше не из чего сделать»*. Таким образом, оба эпиграфа нацеливают читателя на определенные рефлексии: колебание, сомнение в мировой гармонии, понимание относительности граней между добром и злом в эпоху «вывихнутого Времени» (Шекспир), осознание разрыва связей с прежним собой, со всем миром прежних представлений, с прежней верой.

В этой повести Т.Абдиков утверждает собственную манеру в изображении реальности: изображение действительности через «раздваивающееся» сознание персонажа, без какого-либо авторского комментария, использует дневниковую форму повествования.

Дневники принадлежат давнему знакомому автора-повествователя, *врачу, который с молодости отличался какой-то «интеллигентной хрупкостью телосложения», «нездесьностью»* на фоне своих жизнерадостных, шумных друзей. *«В компаниях, во время застолий, он сидел в сторонке, предпочитая отмалчиваться...Окружающие относились к нему как-то по-особенному, излишне деликатно, словно к гостю-иностранцу»* [8, с.10].

Дневники героя, состоящие из нескольких тетрадей, только в самой последней содержат смутные контуры его судьбы, связанные, в частности, с пребыванием в психиатрической лечебнице. Кроме того, очень подробно, тщательно представлена «переписка» с неким *«незнакомым сверстником»* и ощущения героя, помимо своей воли вовлеченного в данный процесс. Обращает на себя внимание следующее замечание повествователя: *«Похоже, что автор записок все же предполагал: когда-нибудь они попадут в чьи-то руки и привлекут внимание другой души»* [8, с.14].

В повести отчетливо выражены мотив непостижимости тайн бытия, мотив *«великой безответности мира»*. Жизнь человека уподобляется воде, бесследно уходящей в песок. Автор дневниковых записей испытывает смутную тревогу: *сдают нервы, нет порядка в мыслях...* Немаловажную функцию имеет сновидения героя, в частности, сон об отрубленной голове. Героя начинает мучить страх самого себя, ощущение чуждости, «посторонности» самому себе (вспоминается в этой связи опыт А.Камю в романе «Посторонний»).

В «пылающей войне разума» за постижение Истины нет места для художества и украшения: *«сурова, жестока эта война, идущая во всех краях земли, во всех пределах человечеств. Это самая опасная война!»* [8, с.58]. «Незнакомый коллега», то и дело подбрасывающий автору дневника собственные записки с размышлениями о неразделимости добра и зла, убежден в неискоренимости зла и даже его необходимости в отличие от автора дневника, человека с традиционными гуманистическими убеждениями.

Мысль о роковом заблуждении человечества на Пути его к обретению Истины сближает данное произведение с романом-предупреждением Леонида Леонова «Пирамида» (1994), ставшим своеобразным завещанием старейшего русского писателя. Мысль о плене предрассудков и пагубной роли неверно выбранных ориентиров также близка казахскому писателю: *«Наше сознание нуждается в раскрепощении. Необходима духовная свобода...Свобода внутри человека, в его сознании. А достигается она только через духовное совершенство!...Лишь ставя себе недостижимые цели духовного совершенства, человечество способно расширить горизонты своих возможностей»* [8, с. 59].

Повествование Т.Абдикова отличается интертекстуальной насыщенностью, включающей в себя литературные и философские коды различных авторов: Бодлер, Достоевский, Ницше, восточная философия,

взаимодействие *Инь и Ян*... Беседа героя с врачом убеждает в многочисленности и широкой распространенности в мировой истории примеров «раздвоения личности» - настоящей «эпидемии», обрушившейся на человечество. Приводятся также литературные примеры, в частности, сюжетные ситуации из известного рассказа Л.Н.Толстого «После бала».

Автор убежден: главная причина всеобщего духовного распада – власть всемогущего, непреодолимого, необузданного «Я», которое, по его мнению, всегда безнравственно. Живущие под его властью всегда несчастны, хоть и кажутся счастливыми. «Я» не может победить весь остальной мир – и терпит поражение. «Незнакомый коллега» цитирует Ортегу-и –Гассета: **«Жизнь – это всегда кораблекрушение»**.

Большое значение в повести казахского писателя имеют также мотивы тени и оборотничества («врачиха», буквально преображающаяся на глазах героя, рассуждения «незнакомого сверстника» о невозможности сохранения в себе изначальной ангельской чистоты и непорочности – *«Словно Фауст мы продали целомудрие Дьяволу. И только изредка раздаётся в наших душах горький плач младенческой чистоты, тоска по ней. Но ее нет в этой грешной жизни»*).

В качестве немаловажных граней феномена одиночества и в то же время самостоятельными феноменами выступают безумие и смерть как знаки опыта, разрушающего привычные установки сознания. Тема безумия как знака отверженности от окружающего мира проходит красной нитью через всю повесть, «знаки мира иного» отчетливо представлены и в финальных эпизодах, когда герой близок к суициду – иллюзии свободы от окружающей реальности. Ряд деталей, «дополнений» рождает еще более отчетливое ощущение ирреальности, небытия.

Герой Т.Абдикова, несмотря на все его колебания, раздвоения, последний из могикан, который изо всех сил пытается сохранить угасающий *«миг человеческой надежды»* во имя спасения своей души. «Где нет веры – там нет добра», - писал Достоевский. Казахский писатель, автор повести размышляет о миссии художника в переломную эпоху, убеждает: художник, стремясь к совершенству в своем творчестве, ясно отдает себе отчет в том, что оно недостижимо. Но благодаря неистовой устремленности к этой цели, им удастся создать прекрасные произведения искусства: *«Лишь...ставя себе недостижимые цели духовного совершенства, человечество способно расширить горизонты своих возможностей»* [8, с.60].

Любая культура, по мнению философа и культуролога А.Кодара, есть смешение традиции и инновации, где в какой-то момент преобладает традиция, а в следующий – та или иная ее альтернатива [9, с.7]. Литература всегда, и особенно в переходные периоды, нуждается в «соучастии» другой литературы, с иным пониманием действительности и способами ее отражения.

Отчетливо выраженное стремление к концептуальному осмыслению действительности, связи прошлого и настоящего всегда отличало творческие устремления писателей Казахстана. В казахстанской словесности всегда были

прочны глубокие традиции евразийской ментальности, связанные с неприемлемостью разделения народов на «своих» и «чужих».

Так, в «романе-откровении» Хасена Адибаева «Созвездия близнецов» [10] автор представлен одновременно в нескольких ипостасях: рассказчик, лирический герой, скриптор (Р.Барт), повествователь, философ, собиратель истин и даже врач (как он себя именуется). Читатель может наблюдать не только перевоплощение автора в героев различных эпох и народов, но и свободное перемещение авторского сознания из эпохи Древнего Египта во времена Великой Французской революции.

При этом обнаруживается сходство образов Марата и Робеспьера с образами бунтарей Древнего Египта, которых объединяет *«вечная мечта о Мессии – освободителе, справедливом правлении»*. Как *«две великие утопии»* рассматриваются социализм и коммунизм, явленные в результате исторического «рывка». А спустя более 70 лет – новый переворот: «91-й год перевернул мир...» [10, с. 24].

Мир романа Х.Адибаева также насквозь интертекстуален: в повествовании обнаруживаются поэтические вставки из Абая и Рудаки, произведений устного народного творчества, повторяющиеся цитаты из других произведений, архаичная и современная лексика. Выбор подобной авторской стратегии обусловлен замыслом - подняться от конкретных ситуаций до высот глобальных общечеловеческих обобщений, проанализировать всеобщую историю цивилизаций, народов, дать определенный прогноз развития человечества.

Примечательно, что автор (он же и лирический герой, и скриптор, «человек у зеркала», по М.Бахтину) выступает без каких-либо признаков национальной идентификации, как гражданин мира, космополит, что достаточно ново для творческой манеры Х.Адибаева. Литературной новацией для казахской прозы стало также введение пласта сидхи – древнеиндийской медитационной практике. Не случайно герой – мальчик, не связанный никем и ничем, вдруг обретает крылья и летит, обозревая весь мир. Так совершается экзистенциальный «выход» автора и героя в некое трансцендентное пространство.

Можно сделать предварительный вывод о том, что одной из ведущих особенностей новейшей казахстанской прозы становится присутствие обостренно-исповедальных мотивов экзистенциального характера, акцентирование пограничных ситуаций в духовной сфере героев, «стоящих перед зеркалом» и их взаимоотношений с миром.

Однако если персонажи Х.Адибаева еще связаны с историческим прошлым своими рефлексиями на подсознательно-интуитивном уровне, сохраняют в себе память истории своего рода, ощущают влияние правремени, то у Т.Абдикова наблюдается устойчивая тенденция к деструкции героя. Исходя из вышеизложенного, отметим, что анализ произведений современной интеллектуальной прозы Казахстана следует вести на уровне проблемы автора и героя, в рамках диалога национальной литературной традиции «искателя истины» и достижений мирового литературного процесса.

Роман Т.Асемкулова «Талтус» («Полдень») был издан в 2003 г. Фондом Сорос-Казахстан по результатам проведенного конкурса «Современный казахский роман». Как говорит писатель, он готовился к его написанию всю жизнь, собирал материал, но большая часть материала не вошла ввиду ограничения объема Фондом Сороса. Основная тема романа связана с судьбами человека и традиционного искусства в современном мире, с темой преемственности духовной традиции в казахской культуре. Казахская классическая традиция в искусстве представлена через судьбу нашего современника Аджигерея, через детство и отрочество этого аульного мальчика – ученика традиционного музыканта-кюйши Сабыта.

Аджигерей – «почвенник», продолжатель народной духовной традиции, но ощущающий уход ее из жизни. В его сознании в этой связи происходит тот же надлом, противоречие, что и у героя романа Т.Абдикова. Фактически герой живет в двух мирах одновременно, однако писатель настаивает, что основывался на реальном личном опыте и хотел, чтобы содержащаяся в романе информация о традиционной казахской культуре воспринималась читателями как реалистическая.

В мифологии существует представление о скрытом от глаз обычных людей некоем сакральном центре и его хранителях, одновременно защищающих его от непосвященных и являющихся посредниками между мирами. Как правило, символом такого центра выступают образ дворца, недоступной горы, острова, подземелья, где живут бессмертные.

В древних культурах смерть и жизнь, как правило, не противопоставлялись друг другу. Традиционная инициация была основана на следующем представлении: то, что не умирает, не может быть живым. Смерти нет, т.е. жизнь и смерть – одно и то же. Страх смерти появился тогда, когда появилось представление о личности, лишь раз пришедшей в этот мир.

В кельтской мифологии есть образ «музыки из-под волн», воздействующей на людей, и в результате люди становятся не способны сопротивляться музыке, исполняемой таинственными пришельцам из океана. Писатель устами кюйши рассказывает, что в казахских легендах есть образ Нуртоле, по его мнению, аналогичный образу Коркута или еще более древний образ.

Согласно легенде, Нуртоле своей музыкой увел в Синее море змей, захвативших Казахскую Орду. Когда море или озеро волнуется, в народ говорят: это Нуртоле играет под водой, утихомиривая змей. В старину кюйши именем Нуртоле давал свое благословение (бата) ученику, закончившему обучение в буранный, ветренный день.

Если буря – это Нуртоле играет кюй, гласит легенда. Через благословение учителя молодой музыкант погружается в стихию кюя, навеки отождествляясь с ним. В финале романа посланец забытой традиции покидает дом умершего учителя, где прошли его детство и ранняя юность. Он отправляется в самостоятельную жизнь, должен стать ее частью и передать нам свое послание.

Аджигерей слушает рассказы о гражданской, второй мировой войне, сталинских лагерях, но рассказы эти лишены временной конкретности, являясь

некоей рамкой. Рассказы о временах Аблай-хана также выступают в качестве фона, рамки для чего-то более значимого.

Детский мир Аджигерея практически однороден в этническом отношении, всех персонажей условно можно разделить на две группы: старики-учителя Аджигерея или просто внимающие слушатели – и молодежь, которая установила качели где – то «за рекой», развлекается под гитару, не желая прикоснуться к искусству стариков, послушать их рассказы...

Изредка в романе появляется аульная советская школа, председатель сельсовета и другие т.н. «современные персонажи», еще более акцентирующие отдаленность Аджигерея от нашего времени. Для его одноклассников-соседей и товарищей детских игр в десятом классе искусство Аджигерея оказывается неожиданной новостью...

Таким образом, мир высокой культуры у Т. Асемкулова «уходит под воду» символически, под влиянием «музыки из-под вод». Устами стариков причина этому – в пережитых трагических событиях времени, в революции, бесконечных войнах, в результате которых исчезла элита – ценители искусства.

«Наше время закончилось. Одна нога в могиле, другая на земле. Но что будет с народом, который мы оставим? Думаешь, сегодняшняя элита понимает, что такое домбра, песня или кюй? Один акын сказал: «Из черни поднявшиеся тузы». Если такова элита, то каков народ, который на нее ориентируется, который ей подражает?»

Когда-то люди отправлялись в далекое мучительное странствие, чтобы найти домбриста, выучить кюй. Теперь мы как ковчег, оставшийся на вершине Казыгурта. Все наши истории – ложь. Кто поверит в рассказ о былом торжестве, об исчезнувшем народе, под которым прогибалась земля? Если веришь, до сих пор еще никто не искал меня. Ухожу, не дождавшись ученика», - делится своей болью степной домбрист [11].

Говоря о своем ученике – усыновленном им внуке Аджигерее, музыкант говорит: *«Лишь несчастный может вынести искусство. Судьба, запечатленная на лбу моего внука, - бесконечно мучительна».* В этих словах Сабыта звучит понимание: Аджигерей – особенный человек, на которого снизошел Дух, талант, искусство, и его ждет особая судьба, особый путь.

Старик усыновил внука, чтобы воспитать его и передать ему свое отмирающее в современном мире искусство. И он чувствует: это ему удалось. Сердце мальчика – это сердце человека искусства, он видит, чувствует и понимает сердцем, погружаясь в иной мир. А.А.Блок в этой связи писал: «Нет специальных видов таланта, а есть только талант души». А Т.Асемкулов в одном из интервью говорил, что в мире есть только одно искусство – искусство жить, искусство жизни.

Дед тревожится о судьбе подростка: путь человека искусства нелегок, о чем свидетельствует его собственная судьба. Он потерял богатство, впал в нищету, утратил родину и всех близких, двадцать пять лет провел в сталинских лагерях... Испытывающий удары судьбы, он живет как будто в другом, забытом мире и времени, не исчезнувшем бесследно.

Возникает символическая параллель, озвученная в словах аульного кузнеца Ахметжана: *«Железо гноят, несколько раз убивают, черную кудрявую ржавчину несколько раз плавят. В конце концов железо возвращается в младенческое состояние, как при сотворении мира, после этого его бесчисленное число раз сгибают, месят как тесто, вытягивают как камчу...»*.

Весь процесс очень напоминает алхимию, отделение золота от всего наносного. В традиционных культурах процесс оказывался важнее результата, сродни алхимии, алхимическому пониманию искусства. Любой Творец – алхимик в известном смысле, в процессе творения совершенствующий свою природу.

Ассоциация между традиционной технологией обработки железа и судьбой кюйши Сабыта, творческого человека напоминает о мысли К.Г.Юнга об алхимии как основе, архетипе духовного роста, сохранившегося в бессознательном человека. Духовный Путь открыт для каждого, но необходима решимость, чтобы идти по нему через все препятствия, страдания, противоречия. Конечная цель Пути – выход за рамки противоречий и противоборств, достижение гармонии, единства.

Как известно, Альбер Камю вслед за другими философами выделял музыку из других искусств как мир непознаваемого, как самое совершенное выражение *идеального мира*. Подлинное искусство ведет к осознанию земным, смертным человеком своей ограниченности, смертности ввиду явления Абсолюта, безграничного и бессмертного. Так, слушая интерпретацию домбристом Газизом кюя Таттимбета, Аджигерей испытывает эту метафизическую тоску.

Вопрос о судьбе Аджигерея, избранном им пути в современном мире остается открытым. Он – наш современник и в то же время продолжатель духовной традиции, человек, находящийся на пути. Сабыт – не просто носитель, творец и символ традиционного искусства и мировоззрения, всем своим существованием он утверждает тесную связь с ней.

Аджигерей, являясь его учеником, тоже должен отождествиться с традицией. Но возможно ли это для современного человека? Возможность полноценного существования традиции в современном мире, когда ее носитель живет рядом, противоречивое положение художника, ее Хранителя, будет освещен в продолжении романа Т.Асемкулова. «Полдень» - это только первая часть задуманного писателем романа о музыке, автор которого является признанным профессиональным знатоком и талантливым исполнителем казахских кюев.

3.2 Синтез мифологического, публицистического и документального в прозе о людях искусства (А.Алимжанов, Б.Канапьянов, Н.Чернова)

В литературе Казахстана новейшего времени по-прежнему особое место занимают художественно-биографические произведения о людях искусства - поэтах, художниках, писателях, внесших немалый вклад в искусство и литературу. Появляются новые интересные исследования о выдающихся исторических личностях, оставивших яркий след в литературе и культуре –

«Странные сближения, или Вокруг Михайловского» Д.Снегина, «Даль - великое диво эпохи» К.Кешина, «Евразийский лев» Т.Фроловской, «Между Сциллой и Харибдой» К.Гайворонского и др. Что же объединяет главных героев этих столь разных произведений?

На наш взгляд, прежде всего глубокая вера героев-персонажей в силу нравственного совершенствования искусства, стремление выразить посредством своего творчества своеобразную программу просвещения общества. Именно эти убеждения, в полной мере отвечающие правде исторической, составили концепцию характера и творчества Абая в романе М.Ауэзова «Путь Абая», великого мыслителя и поэта аль-Фараби в романе А.Алимжанова «Возвращение учителя», легендарного поэта и воина Махамбета в «Стреле Махамбета», поэта Шакарима в повести Б.Кананьянова «Последняя осень поэта», известного поэта Русского Зарубежья по и произведениях других авторов.

Авторы подавляющего большинства произведений казахстанской исторической прозы, посвященной выдающимся мыслителям, деятелям культуры и искусства, так или иначе отталкиваются от творческого опыта **М.Ауэзова**, о чем он писал в статье «Моя работа над романом об Абае»: «...Наша современность не может примириться с натуралистическим изображением жизни гениев прошлого. Ведь нас интересуют в биографиях не случайные подробности и факты... В памяти народа живут те стороны выдающихся личностей, которые наиболее существенны, с которыми, собственно, и связана их роль в истории» [12, с.95].

Не случайно академик Ш.Елеукинов рассматривает «Путь Абая» как эпическое произведение о **биографии творчества Абая** (выделено нами). - исторической личности, гармонично сочетающей в себе качества поэта, мыслителя, общественного деятеля. Через призму динамично развивающегося поэтического миропонимания героя, отмечает авторитетный исследователь, в романе представлены практически все темы, охватывающие разные сферы жизни казахского общества той поры [13, с. 79]. Именно в этом заключался оригинальный, выработанный М.Ауэзовым ведущий принцип изображения творческой личности художника.

Роман М.Ауэзова об Абае создавался не столько по отдельным вехам его жизненного пути, сколько по произведениям поэта, впитавшим в себя мудрость народа, его думы, устремления. Поэтическое слово Абая в структуре романа наделено особыми «полномочиями», в определенных ситуациях именно оно играет решающую роль в выявлении нравственно-психологической сути характеров и сопутствующих обстоятельств.

Художественное слово поэта противостоит морали патриархального общества, звучит призывом к деятельной борьбе за силы прогресса, сближение с русским народом и его культурой. Это и создает динамичный «многослойный» сюжет, отличающийся множественностью конфликтов с прежним общественным строем, способствуя также расширению диапазона активного поэтического слова.

Известно, что Абай не оставил специальных философских трактатов, подобных тем, что были созданы аль-Фараби (в частности, трактат «О добродетельном городе и жителях его» и другие). Одной из отличительных черт творческого метода Абая являлось изложение его художественного мировоззрения посредством стиха. В среде казахского народа, у которого исторически сложилась мощная песенно-поэтическая традиция, такое выражение творческих взглядов является закономерным явлением. В тот исторический период, когда жил Абай, это было наиболее доступной формой распространения определенных воззрений на искусство слова и его роль в обществе.

Ануар Алимжанов, писавший на русском языке, воссоздал замечательные образы Аль-Фараби, Рудаки, Махамбета Утемисова. Проза писателя, неутомимого путешественника-журналиста, нередко смыкалась с публицистикой, перетекала в нее, «захлебываясь» порой в потоке археологической, исторической и другой информации. Внимание писателя привлекали, как правило, люди, наделенные мужеством, способные отстаивать свои идеалы. Таковы Аль-Фараби, Махамбет, Аскар из романа «Дорога людей».

Писатель нередко возражал сторонникам художественной, «чистой», строго психологической линии. Главное для читателя, по его мнению, насколько притягательно то или иное произведение, насколько оно дает пищу уму и сердцу, в чем заключается его художественная сила. Читателю, по его словам, важнее мысль, ее глубина, новизна, а не форма ее выражения. В его произведениях не было ничего случайного, раздробленного, немотивированного.

Сквозной, скрепляющей все его творчество в единое целое идеей, можно считать идею связи *всего со всем*, а также идею безусловных связей между всеми народами – связей культурных, торговых, династических, религиозных, осознаваемых и в их сегодняшней специфике, и в глубинной ретроспективе как подтекст, подпочва обычаев, нравов, убеждений. Караванные тропы, воскрешенные А.Алимжановым в его «Дороге людей», наполненные шумом, голосами предков, гулом битв и набегов, убеждали читателя в этих связях.

При этом сопряжения эпох у писателя порой нескрываяемо полемичны, опрокидывали распространенные расхожие, инерционные представления о неподвижности Востока, его «отгороженности» от цивилизации. В единую цепь общечеловеческого движения включен Вавилон и Ниневия, наследие скифов и саков, законы Хаммурапи и прозрения великого поэта и мыслителя, реформатора ислама Ахмеда Ясави. Энергия исследователя, бывшая в писателе ключом, звала его в Дамаск, Багдад, Иран, Индию, питала страсть нового прочтения минувшего в целях восстановления справедливости.

Главная цель Аскара Сембина, героя «Дороги людей», культуролога, археолога и этнографа, максималиста по натуре, близка авторской – «найти и восстановить древние, давно утерянные связи родного уголка, аула Карлыгаш со всем миром и всеми континентами». Главной потребностью писателя А.Алимжанова, как отмечали писавшие о нем исследователи, было обнаружить в хаосе противоречий нечто общезначимое, сближающее народы.

Аскар – образ во многом автобиографический. И потому вопросы, поднимаемые в романе Аскаром, ставшие предметом его изысканий и раздумий, «болевыми точками» его жизни и деятельности, выстраданы автором романа. Это, в сущности, и его жизнь, что усиливает достоверность всего описания. Сюжет романа – это движение мыслей – чувств – поисков героя, открывающего для себя взаимосвязь явлений прошлого, и очень далекого, и очень близкого, настоящего. Ассоциативно-эссеистский дискурс позволяет свести воедино разновременные и разнопространственные пласты, придать прозе А.Алимжанова особую многомерность.

Одним из традиционных жанров в литературе Востока была книга путешествий. Своим романом «Дорога людей» А.Алимжанов во многом раздвинул границы этого жанра. Путешествие это, предпринятое автором и его героями, не только пространственное, т.к. повествование романа рождает острое чувство сопереживания, приближает к читателю те жгучие, неотложные проблемы, решение которых еще впереди.

От начала и до конца «Дорога людей» пронизана тревогой за будущее человечества, за судьбу природы – колыбели человеческой цивилизации. Драматичные страницы посвящены состоянию сегодняшнего Арала, сохранению Приаралья. Многое внушает писателю тревогу, но при этом в авторской позиции отсутствует безысходность.

Писатель верит в разум нашего общества, верит в то, что будет сделано все, чтобы спасти не только «жемчужины природы, но и самый невзрачный на первый взгляд стебелек на земле. Ведь все живое – бесценно...» И эта убежденность А.Алимжанова в том, что природа, «как и человек, дорожит добротой и любовью, и чем сильнее любовь, тем щедрее раскрывается ее красота», передается читателю.

А.Алимжанов присутствует в своем эпическом повествовании, он не «отстраняется» от оценок, более того, вмешивается в ход эпического повествования со своим комментарием, разъяснением смысла происходящих событий.

Первой главе «Возвращения учителя» А.Алимжанова, посвященного Аль-Фараби, был предпослан следующий эпиграф из сочинений Аристотеля: *«Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое искусство проникает в самую суть дела, в то время как точный отсчет дает только перечень подробностей»* [14, с.4]. О чем свидетельствует подобная направленность эпиграфа, являющегося одним из средств выражения авторской позиции?

О том, что искусству отдается приоритет в постижении истины, в том числе исторической. Однако существуют разные способы служения искусству, в том числе и тот, о котором размышляет в поисках самоопределения главный герой указанного романа А.Алимжанова, выдающийся ученый, мыслитель Востока Аль-Фараби: *«Он мог бы стать музыкантом или писать хвалебные оды для владык и жить в роскоши, наслаждаясь любовью, ожидая караваны, умом и знаниями покоряя великих визирей и ничтожных мужей, схоластов и эпигонов ислама...»* [14,с.13].

В эпоху, в которую довелось жить аль-Фараби, взгляд на художника и на ту роль, которую он исполнял в жизни общества, определялся понятием «слуга», «придворный поэт». Даже величайшие из великих не избежали этой участи, и герой Алимжанова ведаёт об этом.

В этом контексте интересно рассмотреть сложившуюся историческую традицию одаривания художника и ученого, скрещение в повествовании А.Алимжанова относительно нее разных точек зрения. Одна из них принадлежит великому визирю, наместнику Халеба, вручающему Абу Насру от лица великого эмира мешочек с золотыми дирхемами. Вот как представлена реакция героя в тексте: *«Что это? - спросил Абу с изменившимся лицом. - Это дирхемы, досточтимый Учитель... - Вы покупаете мои знания и мой разум или мою волю и душу?... - Голос визиря теперь зазвучал холодно и жестко. - Великий пророк наш Мухаммед одарил своим халатом поэта. С тех пор идет традиция, которую чтут и стар и млад, и богатый и бедный!»*

Абу Наср продолжает стоять на своем: *«За лесть и услуги одарил пророк поэта! И купил за это его душу!... У кого не сдержан язык, у того на ногах оковы... Быть преданным и покорным легче, но угождать - противно»* [14, с.173-174]. Миссия поэта, как понимает ее герой Алимжанова – способствовать улучшению нравов общества, вносить «разумное начало».

Предыдущее произведение А.Алимжанова «Стрела Махамбета» было посвящено пламенному поэту, народному трибуну и воину Махамбету Утемисову, отдавшему жизнь борьбе за свободу и счастье своего народа. В романе А.Алимжанова воспроизводится только один эпизод многовековой борьбы за независимость – широко известное восстание крестьянской бедноты Западного Казахстана против царского самодержавия и ханского произвола в 1830-х-1840-х годах XIX века под руководством Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова.

В романе воспроизводилась широкая социальная картина казахской степи первой трети XIX века – удручающе нищенская жизнь бедноты, воплощение в реальность коварных замыслов правителей, взаимоотношения образованной части казахского общества с передовыми русскими людьми. Выразительно представлена эволюция «зачинщика беспорядков» Махамбета, степного аристократа, фаворита хана Букеевской орды Жангира, которому открылась правда о нелегкой доле народа, изнывающего под двойным гнетом. Отныне поэту-воину становится ясно: свобода является угнетенным лишь во время битвы или во сне...

И с этого момента он всецело на стороне оскорбленных и униженных, с оружием в руках приближая осуществление мечты народа о социальной и национальной свободе. Окружающая среда, картины природы, степной ландшафт целенаправленно и тесно увязывались автором с различными душевными перипетиями разных героев, среди которых – поэт Шернияз, композитор Узак и другие.

Чувство тревоги, затянувшегося ожидания повстанцами известий от хана Жангира, соотносится с картиной непроглядной ночной тьмы: *«Седьмая ночь. Как она темна!...А сегодня - ни луны, ни звезд, и костры стали реже, к тому*

же они неяркие, словно светлячки. Мрак над головой. Мрак со всех сторон. Тоскливая, тревожная тишина» [16, с.360].

Роль ночного пейзажа символична: картина темной, безлунной ночи усиливает в повстанцах страшные подозрения относительно подлости хана, морально подготавливает читателя к будущему неотвратимому столкновению, ведущему к гибели героев. Интересно, что батальные сцены, те критические временные промежутки, когда решается судьба восстания, воспроизводятся автором на фоне либо бурана, либо ливня. Внутренний мир героев раскрывается в основном при помощи внутреннего монолога.

Главного героя, Махамбета, нельзя, на наш взгляд, отнести к рефлектирующим, оценивающим каждый свой шаг, поступок, непрерывно анализирующим свои мысли героям. Это вполне объяснимо: вся сознательная жизнь Махамбета прошла в военных походах и классовой борьбе. Его раздумья-размышления в плане аналитического психологизма хотя и столь объемны, все же способствуют раскрытию причин восстания и накопившихся социальных противоречий.

Концепция творчества, роль поэта в «улучшении нравов» современного ему общества раскрывается в повествовании А.Алимжанова об Аль-Фараби при помощи различных приемов. Сам отбор песен, строк стихов, органично включенных в художественную ткань повествования, наглядно высвечивает определенные грани концепции творчества, раскрывающуюся в романе. Нередко с этой целью А.Алимжанов прибегает к выдержкам из творений других мыслителей и поэтов, в частности, отрывкам из стихов знаменитого восточного поэта Рудаки.

В распоряжении А.Алимжанова к моменту написания романа об аль-Фараби была весьма немногочисленная литература о жизни и творческом наследии великого мыслителя древности, Учителя, как его называли (второго после Аристотеля). Автором одной из серьезных работ об аль-Фараби является широко известный в нашей республике и далеко за ее пределами ученый - доктор философских наук, профессор А.Касымжанов. Для стиля мышления аль-Фараби, по мнению исследователя, был характерен рационалистический максимализм - уверенность в предназначении человеческого разума решать не только проблемы познания, но и этики, политики, искусства [15, с.82].

Пониманием этого особого образа мыслей героя обусловлен в романе отбор ключевых сюжетных сцен, диалогов и монологов с его участием. Так, встреча аль-Фараби с возлюбленной, молодой женщиной Бану, отмечена особым драматизмом ввиду его стремления подчинить естественные человеческие чувства разуму. В круг чтения Абу Насра на равных входят труды Птолемея, беседы и диалоги Сократа, описанные Платоном, книги стихов арабских, персидских, греческих поэтов, в том числе и песни древнегреческого поэта Анакреонта.

В то же время все более усиливается стремление Абу Насра уехать в Багдад, и этому есть ряд причин: ведь *«там еще остались в живых поэты...там с упоением слушают сказки, сказки «Тысячи ночей», завезенные сюда персами и индийцами еще во времена первых халифов...переложенные и переиначенные в*

угоду мечте народа о хороших халифах и в угоду самим халифам, а может быть, в назидание им говорящих о сказочно добрых делах царей и шахов...» [14, с.38].

Аль-Фараби был и философом, и ученым, и музыкантом, автором «Большой книги музыки. Под пером А.Алимжанова он в полной мере наделен эстетическим, художественным восприятием многогранных явлений окружающего мира, в том числе мира природы. Он помнит, *«как прохладен и лучист первый снег в кипчакских степях, как он бодрит юношескую кровь, как манит вдаль, на охоту, на схватку с дикими зверями»*. Сознание художника и здесь отличается необычностью ассоциаций, присущих мастеру слова. Так, например, он замечает, что *«следы зверей по первому снегу четки, как строки арабской вязи на белых листах бумаги, изготовленной искусными руками мастеров из Самарканда...»*

В предыдущем романе А.Алимжанова «Стрела Махамбета» о войне и поэте Махамбете в его характере акцентировались в первую очередь такие черты как свободолюбие, отсутствие страха перед властью имущими, стремление к справедливости, сочувствие к униженным и безоговорочная их поддержка.

Махамбет, которого автор настойчиво именуется поэтом во всех ключевых сценах, лишен тех рефлексий, которые присущи Абу Насру и выделяют его из окружающих, он знает себе цену и твердо уверен: *«Лишь в тяжелые дни поднимаются батыры на защиту народа. Но настоящей свободы нет ни у тех, ни у других. Да и была ли она у кого-нибудь? Хан тоже дрожит за трон. А я не поэт хана. Я слагаю стихи о батырах, достойных славы, таких, как Срым Датов!» [16, с. 418].*

Автор стихов о батырах, «поэт казахов – любимец бершей и адаевцев, всех казахских родов», Махамбет в изображении А.Алимжанова уже при первом появлении в романе ведет себя крайне независимо, придерживаясь таких принципов как: «свобода и воля превыше всего» и «песню в зиндане не удержишь». Его стихи читают наизусть джигиты от Едилы до Жаика, на берегах Арала и Сырдарьи: *«Гей, джигиты родных степей,- На коней, на коней, на коней! Пусть коням позавидует ветер - Вылетайте на битву. Быстрой!»*

Немало места в повествовании отдано различным оценкам непреклонного Махамбета. Обращают на себя внимание абсолютно неоднозначные, порой противоречащие друг другу характеристики, даваемые ему окружающими, как, например: *«Султан по виду, разбойник по повадкам», «вор, предатель и смутьян»*. Сам хан Жангир, едва сдерживая гнев, замечает про себя, что Махамбет *«ведет себя слишком вольно, как равный...»*.

Между тем довольно часто чувство гнева берет верх над разумом Махамбета в отличие от также восставшего против ханской власти его соратника Исатая – «самого спокойного и мудрого из всех старшин», уже испытавшего ханские цепи и царскую тюрьму, смелого и мудрого батыра.

В повествовании о Махамбете представлены различные толкования его поэтической деятельности, принадлежащие в том числе и его «коллегам» из сферы искусства. Махамбет, по словам бывшего придворного поэта Муниса, прославившего в своих стихах владыку Хивы и этим заслужившего должность

главного мираба Хивы и поэта всего Хорезма, является *«поэтом других желаний»*, автором стихов, *«лишенных аромата»*, в которых слышен *«лязг мечей, и топот копыт, и запах полыни»*.

Такая поэзия, по мнению Муниса, *«чужда Востоку»*, где высоко ценилась иная поэзия - поэзия Хайяма и Хафиза, умиротворяющая и примиряющая человека с несовершенством жизни.

Более подробно, по сравнению с *«Возвращением учителя»*, обрисованы в произведении члены семьи Махамбета, этапы его биографии, его героическая смерть. Так, автор не однажды концентрирует внимание читателя на том известном из истории факте о том, что уже в шестнадцатилетнем возрасте Махамбет был признан лучшим из акынов из рода берш, слава о нем полетела по аулам всего Младшего жуза и в этой связи его приставляют к ханскому двору в качестве наставника ханского сына.

Однако сытой, благополучной жизни он предпочел судьбу *«благородного разбойника»*, участь поэта-беглеца, своими бунтарскими стихами вдохновляющего народ на борьбу против султанов-правителей, призывая степняков к единству. Автор находит соответствующие метафорические выражения в духе национальной традиции степняков-кочевников: *«Слова поэта как стрелы летели от аула к аулу, готовые вновь воспламенить степь»* [16, с. 595].

В этих обстоятельствах искусство и его творец обретают не только новый статус, но и огромную ответственность, осознание которой почти неизбежно делает поэта фигурой трагической. Махамбет предстает у Алимжанова как личность исторически неординарная - его устремления, идеи, воззрения, жизненные цели возвышаются над сознанием его сородичей. Сама специфика творческого сознания героя, как и в примере с Абаем, делает его *«непохожим»* на других, отделяет, отчуждает его от большинства.

Таким образом, для понимания авторского сознания в произведении с историческими фигурами представляется важным анализ исторических реалий описываемой эпохи и времени создания самого произведения. В этом отношении романы А.Алимжанова опираются непосредственно на исторические реалии эпохи Махамбета и аль-Фараби и одновременно несут в себе характерные черты художественного видения писателя, живущего проблемами своего времени.

Из многих граней талантливой личности своего героя писателю необходимо было выбрать что-то свое, особенно близкое ему как мастеру слова и видному общественному деятелю афро-азиатского движения. В послесловии к *«Возвращению учителя»* *«О том, о чем сказано и не сказано в этой книге, о том, как создавалась она...»* автор взволнованно повествует о *«встрече»* аль-Фараби с потомками через тысячу лет, в дни празднования его 1100-летия в День Фараби, состоявшемся по решению ЮНЕСКО в Алма-Ате.

Если истолковывать публицистичность как авторскую страстность в художественном выражении определенной идеи, то *«Возвращение учителя»* следует считать одним из самых публицистических произведений А.Алимжанова. Писательские раздумья о судьбе главного героя сливаются с

раздумьями автора об истории человечества и этапах ее развития: «Человек всегда ищет полноты восприятия и глубины познания своей собственной истории, а через нее – и истории человечества. Народы всегда искали и ищут то, что объединяет их с другими народами, а не то, что разделяло бы их и вело к розни...»

Голос непосредственного автора звучит в послесловии, придавая ему тем самым эмоционально окрашенную субъективность: «...нет конца стремлениям человека и народа ко все более возвышенному идеалу. Без такого стремления нет **настоящей литературы** (выделено нами)...Гении не умирают. Они живут вечно. Их разум сопровождает нас всегда и повсюду» [14, с. 290].

Мотив вечной неуспокоенности, отличающий настоящих поэтов, заявлен с самого начала и в повести Б.Канапьянова о Шакариме, вышедшей в 2008-м и озаглавленной «Последняя осень поэта»: «*Шесть десятков мои насчитали года, И уже голова моя стала седа, Где найду я покой?*» [17, с.10].

Шакарим Кудайбердиев по праву считается преемником Абая, он также нес идеи просвещения в широкие массы народа. В казахском общественном сознании Абай и Шакарим неотделимы, они срослись воедино. Шакарим овладел русским, турецким, персидским, арабским языками, читал серьезные труды по философии, религии, психологии. Оба поэта были не поняты современниками, опередив свое время.

Удивительно выразительна в повествовании Б.Канапьянова метафора отбившегося от табуна жеребенка, жалобно зовущего мать-кобылицу. В структуру повествования наряду с «голосом поэта» и строками из его стихов включены своего рода скупые «хроники» о голоде в конце 1920-х – начале 1930-х г.г. в северо-восточных районах Казахстана, сведения о семейной жизни поэта, сведения об издании его произведений в разные годы и в разных странах.

Читателю на какой-то момент открывается «творческая лаборатория» Шакарима, следующего завету Л.Н.Толстого, с которым он состоял в переписке: «Шуба, скроенная по тени человека, не будет ладной». Произведение, написанное без проникновения внутрь, как бы со стороны, стоя на холме мысли, не будет правдоподобным и увлекательным» [17, с. 24]. Выясняется, что и «Дубровский» Пушкина, и «Хижина дяди Тома» Г.Бичер-Стоу, переведенные Шакаримом на казахский язык, по мнению поэта, объединяют два понятия, наиболее характерные для исторического образа жизни кочевников – стремление к воле и свободе...

Л.Н.Толстой писал, что поэт творит в вечном, а не в «теперешнем» времени. Осознание этого объединяет авторов книг о величайших художниках прошлого, прибегающих к иным способам и средствам выражения авторского взгляда на героев в контексте соответствующей эпохи.

Совсем недавно вышел первый роман известной казахской поэтессы и критика Н.М.Черновой «Птица, залетевшая к ангелам» [18]. В аннотации к роману, представляющему синтез документальности и стилевых признаков русской мемуарной лирической прозы, отмечается: «это повествование об

известном поэте Русского Зарубежья Ю.Б.Софиеве, его жизни, творчестве и любви».

Один из председателей «Союза молодых поэтов и писателей Парижа», Ю.Софиев последние двадцать лет своей жизни жил в Казахстане. Здесь были изданы его стихи и воспоминания супругой поэта, также известной поэтессой Серебряного века И.Кнорринг.

Н.Чернова, бывшая женой сына Ю.Б.Софиева – Игоря Софиева, обращается к биографиям реальных людей, располагая богатейшим документальным материалом (жанр произведения охарактеризован ею самой как «документальный роман»). Она выступает и в роли автора-комментатора, и в роли автора своеобразного «проекта», представленного читателю в форме монтажа писем и дневниковых записей двух поэтов, связанных не только духовными, но и семейными узами.

Художественную природу этого «документального романа» характеризует нестилизованый эпистолярный стиль в сочетании с активным авторским нарративом. В повествовании с помощью различных средств документальности представлены также живые романы и романы в письмах между одним мужчиной и разными женщинами, безусловно требующие от автора особой деликатности, богатого воображения, выстраивания собственных гипотез и рефлексий героев-персонажей.

Н.М.Чернова имеет богатый поэтический и критический опыт, будучи автором целого ряда поэтических книг и критических работ. Ее поэтический вкус, особое чувство меры позволяют время от времени вставлять весьма эмоциональные и образные комментарии в текст, увязывая их при этом со стихами Ю.Софиева, стихами других поэтов, которых цитирует Софиев, с корпусом стихотворных текстов первой жены Ю.Софиева...

В предпоследней главе романа Н.Чернова в свойственной ей поэтически-возвышенной манере пишет об особой роли Поэта в эпоху, выпавшую на его долю: «Он плыл по реке лирической поэзии, впадающей в Млечный Путь, и не видел дна. И река эта помогала ему выжить, хотя оставляла на сердце все больше рубцов: не образных, а самых настоящих, смертельных. Инфаркты. Клиники. Угасание сил. Угасание памяти. И он торопился запечатлеть в дневнике свои «видения» и воспоминания, пока они не стерлись беспощадной старостью» [18, с.303]. В нарративе автора нетрудно заметить краткость, энергичность, рубленый ритм.

Жанровую природу этого произведения сама Н.Чернова характеризует как «документальный роман», подчеркивая его открытую документальность, выступая скорее в роли автора-комментатора, имеющего свой оценивающий взгляд на окружающий мир. Автор выступает в роли реалиста, выстраивая мир романа из документов, используя нестилизованый эпистолярный стиль.

3.3. Поликультурный дискурс в произведениях «новой волны» (Д.Накипов, Д.Амантай)

В современном мире, основными тенденциями развития которого являются процессы глобализации, национальные культуры испытывают все больший интерес к своим корням. Желание сохранить свои истоки, ценностно-смысловые ориентиры личности вместе с открытостью всему новому – одна из основных черт литературы Казахстана периода независимости. На рубеже XX-XXI веков в литературе Казахстана наблюдается активное переосмысление прошлого, писатели пытаются предвидеть будущее в условиях мультикультурного мира, сохранить специфику и индивидуальность как исходную предпосылку в диалоге национальных культур.

Как известно, на протяжении XX века факторы культурной интеграции нередко подменялись факторами идеологическими, направлявшими в сторону «единства» (единообразия). Напротив, в творчестве писателей республики на рубеже XX-XXI столетий наблюдаются тенденции, характерные для разных, порой противоположных систем.

Выделяется своей динамикой эволюция системы жанров современной прозы Казахстана: устоявшийся на протяжении многих десятилетий жанр исторического и историко-революционного романа сменяется романом-эссе («интеллектуальным»), в котором преобладают ретроспективность, «воспоминания», открытость авторской позиции, стремление к созданию документального «образа эпохи».

Современные писатели Казахстана, как будет показано далее, предпринимают попытки философского осмысления ушедшей эпохи в соответствии с судьбой отдельной личности, не вмещаясь порой в четко очерченные границы тенденций и литературных направлений.

В текущей критике и литературоведении все чаще и серьезнее обсуждаются вопросы, связанные с мультикультурализмом современной казахской литературы, поиском ею «выхода из небытия», как было сказано Муратом Ауэзовым на одном из Круглых столов в Национальной библиотеке РК. Характер этих поисков часто связан с постмодернистской эстетикой, особенно ее сложной метафоричностью, многослойностью повествования, «потокосознанием», орнаментальностью письма, жанровыми экспериментами, оригинальными авторскими стратегиями и распространенными клише и др.

На рубеже веков, тем более тысячелетий, для дальнейшего развития культуры всегда было актуальным и плодотворным взаимодействие сложившихся ранее традиций и новых историко-культурных парадигм, их соотносительность и взаимодействие, неизбежно приводившее к диалогу. Как известно, диалогическое мироощущение в философско-эстетическом аспекте впервые было концептуально осмыслено и сформулировано в трудах М.М.Бахтина.

Ученый утверждал, что жизнь, как и произведение, полифонична и диалогична по своей природе, особо отмечая, что определенная совокупность слов, идей и мыслей проводится по нескольким неслиянным голосам, «звуча в каждом по-иному».

Напомним в этой связи также еще одно известное суждение М.Бахтина. Согласно его взглядам, автор, персонаж, человек, человечество в целом

мыслят диалогично, впуская в свое сознание точку зрения «другого»: «Мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия не поддаются художественному освоению с монологических позиций», - утверждал ученый [19, с.465-468].

Все, по мнению ученого, «диалогизирует» со всем и все со всеми: страна со страной, эпоха с эпохой, человек с человеком, культура с культурой и т.д. Из этого естественно вытекал вывод М.Бахтина о том, что изучение многообразных художественных моделей и эстетических систем в литературе необходимо проводить в аспекте их «созвучий и пересечений».

Находясь в центре Евразии, казахская культура и литература объективно не могла не испытывать влияния различных культур: традиционно – русской, тюркской, китайской, а также европейской, американской и иных. Духовное родство культур, сложившееся здесь за многие века, отлично как от западноевропейской, так и от восточно-азиатской культур.

Уже в средние века мощно развивались тюркская, казахская, античная, арабская и китайская литературы и культуры, привнося каждая свое, тем самым обогащая друг друга. Сам образ жизни древних кочевников и многообразие культур, существовавших на территории Казахстана, определили специфику казахской культуры, ее открытость новым веяниям и вселенскую отзывчивость. Отметим, что современное полиэтничное казахстанское общество в условиях глобализации сохраняет традиционную культуру всех населяющих республику народов, способствуя тем самым гармонизации межэтнических отношений.

Современный литературный процесс в Казахстане неразрывно связан с глубоким осознанием концепции евразийства, в соответствии с которой неприемлемо разделение народов на «своих» и «чужих», а, напротив, на первый план выступает содружество различных культур и сформированных ими традиций. Взаимодействие устойчивых традиций и литературных новаций как в крупных, так и в малых жанровых формах казахской интеллектуальной прозы периода независимости, в последние годы все чаще становится предметом специального углубленного изучения в рамках лингвопоэтического подхода, о чем свидетельствуют работы С.М.Алтыбаевой [20], коллективные монографии ученых КазНУ имени аль-Фараби [21] и КазНПУ имени Абая, вышедшие совсем недавно [22].

Указанный период является наиболее сложным в истории развития казахстанской культуры и литературы, тесно связан с распадом советского государства и обретением Казахстаном суверенитета, выработкой иных ориентиров. Все более широкое распространение в литературе получают модернистские и постмодернистские тенденции изображения персонажей и действительности, связанная с этим амбивалентность образов и расширение сферы бессознательного, усиление драматизма и психологизма, отказ от «линейного» повествования, переосмысление прежних эстетических идеалов и ценностей, использование интертекстов и др.

«Новый» (интеллектуальный) казахстанский роман рубежа XX - XXI в.в. и начала нового тысячелетия представлен именами Аслана Жаксылыкова (тетралогия «Сны окаянных» и новый роман «Возвращение»), Хасена Адибаева

(роман-откровение «Созвездие близнецов»), Дюсенбека Накипова (романы «Круг пепла» и «Тень ветра»), Дидара Амантая («Цветы и книги», «Поэт и дьявол» и др.), Ильи Одегова (роман-песня «Звук, с которым встает солнце») и рядом других произведений. Что же объединяет произведения этих столь разных по опыту и принадлежности к поколению авторов?

Отечественные исследователи и критики, относя их к постмодернистскому типу, отмечают усиление тенденции к построению произведения по принципу «ломаного сюжета», «безгеройность», сочетание мало связанных между собой сюжетных линий, усложнение представлений писателей о времени и пространстве и иные особенности [23, с. 129-136].

Действительно, современные казахстанские прозаики пишут в гораздо более свободном стиле по сравнению с авторами 1970-1980-х годов, не боятся экспериментирования, свободной ассоциативности, использования различных типов письма и культурных кодов. Особенно заметно нежелание указанных прозаиков выдвигать в качестве доминирующих тем социально-этическую проблематику, являвшейся традиционной для казахских писателей предшествующих десятилетий (романы С.Муратбекова, А.Нурпеисова, А.Кекильбаева, Р.Сейсенбаева, С.Елубаева и других).

Как не утратить в бурно меняющихся условиях своей исторической памяти? – вот вопрос, на который каждый из этих авторов, признанных далеко за пределами своей страны, пытался дать свой ответ. Примечательно, что их поиск шел не в области экономики или быта, а в области этики. В силу сложившихся определенных исторических условий этика, *поведенческие* отношения у казахов, как и у кочевников вообще, составляли основу культуры. Именно поэтому этическому обоснованию поступков героев писатели 1970-1980-х г.г. уделяли особое внимание, «включая» порой степную этнокультурную традицию в качестве некоего регулятора поведения.

Своеобразие казахского романа, его историческое формирование изначально было связано и с фольклорной традицией, ведущую роль в которой играла поэзия. От эстетики фольклора, эстетики коллективного творчества, казахская литература пришла к становлению и развитию индивидуального творчества. Самоидентификация казахской литературы, как известно, связана с именем Абая, первым в казахской литературе применившим метод критического реализма, отмечал академик М.Каратаев [24, 423 б].

Как известно, на первый план литературного процесса Абаем была выдвинута задача художественного осмысления общегражданских, социально-нравственных проблем, так или иначе продолженная последующим опытом казахской литературы. Казахский роман на всех этапах его становления и развития не отвергал пафоса эпического мировосприятия, не избегая при этом фольклорных, мифологических, философско-исторических мотивов, присутствующих как своеобразный код национальной самобытности и самоидентификации.

Казахская проза периода независимости отличается тенденцией к синтезу различных методов и жанровых экспериментов, поисками оригинального стиля. Соответственно, стремление к разнообразию, сплетению

разных методов, жанров и стилей порой в пределах одного произведения объективно ведет к качественным изменениям в соотношении категорий «автор-герой».

Наиболее рельефно выражены изменения категорий «автор», «герой», «персонажи» в модернистской и постмодернистской литературе, в которой наблюдается «децентрирование» автора, его «размытость» в ирреальности текста и сюжетных ходов. Современные казахстанские авторы все более осознают «свою функциональность по отношению к тексту», что характерно также для многих литератур мира [25, с. 541].

В «новом казахстанском романе» в качестве ведущей все чаще выступает экзистенциальная проблематика, а героями выступают «выпавшие» по разным причинам из общества индивидуумы. Своеобразным исключением из этого ряда является упоминавшаяся ранее тетралогия А.Жаксылыкова «Сны окаянных», но тема ядерного полигона и его последствий здесь больше связана не с современными реалиями Казахстана, а с советским тоталитарным прошлым. Героями этого произведения выступают дети заброшенного полигона и их Учитель, «старый и вечно одинокий», составляющие своеобразный реестр вещей, явлений и событий - всего, что они видят и слышат. По их мнению, все это является тем, что можно противопоставить всеобщему Хаосу.

Центральный герой романа А.Жаксылыкова – Жан, опустившийся человек, потерявший смысл жизни. Алишер из романа Д.Амантая «Цветы и книги», речь о котором пойдет далее, также ищет гармонии с собой и окружающим миром. Гевра, герой романа Д.Накипова «Круг пепла», близок им обоим по своему внутреннему состоянию. Всех их можно назвать «выброшенными из собственной биографии» (определение О.Мандельштама). Возможно, поэтому речь Жана в «Снах окаянных», обращенная к самому себе, представлена в виде пространного монолога - одно, без перерывов и отступлений, огромное предложение, объемом порой в целую страницу (весьма распространенный прием «потока сознания»).

Воспоминания героев указанных романов часто прерывисты, в потоке воспоминаний автора-рассказчика стираются грани между прошлым и настоящим вследствие работы так называемых «стимулирующих образов», вызывающих те или иные ассоциации.

Казахские писатели, представляющие «новую волну», свободно владеют различными литературными методами, обладают яркой индивидуально-авторской манерой письма. Не замыкаясь в узких национальных границах, они нередко выходят на уровень глобальных обобщений, выраженных в многоплановости сюжетных коллизий, углубленном психологизме

Культурно-философскую парадигму, духовно-нравственные горизонты прозы и поэзии автора дилогии, состоящей из романов «Круг пепла» (2006) и «Тень ветра» (2009), а также завораживающего своей стилистикой сборника стихов «Песня моллюска» (2000) и ряда поэм Дюсенбека Накипова составляют, по его словам, благодарность к давнему прошлому и тревога о будущем.

Частый гость Круглых столов, проходивших на филологическом факультете Казахского национального университета и Национальной библиотеки РК, посвященных презентациям его новых произведений и путям развития современной казахстанской литературы, Д.Накипов в прошлом являлся солистом балета ГАТОБ имени Абая, ныне – хореограф-либреттист, сценарист, председатель Союза хореографов РК, а также поэт и писатель по призванию. В 1985 году он закончил обучение на факультете журналистики КазГУ имени С.М.Кирова.

Д.Накипов был главным редактором творческого объединения «Алем» киностудии Казахфильм имени Ш.Айманова в 1987-1991 г.г. Был организатором ряда международных культурных и гуманитарных программ, благодаря которым в Казахстан приезжали легендарные Галина Уланова и Майя Плисецкая, в 2012-м – прима-балерина Большого театра Светлана Захарова.

Выпускник Московского академического хореографического училища, в котором учился на одном курсе с актрисой Н.Аринбасаровой, танцевавший в балетных спектаклях Большого театра, не устает повторять в своих выступлениях, что Казахстан сегодня – суверенное государство, которое ищет свои духовные корни, модель пребывания в современном глобализованном мире.

Эту модель могут подарить, по его мнению, все-таки писатели, поэты, философы – мыслители, гуманитарии. Уже сейчас мы живем на разломе эпох, говорит писатель, так как в мире развернулась настоящая битва интеллектуальных умов, своеобразный цивилизационный кризис. Нет востока и запада, «все сомкнулось».

Особую миссию в «войне цивилизаций» Дюсенбек Накипов возлагает на интеллектуалов, гуманистичных, способных, как он говорил на одной из встреч с читателями в Национальной библиотеке в Алматы, «разглядеть движение национального духа в современном мире, не теряя корней, но все-таки заглядывая в будущее».

Д.Накипов по возрасту относится к писателям и поэтам старшего поколения, но очень резко выбивается из него по своему ощущению пространства и времени. Представляя «новый казахский роман», он эстетически близок к творчеству условно тридцатилетних авторов. К нему всегда тянется молодежь, привлеченная не только его неповторимым словотворчеством и в поэзии, и в прозе, но и открытостью в общении, изящной простотой, отсутствием пафоса менторства.

Он, как часто отмечают отечественные критики, ничему не учит, а дает возможность каждому найти свое, познать в тексте самого себя. Ч.Айтматов однажды сказал: «...Творческий поиск Д.Накипова можно рассматривать и как новаторство, и как поиск адекватных поэтических средств выражения, где богатство приемов и форм целиком подчинено авторскому замыслу».

Д.Накипов глубоко убежден, что каждая эпоха, в конечном счете, именуется по светилам культуры, а от каждого времени остается, как знак, только литература и искусство. В романе «Круг пепла», названном писателем

«романом - прозрением», театр поставлен в центр произведения, потому критики называют его театральным. Основные «события», если можно так выразиться, происходят в середине прошлого века, 1950-1960-х годах, а также в конце 1980-х, в основном - в Алма-Ате. Как у танца в стиле модерн, сюжет произведения сложен, трудноопределим, многослоен, необходим какой-то особенный настрой, о чем часто говорил Д.Накипов в своих интервью и публичных выступлениях.

Театр, по словам Д.Накипова, все время несет в себе необыкновенно внутренний драматизм, и ему хотелось попробовать войти в романе внутрь театра, пройти за кулисы, где зарождается весь драматизм. В «Круге пепла» писатель контраст особого драматизма театральной жизни по сравнению с внешним застойным временем.

«Круг пепла» после его выхода в 2005 г. стал событием в литературной жизни Казахстана, произведением, решительно ломающим устоявшиеся представления о канонах жанра, поэтике, месте и роли автора. Это очень автобиографическое произведение, насыщенное конкретикой исторических и культурных событий определенного периода.

Так, в романе ярко представлен образ «гения первого ранга Земли и Вселенной» художника Сергея Калмыкова – чудаковатого человека, которого ныне знает весь мир как представителя русского авангардного искусства. «Последний авангардист первого призыва», как он сам себя называл, в 1935-м был приглашен композитором Евгением Брусиловским в Алма-Ату на должность художника-постановщика в Музыкальный театр (в наши дни – ГАТОБ имени Абая).

До самой своей смерти в 1967 г. С.Калмыков жил и работал в Алма-Ате как непризнанный гений, вел весьма скромный ввиду отсутствия средств образ жизни. Между тем, многие жители Алма-Аты тех лет навсегда запомнили необычный облик этого человека, его фантастические одеяния, свидетельствующие об особых отношениях их владельца с космосом, Вселенной...Он был «гроссмейстером линейных искусств», легко и непринужденно переходил из пространства реального бытования в воображаемое, жил по иным законам.

В неофициальном общении он был известен как *Калмык* – имя, производное, усеченное от его фамилии. Именно так его с несомненным уважением именуется автор, другие герои, это имя звучит в контексте романа как определенный титул, звание. В то же время в тексте романа Д.Накипова оно приобретает различные грани смысла, в частности – *непонятный, странный, другой*. Он действительно *другой* – этот странный свободный художник, словно живущий вне времени и пространства, освобожденный от всех форм земной зависимости.

Обращают на себя внимание образы и детали, символически указывающие на некую связь личности и судьбы *Калмыка* с кочевой культурой: «...хаживал почти по-калмыцки странный и пестрый чудаК Калмык [26, с.43], «степной Ван Гог» и даже «странный странник – шаман и гроссмейстер» [26, с. 70, 215], упоминается его поистине фантастический «чапан-камзол».

Смысл этих деталей и подробностей выясняется постепенно, в ходе повествования, однако заметим, что в фамилии русского художника С.Калмыкова заключена информация об историко-культурном прошлом народов Евразии, «высвечены» драматические моменты истории, способствовавшие сближению и родству русского и калмыцкого народов.

Образ русского художника с нерусским именем в романе казахстанского писателя-билингва обретает особый смысл в контексте художественной идеи «свое-чужое», в распространенном архетипическом сюжете *схождения – неузнавания* родства себе подобных. Русского художника с не совсем славянским именем не воспринимают всерьез ни его соплеменники, ни представители титульной нации, имеющие единые с калмыцким народом корни древней кочевой культуры.

Так расширяется сюжетное пространство романа Д.Накипова, охватывающее ряд таких тем и проблем как: проблема отношения к *своим* и *чужим*, бытие *здесь и там*, соотношение *национального и всечеловеческого, гениального и заурядного, искусства и любви* и др. Всей своей подлинной, реально-земной, творческой и романтической судьбой художник С. Калмыков (*Калмыка*) несет идею абсолютного и постоянного *самоудаления*, выхода за рамки круга кем-то когда-то установленных правил и норм в искусстве. Это для него – единственно верный и надежный способ обретения и сохранения собственной индивидуальности (*самости*).

Обращают на себя внимание в данном контексте и словообразы с ведущей корневой семой *сам*, порой только обозначенные автором, не имеющие «самостоятельного» сюжета: *сам*- Калмык, он *сам* или даже *оносам*, древнее кочевое племя *самионов*, *сам* и *он*. Все это словно подсказывает внимательному читателю: Калмыков, как и все вышеуказанные «герои», является выходцем из бескрайней Степи, «перводома» древнего племени «первовсадников» - самионов.

В контексте идеи «свое-чужое» привлекает внимание словообраз *калмыцкий* (не калмыковский, заметим, что было бы более приемлемым): «*Старик верил, что калмыцкий шедевр каким-то мистическим образом, даже не будучи видимым, даст этому бенефису балерины невероятную глубину, отворит сцену в дальние просторы космоса, ... и сомкнутся в тот вечер круги условного и безусловного, минутного и вечного, совместясь в точке совершенства*» [26, с.171].

В данном случае эпитет *калмыцкий* вырастает в философскую терминологию самого *Калмыка*, становясь своеобразным символом его «второго неба», «второй планеты». Это очень точный авторский знак – указание на саму природу происхождения Художника, всегда находящегося в оппозиции к миру успокоившихся, приспособившихся к течению событий. В контексте романа *Калмык* – это личность из Другой реальности, Другого измерения, чужая для всех, не принимаемая на земле ни теми, ни другими.

Калмыцкий - это коррелянт истинного творчества: реального до пота, «кала» и «мыка», пугающего, очаровывающего своим совершенством,

непостижимостью в постоянной интенции выхода за край – « в круг огненного солнца... в удаленье высокое, вечное...»

В одном из интервью Д.Накипов рассказывал, как пришли к нему сюжет и заглавие романа. В девятилетнем возрасте он проводил каникулы на джайляу. Когда его аул откочевывал на другое место, взрослые в спешке забыли одну вещь и отправили за ней мальчика Дюсенбека. Прибежав на место, где совсем недавно вольно располагался целый аул, мальчик увидел лишь круги пепла от недавних костров как напоминание об ушедшей отсюда жизни.

Это глубокое впечатление навсегда врезалось в память будущего писателя: мальчик не смог удержаться от слез. В воздухе стоял запах вчерашних баурсаков, кипевшей еще вчера жизни. Это впервые был плач ребенка один на один с самим собой, возможно, именно тогда в мальчике проснулся поэт.

В дальнейшем учителями будущего писателя стала атмосфера искусства, балет прежде всего. Будучи в Москве на учебе, он постоянно посещал музеи, театры, много читал. Сюжетные линии «Круга пепла», как можно догадаться, связаны с балетом и Балериной, но присутствует и глубокая древность в лице племени первокочевников – самионов.

Их история, то, как они творили себя, свою этику, язык, слово, знак, письмо, «не должны остаться втуне», размышляет писатель. Мы живем на разломе эпох, попав в «кипяток террористической эры», и драматизм нарастает, размышляет писатель. Глубочайшая благодарность к давнему прошлому и тревога о будущем составляют определенного рода философскую парадигму романа, а также поэзии Д.Накипова (поэмы «Близнецы» и «Падение Багдада»).

Главный герой Гевра, полюбивший красавицу балерину, стремится постичь смысл жизни в этой любви и ее перипетиях: *«Взять хотя бы Балерину, когда она танцует в центре сцены. В эти моменты она выражает собой некий дивный образ птицы в ореоле света: ни далеко – ни близко, как если бы находилась в сердце или в середине зрачка...точное физическое воспроизведение мечты – мысли о том, каким должен быть человек или его улучшенная модель – женщина... А там, куда она бежит – улетает, в глубине сцены, где свет таинственно-радужен, Балерина вся – феерический феи абрис, мечтанья рисунок тающий, трепетный флейты звук, отвоплощение тайных миров, шевеленье последней надежды – лепестка на ветру...»*. Роман целиком построен на подобном перетекании прозы в поэзию, их сплаве.

Вместе с тем в романе немало откровенных сцен, некоторые из них производят даже шоковое впечатление. Осмысление поэтики имени *Калмыка* также предстает порой в неожиданном, эпатажирующем сюжетном ракурсе, как соединение двух сем – *кал* и *мык*... Отношение современников к творчеству С.Калмыкова характеризуется через первый, неэстетический образ, с ним также коррелирует воспоминание Старика об убийстве человека в лагерном бараке... *Сема кал*, обозначающая вполне конкретное физиологическое явление, обретает особый смысл.

В романе «Круг пепла», не случайно имеющем подзаголовок «роман - прозрение», одна из его основных линий - линия конца времени, эсхатологическая - связана с главным образом-мотивом, вынесенным в

заглавие, своеобразным мостом между разными временными пластами цивилизаций.

Одновременно он символизирует основу мироздания, связанную с изначально-циклическим временем: *«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...»*[26, с.41].

Фигуры возвышенных могут олицетворять пророков или духовную силу мировых религий (ислама, буддизма, христианства), а образ четвертого - идею тенгрианства. Они могут также олицетворять четыре времени года – ни одна из этих трактовок полностью не исключает другие.

Интересная точка зрения высказана в связи с анализом современного казахстанского романа в недавней статье в «Просторе», озаглавленной «Наш современный роман как микс и некоммерческий проект». Автором публикации является известный казахстанский литературовед В.В.Савельева [27, с. 117].

Ссылаясь на мнение видного российского критика И.Шайтанова, В.Савельева отмечает, что современный роман как «текст большого вдохновения» не может создаваться только с помощью вдохновения, поскольку в основе его лежит и сложная «проектная деятельность» автора в области сюжета, идейного замысла, композиции. Любой роман сегодня, по мнению В.Савельевой, есть соединение проектной деятельности и вдохновения, и пропорции в таком соединении могут быть разные.

Присутствующие в «Круге пепла» мотивы реальной истории (голод 1930-х в Казахстане, мотив декабрьских событий в Алма-Ате 1986 года и другое), как и у А.Жаксылыкова, лишь пунктирно объединяют разобщенных, одиноких героев (четко выстроенные сюжетные линии у Д.Накипова отсутствуют как в первом, так и во втором романе). Повествование не линейно, а обрывисто, представляет собой т.н. «спрессованное время».

Реалии, отраженные в диалогии Д.Накипова - улицы, здания, пейзажи – ясно дают понять читателю, что основное действие происходит в Алма-Ате, а герои являются жителями этого города. Интересно, что сам Д.Накипов рассматривает свои книги как «просто поэзию и прозу о времени и о себе». Он не перестает работать над новыми необычными балетными постановками, у него много стихов о театре и об осени. Театр ощущается им как живой организм: *«Театр – это грандиозная глыба, /Невероятно безжалостный пресс, /Но именно там ты становишься /Свободным, как рыба /В воде или птица /В чистой стране небес.*

Г.К.Бельгер, крупнейший отечественный писатель, критик-полиглот, переводчик, очень высоко отозвался о романе «Круг пепла», назвав его явлением в отечественной литературе. В частности, в журнале «Дружба народов» в 2007 году Г.Бельгер писал: «В «Круге пепла» Д.Накипова – мгновенное и вечное совмещаются в точке совершенства. Все герои инстинктивно стремятся жадно, неизменно, обреченно из первозданного Хаоса к гармонии. Мучительный прорыв к совершенству, таинству мироздания, идеалу плоти и духа неудержим...». В этой же статье Г.Бельгер отозвался о

«Круге пепла» как об «очень современном романе по художественному исполнению» [28, с. 235].

Эстетически и композиционно очень сложно организован текст «Круга пепла», границы которого, как отмечалось ранее, расширяются до пределов космического пространства, а могут и сжиматься до вполне достоверных пределов Алма-Аты или Петербурга. При этом балетное училище на улице Росси и знаменитый Мариинский театр оперы и балета в Петербурге намечены легкими штрихами, в рамках контекста памяти о «грезе отрочества», размышлениях «мальчика из степей», которому выпала баснословная удача жить и учиться в этом великолепном городе.

Подробно, с любовью и артистизмом выписано хорошо знакомое всем алма-атинцам пространство вокруг Алма-Атинского Тетра оперы и балета: *«Два сквера вокруг театра, будто маленькие рожицы. Здесь есть тополя, каштаны, ясень, дуб и...ели. Голубые. Таких, пожалуй, в других городах и вокруг других театров нет. Впрочем, сейчас, в эти самые дни зрелой и теплой осени скверы скорее похожи на пейзажи импрессионистов или готические цветные витражи. Багрянец, золото, зелень, серебряная серия в контрасте с индиго небес <.....>Но вот что огорчает. Перед фасадом театра дурацкий фонтан. С ним смиряешься, только если он работает и в струях его проблескивает радуга. Но зимой он ужасен. Саркофаг какой-то. Зато позади, как утешение, на грандиозном заднике неба прописана возвышающая дух панорама сине-снежных гор. Ажурные вершины гор напоминают легкую корону на головке принцессы-балерины. По вечерам, в сумерки, горы похожи на гигантский орган, и кажется, слышишь его тихое, темного, низкого тона звучание. Однако все это пейзажное обрамление ничего бы и стоило, если б не Театр! В центре»* [26, с.41].

Через призму театра, балетного училища, альма-матер героя, дается описание Петербурга и «необыкновенно тихой» и благостной улицы Росси, на которой расположено училище. Гевра бродит вокруг Мариинского театра, вдоль Невы, по Фонтанке, возле Зимнего дворца, заходит в тихий дворик на Мойке. Здесь когда-то любил сидеть с друзьями юности, вкушая запретные плоды в виде сигарет и вина. Воображаемая (виртуальная) прогулка по Питеру, последняя, «прощальная», уладила и утешила, придала ясности мыслям героя о ненужности его жизни и редкой удаче, выпавшей на долю «мальчика из степей» - жить и учиться в этом великолепном городе.

Городские зарисовки, «графика города» Алма-Аты - это отдельная тема для исследования. Отметим, что они связаны не только с театром, но и с драматическими событиями, которые сопровождают жизнь его обитателей. Описание разрушительного горного селя соседствует с описанием жуткой катастрофы в аэропорту. Д.Накипов глубоко убежден, что природные катаклизмы несомненно связаны с цивилизационными сломами, и одно неминуемо порождает другое.

Так, в романе присутствует точка зрения повествователя на мистические последствия трагических событий декабрьских дней 1986 года в Алма-Ате, связанные с улицей Мира (ныне Желтоксан) и ее обитателями. Выясняется, что

часто по ночам вместе с ветром или мокрым снегом сны жителей домов на этой улице беспокоят какие-то звуки и молодые голоса неприкаянных душ убитых... *«вскоре после декабрьских событий стали задувать-желтоксанить некие бесплотные ветры, дотоле в природе не бывавшие. Они начинались где-то высоко в горах, а может еще выше, текли-струились-плыли незримым потоком, подобно нейтрину, именно по этой улице, омывали ночную площадь, совершали над нею круг – завихрение, и в эти часы после полуночи она становилась пустынной и одинокой, и скорбной, словно живой была и вспоминала, отрешаясь от всего остального мира, что-то очень личное – горькое -гордое, которое только этим ветрам под силу было понять и поднять, и нести затем вниз, через весь город... и уже достигнув широкой равнины, сильно и вольно разойтись по простору степному и творить свое, никому еще не видимое, но неостановимое теперь дело освежения и перемен»* [26, с. 7].

Характерно, что фантастические пласты вводятся в текст курсивным шрифтом, напоминая о «другой» реальности, мнимой, о пограничном состоянии сна или даже шизоидного бреда, характерного для травмированного сознания. По мере развития сюжета фантастическому отдается все больше глав, в которых повествуется о существовании вырождающейся в наши дни цивилизации оносамов в созвездии Близнецов, куда был доставлен ген погибшего на земле мальчика Раля.

Согласимся с мнением известного казахстанского исследователя В.В.Савельевой - это действительно *проектный текст* для читателя, но не для его автора [27]. Экспериментальность произведения и его «элитарность», по мнению И.Бекетова, проявляется прежде всего в языке. Немало лингвистических экспериментов, как, например, слияние двух, трех и даже более слов в одно слово (*задувать-желтолксанить, текли-струились-плыли, личное-горькое-гордое*). Довольно часто повествователь отказывается от знаков препинания, злоупотребляет многоточиями.

«Проектный» дискурс позволяет автору соединять несоединимое – описания физиологических, эротических сцен соседствует с интеллектуальными рассуждениями, проникновенным описанием природы, представляя тем самым эстетические и этические контрасты современной цивилизации. По мнению В.Савельевой, адекватному восприятию романа Д.Накипова мешает «нагромождение неудобночитаемых медитаций, не воспринимающихся сознанием как текст, несущий информацию эмоциональную, эстетическую и др.» [27, с.127].

В конце «Круга пепла» Балерина и Гевра выходят из театра, и хорошо известная городская улица превращается в условный пейзаж, напоминающий по форме улитку, затем витки спирали, наконец *лабиринты морских глубин*. В одном бесконечном предложении, занимающем более страницы, вербализована визуальная графика абстрактного пространства, и все это заканчивается многоточием. Соединение музыки (строк нотного текста) с живописью и словом в финале романа дает эффект некоего закодированного послания.

После «Круга пепла» в 2009 г. в издательстве «СаГа» вышел роман Д.Накипова «Тень ветра», появились сведения о том, что писатель работает и над третьей книгой, замыслив тем самым своеобразную трилогию о человеке в потоке Времени. В романе «Тень ветра» выразительно представлены и достаточно натуралистичные образы, как, например, образ людоеда Бастарда. По словам писателя, этот образ также взят им из реальности: в советский период в Казахстане на его жителей наводил страх людоед, погубивший немало невинных людей, однако умело уходящий от каких-либо подозрений.

Спустя время его удалось задержать, заключить под арест, но ему все-таки удалось бежать из тюрьмы. Совсем не в целях смакования автор описывает столь античеловеческую страсть, людоедский образ жизни и видение мира: «Сейчас людоедное время в социальном смысле слова. Богатство ест время, людей, их силу, душу и жизнь», - говорит автор. Что-то особенное творит со словом писатель в этом произведении, получившем лестные оценки корифеев: Ч.Айтматова, А.Кима, Г.Бельгера.

Только человек танца, пропустивший через себя балетные движения, красоту и силу танца, смог передать тексту эту гибкость, «танцевальность», как отмечалось в рецензиях на «Тень ветра». Язык по-прежнему играет самую важную роль в организации повествования: он словно «подталкивает» сюжет экспериментального романа или «спектакля» не для всех.

Поэт и режиссер Бахыт Каирбеков в статье «О книге поэм Д.Накипова «Время Ре», опубликованной в газете «Известия Казахстана» 13 мая 2009 г., писал: «Я отношусь к творчеству Накипова как к тайне... Встреча с ней потрясает... еще долго будешь жить воспоминанием о ней, ибо встреча такая сравнима с инопланетной формой жизнью – иножизнью... это... несвязное пророчество спящего в трансе шамана, к которому важно прислушаться, как к биению чуткого сердца, столам ранимой души...» [29].

Д.Накипов с сожалением констатирует: сейчас мало романов, рефлектирующих на события современности. Одной из причин этого он называет все тот же страх, от которого трудно, по его мнению, избавиться, а вторая причина этого – размытость реальности, ее раздробленность. Казахстан очень большой по территории, в разных его областях представлены разная реальность и даже ментальность, рассуждает писатель. Писатель называет и другие причины, объясняющие малое количество произведений на тему современности, но ситуация меняется, хоть и очень медленно, по мнению Д.Накипова.

Образцами «блестящей прозы» называет романы Д.Накипова писатель и профессор КазНУ им.аль-Фараби А.Жаксылыков, «глубинно изящным» характеризовал творчество Д.Накипова В.В.Бадиков, а известный казахстанский критик, прозаик и редактор Иван Бекетов (М.Земсков) предлагает рассматривать литературное творчество Д.Накипова на одном уровне с В.Пелевиным, Ф.Кафкой и А.Дюма.

Одним из самых заметных казахстанских писателей «нового поколения» является Дидар Амантай. За его плечами также солидная «школа жизни»: сельская школа, армия, политехнический институт, философско-экономический

факультет КазГУ. Писатель, культуролог, журналист. В 1997 г. закончил факультет кино Института театра и кино (кинодраматург), т.к. считает, что прозаик должен владеть искусством монтажа как кинодраматург.

Учился на курсах журналистики в США, Словакии. С 2009 г. является главным редактором Национальной киностудии «Казахфильм» имени Ш.Айманова. До этого работал на телевидении, в издательствах, общественном фонде, редактором газет. Является автором книг: «Постскрипtum» (сборник рассказов, 1996), «Благослови меня» (книга прозы, 2000), «Цветы и книги» (роман, 2003), «Осеннее рандеву» (сборник повестей и рассказов, 2005) и «На вершинах Каркаралы» (роман, повести, рассказы, 2010), автор ряда сценариев. Последний сборник, в который вошел также роман «Цветы и книги», уже переведен на русский, немецкий, арабский, китайский, корейский и ряд европейских языков.

Лауреат Государственной молодежной премии «Дарын» (1999-2007), премии «Тарлан» в номинации «Новое имя – надежда»(2007), обладатель президентской стипендии (1998-1999). Он двуязычен, одинаково свободно, как и Т.Асемкулов, пишет на русском и казахском языках. Поскольку в его книгах зачастую «отсутствуют» герои и сюжет, понять его не так просто. Г.К.Бельгер отмечает: он пишет для изысканного, образованного писателя, многое недосказывает, его нужно читать, имея представление о мировой литературе, ибо он состоит «сплошь из ассоциаций» [30].

В большинстве своем герои Д.Амантая – современная казахская молодежь, городская и аульная, как правило, образованная, читающая, ищущая свою нишу в обществе. Молодые девушки и юноши, мечтающие о любви и семье, испытывающие разочарование, а потому психически ломающиеся, не выдерживая порой жизненных испытаний. Интригуя, они часто причиняют боль друг другу, вступают в случайные связи, подолгу выясняют отношения, рассуждают о жизни и смерти, предаются тоске и одиночеству.

Г.К.Бельгер отмечает некую зыбкость, неясность, влияние ирреального в сюжетах произведений писателя. Но сильной стороной Д.Амантая являются не описания, а диалоги – часто о философии, литературе. Он пришел в казахскую литературу из русскоязычной среды, после окончания русского отделения философско-экономического факультета КазГУ. Часто повторяет слова Л.Н.Толстого: художник должен быть лаконичным и иметь богатый ассоциативный ряд, особенно – современный писатель.

Действительно, произведениям Д.Амантая свойственна «книжность», необычное восприятие мира. А сам он, объясняясь с критиками и читателями, тем самым еще более запутывая их, говорит: «Я шел по направлению «рассказ-впечатление», мне интересно объединить стиль Хэмингуэя со стилем Пруста и Маркеса, добавляя интеллектуализм М.Павича и Х.Л.Борхеса. И все это затем приправить особой эстетикой А.Камю, А.Роб-Грийе и Я.Кавабаты» [30].

Произведениям Д.Амантая свойственны грандиозность художественного замысла, акцентированная интеллектуальность прозы и ассоциативность письма, поиски национальной самоидентификации и духовности. А.Наурызбаева, доктор философских наук, относит его творчество к

«интеллектуальной прозе», обращает внимание на присутствие в книгах писателя множества цитат из священных книг: Корана, Библии.

В одном из интервью писатель говорил, что конечная цель литературы состояться как *свободная проза*, в которой может и не быть главного героя или литературных персонажей, которые «определяют» судьбу романа, рассказа, повести. Им было высказано также предположение, что в недалеком будущем проза должна будет стать свободной, интеллектуальной, но не для того, чтобы как-то отличаться, а чтобы сделаться раскрепощенной, более точно определять внутренний мир человека. Специфику этой *поэтической*, по словам писателя, прозы будет определять сюжет: его существование или отсутствие.

Литературную прозу в своем блоге он делит на пять направлений: социально-антропологическую, коммерческую, научно-фантастическую, философско-метафизическую и поэтическую. Последняя, по его мнению, - прозы высшей пробы. Всю мировую литературу в глобальном масштабе, продолжает писатель, можно разделить на три эпохи: классическую, модернистскую и постмодернистскую. В классическую эпоху в основном литература развивалась в направлении социально-антропологической прозы, бурное развитие науки и техники заложило почву для научной фантастики. С развитием капитализма появилось большое количество издательств и типографий, а вместе с этим – и коммерческой прозы.

Поэтическая проза, настаивает писатель, была во все времена, просто она была незаметна, а ее расцвет приходится на XIX-XX в.в. Западноевропейские и американские модернисты перевернули обыденное сознание и обыденное понимание литературы: привычный уклад жизни был нарушен, каждый человек, как огромная бесконечная Вселенная, уходил в себя. Это необходимо было выразить в новом стиле и формате.

Такие, как Хэмингуэй, все смыслы сжали в короткие предложения, и каждое из них несло в себе заряд, энергию. Модернизм открыл поток сознания, а начиная с 1940-х-1960-х, наступила новая эпоха в литературе – постмодернистская.

Критика неизменно отмечала его близость к постмодернизму, философский склад ума, способность к емкому воссозданию сюжета и красочного образа персонажа, любовь к французским авторам (особенно Бодлеру). По мнению А.Кодара, творчество Д.Амантая представляет собой яркое модернистское явление, так как модерниста характеризует яркая активная позиция, которая есть у писателя. А.Кодар отмечает также перекличку писателя с Хэмингуэем и Камю, его истинными «прародителями».

Как известно, Хэмингуэй разработал и успешно использовал в своем творчестве прием «айсберга»: использование точных, рубленых фраз, за которыми остаются «вертикальные смыслы», практически не улавливаемые при чтении. В какой-либо драматический момент герои могут благодаря этому приему говорить совершенно об отвлеченных вещах, и смысл этих событий оказывается доступен читателю. И в то же время Хэмингуэй создал «эффект присутствия» - когда при чтении текста какая-то деталь «притягивает»

читателя, заставляя его сопереживать, превращая его в соучастника описываемых событий.

В вышедшей в 2003 г. книге «Цветы и книги» Д.Амантай сформулировал две главные «заповеди»: «цветами восславлять Землю и Солнце, книгами отвергать пустоту». Что же представляет собой эта книга, посвященная исследованию литературного творчества, его актуальности, творческим сомнениям, поиску форм, в котором сложно смешаны вымысел и реальность?

Автор через своего героя – писателя Алишера - ведет философский и религиозный поиск, основанный на той духовной толерантности, которая присуща Центральной Азии в целом. Эпиграфом к «Цветам и книгам» взяты слова из Книги Тенгри: *«Какое из них уступает одно другому: тьма, избегающая света или свет, разгоняющий тьму?»* Противоборство света и тьмы, заявленное в эпиграфе, определяет сюжет и структуру повествования книги, начиная уже с первой ее части, озаглавленной «Алишер»: *«Землю накрыл туман. Небо провисало все ниже. Под его гнетом невозможно было расправить плечи, люди вынуждены были перебираться ползком. Тяжелейшей из мук оказалось именно это бессилие распрямиться в рост»* [32, с.76]. Как выясняется далее, это был сон, но он мало чем отличается от действительности, в которой живет герой Д.Амантая – писатель Алишер.

Алишера, по его словам, волнуют три вопроса: что есть книга, что связывает день сегодняшней и прошлое, и кто есть тюрки. Герою никак не удается завершить роман, посвященный событиям из истории древних тюрков - «о распаде великой династии на два лагеря», о том, как люди, разбившись на «сорок родов», обрушили законы, установленные Всевышним. В результате были забыты коренные ритуалы сватовства и братства, извращены нравы, утеряны память и разум... Книга Алишера должна стать «плачем» по утерявшим веру в Тенгри тюркам, скорбной песней об исходе сотрясавшей Степь героической эпохи тюрков.

В книге приводятся длинные списки авторов всех континентов, мысли которых созвучны авторским. Среди них - и Абай, и Махамбет, и наш современник Олжас Сулейменов. По мнению автора, его современники также отделились от внутренних основ тюркской культуры, столь близкой ему, утратили Бога Тенгри – Верховное божество степного мира, где «природа является верховным правителем, сегодня теряющим свою магическую и загадочную ауру» [32, с.91].

Немало места в повествовании отдано металитературной проблематике, «агонии» книги и «жизнеспособности» литературного творчества в целом в XXI веке, размышлениям о специфике литературного труда и психологии литературного творчества - эта тема, в частности, является предметом бесед Алишера и журналистки Жамили. Можно наблюдать все то же, заявленное с самого начала, противостояние «света и тьмы»: *Разве не в том цель творчества, чтобы вылечить болящего, спасти умирающего, отвести подступающий на рассвете призрак смерти от того, кто в муках бессонницы готов к роковому решению. По сути, книге назначено отрицать небытие. Его же роман пропитан безысходной печалью. Или, можно надеяться, он побудит*

читателя к размышлениям и облегчит хоть кому-нибудь бремя личных невзгод» [32, с. 101].

Не случайно для Алишера все вокруг пахнет книгами, книжной пылью: *«можно предположить, - рассуждает Алишер, - что все литературные приемы исчерпаны, а талант вполне заменяет ловкость письма»*. Однако все его мучения, связанные с процессом создания книги, и сама книга, отрывки из нее, «вмонтированные» в повествование, свидетельствуют об обратном.

Изменился читатель, который *«может или бездумно следовать за излагаемой хроникой, или проникнуться мыслью, лежащей под спудом внешне хаотичных событий романа. Он сам выберет то, что ему интересно»*. Немало интересных сведений можно почерпнуть из главы «Летопись», в которой освещаются этапы и специфика формирования письменности, главы «Автор», в которой говорится о «хорошем авторе» и писателе *«модного направления, похожего на родителя-тирана, уверенного в своей власти над волей и свободой собственного отпрыска»* и др. А в самом конце главы дается типичное для писателя обобщение: *«Пришло время автору дать свободу произведению»*.

Глава «Цветы» - одна из самых лирических в повествовании Д.Амантая, ведь *«все цветы – желанные дети земли и солнца. Не успеете донести до дома, как на ваших глазах раскроются их нежные и яркие лепестки. А как вам крапчатые листья колеуса, меняющие цвет в тени и сумерки? Вот кротоны, сеткреазия, кордилина, стробилантес. Выбирайте любое из обворожительных извержений природы, обласканных любовью далеких звезд...»*.

В финале произведения Алишер умирает в карете скорой помощи, так и не доведя до конца свое творение, попутно сжигая все черновики и наброски. Цветы, которым в повествовании отдано столько внимания, все до единого, увядают, лишены внимания и заботливого ухода со стороны хозяина.

Однако ощущения утраты не возникает: ведь точка зрения героя сводится к фразе: *«Время литературы прошло»*... Однако сам автор так не считает, демонстрируя не только знание древней истории тюрков, легенд и сказаний о их происхождении, возвышении и упадке былого величия, но и великолепную игру со словами, со звучанием словосочетаний, возвращая слову его изначальную музыкальность - этим объясняется длинный перечень названий цветов и книг, далеко, кстати, не случайный. Вероятно, через способность к «внутреннему» слуху и речи подводит Д.Амантай к главному – мысли о диалоге культур и цивилизаций.

Таким образом, современная проза Казахстана, опираясь на предшествующий многовековой опыт словесного искусства казахского народа, в целом развивается в русле мировых литературных тенденций. Представители «новой волны» в казахской интеллектуальной прозе периода независимости ведут не столько поиск новых идей, проблематики, что характерно для традиционной литературы реализма, сколько поиск эстетически самодостаточных форм и принципов повествования.

Авторские интенции представителей «нового» интеллектуального казахстанского романа направлены на установление взаимодействия, контакта, диалога различных литературно-культурных традиций. Диалогичность,

внутренне присущая евразийской философии, выражает особое мировидение, которое не сводится ни к Востоку, ни к Западу.

Персонажи казахской прозы в отличие от героев западного «нового романа», оторванных от исторических корней и социума реальности, еще связаны с историческим прошлым своими рефлексиями: на подсознательно-интуитивном уровне сохраняют в себе память истории своего рода, ощущают влияние правремени.

В романах казахских авторов все же присутствует некий «просвет» в плане сюжетной интриги и позитивной основы судьбы героя, в то время как в западном «новом романе» устойчива тенденция к деструкции героя. Можно предположить, что тенденция к позитивному смыслопорождению связана с традиционным представлением номадов (кочевников) о самогармонизации мира, с национальными архетипами идеалов самосовершенствования в свете влияния суфизма и тенгрианства.

С точки зрения современной герменевтики, самопонимание – это всегда и взаимопонимание, диалог. Анализ казахстанского «нового» романа в литературе Казахстана на рубеже веков и в начале нового тысячелетия в рамках диалога национальной традиции и новаций современного мирового литературного процесса, в частности, на уровне проблемы автора и героя, способствует выявлению новых граней авторского сознания прозы современного Казахстана.

Современную литературу и искусство не следует понимать только как национальное явление, замыкать их в этнические рамки, поскольку они являются органической частью всемирной художественной культуры. Вместе с тем наблюдающаяся в последние годы тенденция реконструкции историко-культурного процесса и восстановление исторической памяти все более усиливаются. Данный фактор литературного процесса суверенного Казахстана востребован самой жизнью, поскольку слишком многое оказалось изъято из истории нашей страны.

Новизна форм, синтетизм отличают современную прозу о художнике. Возможно, ключом к нему следует считать синтетизм самой сферы искусства, когда балет, музыка, живопись, поэзия – все срастается в единое целое. В свою очередь, поэзия тяготеет к прозе, проза – к поэзии. Такова вообще одна из современных тенденций развития литературы: диалог поэзии и прозы даже на жанровом уровне, внутренним объединяющим началом которого служит музыка, музыкальность на фонетическом уровне (романы Д.Накипова). Современная проза чаще всего надреальна, уводит из «огненного круга», устремляя к Диалогу.

Список использованной литературы к разделу:

1. Банников П. Самопрезентация автора в литературном пространстве.- Алматы: СаГА, 2009.
2. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000.

3. Национальный космос в контексте современной литературы Казахстана /А.Б.Абдуллина, К.К.Ахмедьяров, Н.М.Могилевская, Х.С.Мухамадиев. Под ред. У.К.Абишевой.- Алматы: Қазақ университеті, 2009.
4. Ананьева С.В. Русская проза Казахстана. Последняя четверть XX века – первое десятилетие XXI века. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2010.
5. Джолдасбекова Б.У. Русская литература Казахстана.- Алматы: Қазақ университеті, 2008. -358 с.
6. Хамитов Н. Философия и психология пола. – Киев – Москва, 2001.
7. Цветков Э. Мастер самопознания.- СПб., 2002.
8. Абдиков Т. Разума пылающая война. Предисловие и перевод А.Кима //Дружба народов.- 2007.- № 6. С.10 - 43.
9. Кодар А. Инновационные явления в современной культуре Казахстана //Казахстанская культура: между традицией и экспериментом: Материалы международной научной конференции, посвященной 20-летию независимости Республики Казахстан.- Алматы, 2011.
10. Адибаев Х. Созвездия близнецов (сокровенное и таинственное): роман-откровение.- Алматы: Искандер, 2004.
11. www.otuken.kz
12. Ауэзов М. Моя работа над романом об Абае //Вопросы литературы.- 1959. - № 6.
13. Елеукинов Ш. От фольклора до романа-эпопеи.- Алма-Ата, 1987.
14. Алимжанов А. Возвращение учителя //Степное эхо: Романы.-Алма-Ата: Жалын, 1983.
15. Касымжанов А. Абу Наср аль-Фараби (мыслители прошлого).- М.,1982.
16. Алимжанов А. Стрела Махамбета //Степное эхо: Романы.- Алма-Ата: Жалын,1983.
17. Канапьянов Б. Последняя осень поэта. Фрагменты повести //Простор, 2008, № 11. С.10-33.
18. Чернова Н. Птица, залетевшая к ангелам. Документальный роман.- Алматы: Типография «Седьмая верста», 2011.
19. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.- М.: Художественная литература, 1972. - 470 с.
20. Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. Монография.- Алматы, 2009.-352 с.
21. Национальные образы мира в современной литературе Казахстана (Под общей редакцией У.К.Абишевой).- Алматы: Қазақ университеті, 2012.- 180 с.
22. Художественный мир литературы Казахстана: Компендиум /Под ред. С.Д.Абишевой. – Вып.1-3.- Алматы: КазНПУ имени Абая, 2010-2012.
23. Темирболат А.Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Монография.- Алматы: Ценные бумаги, 2009. - 504 с.
24. Каратаев М.К. Эпостан эпопеяга. – Алматы: Жазушы, 1970.
25. Ржанская Л.П. Интертекстуальность (Возникновение понятия. Об истории и теории вопроса) //Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века.- М.:ИМЛИ, 2002.

- 26.Накипов Д. Круг пепла. Роман интенций. - Алматы: Искандер, 2005. – 225 с.;
Накипов Д. Тень ветра: Роман.- Алматы: СаГа, 2009.- 272 с.
- 27.Савельева В.В. Наш современный роман как микс и некоммерческий проект //Простор.- 2012. -№ 3. С.123-141.
- 28.Бельгер Г.К. Две струны одной домбры //Дружба народов.- 2007. - № 6. С.231-250.
- 29.Каирбеков Б. О книге поэм Д.Накипова «Время Ре» //Известия Казахстана.- 2009.-13 мая.
- 30.[www.abai.kz /content](http://www.abai.kz/content)
- 31.Париж знакомится с Дидаром //Казахстанская правда.- 2012.-19 июля.
- 32.Цветы и книги [Текст]: роман /Д.Амантай //Аманат.-2007.-№ 6. С.76-117.
33. www.info-tses.kz

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

О том, что у Казахстана особая историческая судьба, определенно и ясно говорил в одном из выступлений Президент нашей страны Н.А.Назарбаев: «Сама география создает образ страны пограничной, самой судьбой рожденной жить в двух измерениях: Европы и Азии – в обрамлении десятков культур, самобытных традиций и обычаев». С обретением Казахстаном независимости и укреплением основ внутреннего межнационального доверия в 1990-х оживлению культурной жизни в стране способствовала концепция нового евразийства, выдвинутая Н.А.Назарбаевым в 1994 году и особенно актуализировавшаяся в начале нового века [1].

Выступая в МГУ имени М.В.Ломоносова, Президент Казахстана предложил создать Евразийский Союз государств, основой которого может быть извечно традиционное, по словам проф. Ш.Р.Елеукенова, *«взаимное притяжение душ славянских и туранских (центральноазиатских) народов, ориентация на глубокое познание достояния народов Евразии, чтобы продолжить в новых условиях процесс культурного общения, освященного именами Пушкина, Лермонтова и Абая, Достоевского и Ч.Валиханова, Бунина, Блока и М.Жумабаева, Г.Потанина и А.Байтурсынова* [2, с. 337].

В пределах данного исследования авторы его стремились соблюсти эту особенность культурного развития, отражающуюся в полной мере в литературном процессе Казахстана последних десятилетий. Авторы данной работы стремились выявить специфику авторского дискурса тесно связанного с Казахстаном писателя Ю.О. Домбровского сквозь призму авторских стратегий современных писателей, объединенных стремлением передать рефлексии одаренных творческих натур.

Как русская, так и казахская литература конца XX - начала XXI в.в. осуществляют переоценку ценностей, подводят итоги XX столетия, истории человеческой цивилизации и культуры, осмысляют постсоветскую реальность, предлагают новые жизненные ориентиры. При этом устоявшиеся эстетические каноны и системы демонстрируют способность расширять свои границы, впитывать определенные открытия других систем.

Многие книги конца XX - начала XXI в.в. все чаще совмещают в себе разные виды дискурса, представляя одновременно увлекательное сюжетное повествование, популярное изложение сведений из научных источников, обоснование какой-либо философской или культурологической идеи. Собственно сюжетное повествование оказывается только поводом для развернутого философского комментария или захватывающей интеллектуальной игры.

Отличительная особенность идейно-эстетического своеобразия литературы последних десятилетий, особого периода в казахской литературе заключается в трактовке предназначения самого искусства. Опыт М.Ауэзова как создателя эпопеи об Абае навсегда останется в сокровищнице казахстанской литературы: развертывание крупным планом известных фактов жизни Абая с использованием основных тем, идей, мотивов его произведений и мастерским

воссозданием его диалогов и монологов. Авторский дискурс М.Ауэзова отражает национальную картину мира и национальный казахский характер.

Современный период литературно-культурного развития проходит под знаком процесса самоопределения наций, и именно он, по-видимому, будет формировать облик литературы в ближайшие десятилетия. Процесс этот не столь однозначен, так как, с одной стороны, он действительно способствует повышению уровня национального самосознания самоопределяющейся нации, требует обращения к своим культурным корням, возрождения подчас утрачиваемых традиций, возвращения забытых имен деятелей культуры.

Однако это может привести и к другим результатам: зачастую произведение национальной литературы «вырывается» из общекультурного контекста, в котором оно формируется и рассматривается лишь сквозь призму национального менталитета. Такой подход, восходящий к культурно-историческому методу изучения литературы, действительно позволяет рассматривать ее как запечатление духа народа в разные этапы его исторической жизни и способствует укреплению национального самосознания. Но ограничиваться только этим, по мнению авторов данной работы, не всегда представляется целесообразным.

Вот что писал об этом видный исследователь казахской литературы профессор Р.Нургалиев: *«Большой талант – будь то общественный деятель, или художник, или экономист, родившись на родной земле, становится достоянием всего культурного мира. Потому что, несмотря на разницу в языках, религии, поверьях, чувствах, **стремление к прекрасному** (выделено нами) едино для всех людей. Золотой век русской литературы дал ряд писателей, оказавших влияние на мировое искусство. А историческая связь казахской и русской литератур уходит своими корнями в половецкую эпоху»* [3, с.72-73].

Изучение авторского художественного дискурса может стать тем способом реализации принципа «диалогичности» текста, «диалога говорящих сознаний», ценностей, кругозоров, обозначенных в свое время М.Бахтиным и активно разрабатываемых современными исследователями.

К концу XX - началу XXI в.в. творческие достижения Ю.Домбровского прочно вошли в читательский и исследовательский обиход. В последние десятилетия вышли в свет серьезные научные статьи и диссертации казахстанских и российских исследователей, в которых опыт писателя, оцениваемый в рамках различных подходов, стал предметом обзора и системного анализа. Одновременно одним из самых дискуссионных вопросов современной филологической науки оказался вопрос об авторском дискурсе, рассматриваемый исследователями порой с противоположных позиций.

В эпоху стремительно нарастающей языковой и культурной интеграции, обострившей проблему «личностной» самоидентификации, эта проблема оказалась особенно созвучной современности и востребованной как писателями и их читателями, так и специалистами-филологами в целом.

Авторский дискурс Ю.Домбровского в произведениях о Шекспире, Байроне, Державине и других выдающихся художниках связан с

непосредственным влиянием концептуальной составляющей этих мастеров слова, собственным восприятием психологии творчества. Обычное оборачивается необычным, самые прозаические ситуации неудержимо влекут в глубочайшую метафизику бытия и человеческой души. Не случайно его творческий опыт, несмотря на разнородные суждения, вызвал отклики видных писателей и критиков не только внутри страны, но и далеко за ее рубежами.

Все писавшие о Ю. Домбровском в 1970-е -1980-е г.г. и позднее находили у него своеобразный и подлинный талант художника, но специальное изучение особенностей его авторского дискурса в контексте развития как русской, так и казахстанской литературы, все же не проводилось ввиду иных аспектов исследований, привлекавших внимание известных ученых [4].

Исследование наследия Ю. Домбровского заметно активизировалось с конца 1980-х- начала 1990х – годов и в Казахстане, и в России, и не только в связи с самобытной творческой индивидуальностью писателя, но и по причине наметившихся новых тенденций в развитии литературы современного Казахстана. Особенность произведений современной прозы Казахстана о людях искусства заключается в том, что рамки и степень поднимаемых в них проблем неизмеримо расширились и усложнились, как отмечают отечественные литературоведы [5, 6, 7, 8, 9].

И связано это не только с изменившейся ролью и местом художника в обществе, но и с усложнением авторского «начала» в произведении, находящего свое отражение, в том числе, в организации повествования. Повествовательный дискурс все более соответствует характерам главных героев (рассказчиков, героев – рассказчиков, рассказчиков-повествователей) как творческих личностей, воспринимающих действительность и ее реалии и в форме поэтического мировидения, и отстраненно, в форме «спектакля», разворачивающегося на глазах читателя.

Анализ произведений современной казахстанской прозы о людях искусства с точки зрения неоднородности авторского дискурса показывает, что почти все писатели создают свой дискурс диалогически, ведут диалог в «большом времени», используя порой разнообразие «масок» и «ролей» для собственного рассказа «о времени и о себе» (последнее характерно, в частности, для произведений «новой волны» в лице Д.Накипова, Д.Амантая и др.). Выбор масок и ролей, цитат и ссылок на чужое слово как проявление «другости» в авторском дискурсе диктуется характером современной эпохи и ее «цитатностью», направлением, к которому относится писатель, а также его индивидуальным стилем.

Новые формы взаимодействия авторской речи с речью персонажей обусловлены общей тенденцией к субъективизации повествования в конце XX века, повышением роли личностного начала в литературе и искусстве, появлением новых моделей миропонимания.

Наблюдается усложнение субъектной структуры современной прозы, находящее отражение в языке, который, по М.Бахтину, предстает в виде «системы пересекающихся плоскостей», т.е. дискурсов разных субъектов[10, с.275]. Авторам в данной ситуации принадлежит роль своеобразного

«приводного ремня», организующего центра пересечения плоскостей, где смыкаются диалогические нити. В этом смысле можно говорить об установке на диалог, совместный поиск ответов на вопросы современности – так называемая «диалогическая стратегия дискурса».

Больше внимания современные писатели уделяют специфике творческих рефлексий, нередко тесно связанных с авторскими интенциями, отображению творческого процесса в сознании героев (это особенно заметно, как показал проведенный анализ, в произведениях малых форм, где повествование строится на изложении событий, связанных с замыслом или появлением тех или иных произведений, созданных главным героем.

Несмотря на разнообразие сюжетов и стилистики, героев объединяет *небезучастное* отношение к происходящему вокруг, в котором нет нарочитого оптимизма, но нет и апокалиптичности или тотальной иронии. Есть стремление авторов осмыслить происходящее в историко-культурном контексте описываемой эпохи и рассказать о дне сегодняшнем в рамках выбранной ими индивидуально-авторской стратегии.

Современная сложная эмоционально-насыщенная жизнь значительно изменила эмоционально-психологический облик человека. Огромный поток информации, напряженный ритм жизни, возросший интеллектуальный уровень наряду с возросшими материальными запросами индивидуумов – еще одна причина новых интенсивных поисков в области авторского дискурса в прозе о художниках как в рамках традиционного реализма, так и в произведениях постмодернистской направленности.

Как свидетельствуют реалии современного казахстанского литературного процесса, художники разных направлений прибегают к определенным приемам, системе изобразительных средств, героям определенного типа.

Мифы, символы, подтексты, культурные коды, поток сознания, смещение временных пластов, интертекстуальность, предельное напряжение состояния героя, смена ритмов повествования, специфика восприятия мира и мышления (так называемое «клиповое сознание») – все это свидетельствует об усложнении авторского дискурса, в полной мере соответствующего ассоциативному мышлению читателя XXI века.

«Человек – прежде всего процесс», – любил повторять Ю. Домбровский. Описательность, которую он так тщательно избегал в своих книгах о Байроне, Шекспире, Державине и других художниках слова, оказалась также чуждой таким писателям как А. Алимжанов, Т. Асемкулов, Б. Канапьянов: более динамичными, «пластичными» становятся сюжетно-композиционные структуры, повествование, образная система их произведений в целом.

Практически не встречаются чисто портретные характеристики героев – они «вписываются» в общее движение образа или вообще опускаются, заменяясь метафорическими образами, призванными чаще всего акцентировать одиночество героев, как это можно наблюдать у Б. Канапьянова в повести о Шакариме. Так же представлен «бытовой фон». Расширяются контекстуальные границы художественных образов при помощи обобщений, в результате

которых они поднимаются до уровня символов своего времени в книгах Х.Адибаева и Д.Накипова.

Обращает на себя внимание несущественность событий в современной прозе о художниках – авторам важнее реакция, рефлексия на то или иное событие. Практически не имеет значения, кому принадлежит высказывание – рассказчику или герою, важнее интеллектуальная насыщенность авторских «вкраплений».

Казахстанская проза переживает новый этап своего развития. Произведения Т.Абдикова, Б.Кананьянова, Т.Асемкулова, Н.Черновой, Д.Накипова, Д.Амантая и других авторов существенно расширяют временной и художественный диапазон исторически сложившейся в нашей стране прозы о художнике. Переплетаются разные стилевые течения, продолжаются поиски и эксперименты со словом, усложняется характер подтекста в духе универсальных для информационной эпохи положений «открытый мир без границ». Сосуществование в едином культурном пространстве с российскими и европейскими писателями дает свои плоды.

Произведения современных казахстанских писателей о людях искусства даже в случае явно выраженного автобиографического дискурса имеют некую сюрреалистическую направленность, не исключая национальный колорит. В достаточной степени выражена тенденция к размыванию границ между художественным и публицистическим в произведениях Б.Кананьянова и Т.Асемкулова. Все чаще в них встречаются апелляции к воображаемому читателю, риторические фигуры, обеспечивающие в числе прочих и представления о «мифологическом времени», и о реалиях сегодняшнего дня, как это наблюдалось в диалогии Ю.Домбровского.

Автор книг о великих художниках, Ю.О.Домбровский в освоении «чужой» субъективности всегда опирался на активное выявление индивидуального начала того, о ком писал, нередко моделируя ситуацию сопричастности или «сшибки» разных точек зрения.

Авторский дискурс Домбровского в прозе о художниках никогда не сводится к утверждению только своего знания, предполагает сопоставление различных «правд», присутствия чужого опыта. Так же и авторский дискурс современных казахстанских писателей не просто складывается из соотношения голосов героя и повествователя – героям все больше предоставляется возможность языкового самовыражения. Отсюда – обилие диалогов, монологов, часто внутренних, доминирующих в организации повествования текстов Т.Абдикова, Д.Накипова, Д.Амантая и др. Тем самым акцентируется еще большая самодостаточность и суверенность незаурядных творческих натур.

Чтобы самоопределиться в сложном, динамическом контексте современности, творческая личность должна опираться на культурную память: в ней запечатлены все предыдущие столкновения, противостояния творческой свободы и исторической необходимости. Нравственный выбор сопряжен с необходимостью преодоления давления современности, выходом к истории культуры человечества. Культурно-историческая память – связующее звено

между современностью и историей. Она присутствует в произведениях современных прозаиков и на уровне авторского сознания, и в памяти отдельных персонажей, событийно, на уровне общей авторской концепции.

Разнообразие разрабатываемых тем спрягается с раскованностью манеры письма, разнообразием поэтики и стиля. Достаточно ощутимы в современной казахстанской литературе тенденции модернизма и постмодернизма: поэтика «компромисса», драматизм повествования, несмотря на внешнюю бесстрастность и отсутствие эмоций, свободное преодоление пространственных и временных границ, поиски идеала в «другой» реальности. Традиционные формы изобразительности, соединяясь с новыми способами художественного мышления, определяют многообразие творческих манер современных авторов. Таким образом обновляется и совершенствуется концепция личности героя – художника, мастера слова.

Наблюдается определенное усложнение структурной организации текстов современных писателей, в которых, как и у Ю.Домбровского, автор остается организующим центром произведения, от него зависит и выбор персонажей, и столкновение разных точек зрения. Вместе с тем по-прежнему более существенны проявления героя, которому предоставлено приоритетное право самовыражения, а изображение действительности пропускается через его сознание.

Авторское сознание проявляется в соотнесении повествования монолога и диалога, в смене типов речи: прямой, внутренней и несобственно-прямой. Современных казахстанских писателей привлекает самосознание, духовный облик незаурядных героев, непостижимые для обыкновенного человека импульсы поведения художника, тайна его «внутреннего» голоса. Соответственно меняются способы построения сюжета – он все больше служит средством обрисовки «неожиданных» свойств характеров героев-персонажей, и в нем усиливается аналитическое начало. Авторам важнее дать анализ мотивов этих поступков, чувств, вызвавших то или иное действие, импульс, чем описание внешнего вида и поступков.

Внимание писателей сосредоточено на изображении движений души в ответственные, критические моменты, «сдвига» в сознании, открытиях мысли художников, разрушающих прежние представления (так называемый «мыслительный дискурс»). Авторская позиция прочитывается в отборе событий, деталей, поэтических подробностей, соседствующих нередко с острым публицистическим словом, как, например, в произведениях А.Алимжанова, в которых автор не отстраняется от оценок. Более того, он вмешивается в ход эпического повествования со своими комментариями, разъяснением смысла событий.

Анализ художественного дискурса прозы Ю.Домбровского наглядно показывает, что освоение субъективности «чужого» сознания художника слова связано у писателя с активизацией индивидуального начала имплицитного («внутреннего») автора. Как известно, органической составляющей казахской прозы является мифологичность, связанная с традициями народной культуры, песнями, легендами, сказаниями и мифами.

Так, «мифологичность» художественной картины мира в повести Б.Канапьянова о Шакариме и романе «Полдень» Т.Асемкулова обусловлена воссозданием картин далекого прошлого, словно подстерегающего современников от опрометчивых решений и поступков. Об этом напоминает один из начальных эпизодов «Последней осени поэта» - жалобный зов отбившегося от своего стада жеребенка, попавшего в беду... Новое прочтение Б.Канапьяновым судьбы одного из гениальных преемников Абая тесно связано с его собственным видением современности и размышлением о времени.

В авторском дискурсе современных казахстанских писателей на первом плане – лирическое начало, источник которого заключается в субъективности рассказчика, нередко «расходящейся» с субъективностью автора. Тем самым границы между сознанием героя и повествователя порой размываются, субъективность рассказчика, его позиция выглядят нейтрально ввиду господства «точки зрения» и слова героя, по словам видного представителя семиотического литературоведения Б.А.Успенского.

В авторском дискурсе Ю.Домбровского немаловажная роль принадлежит образам птиц и ангелов, мотиву чудесного, «необычайного». Случайность ли, что совсем недавно вышедший новый роман Н. Черновой озаглавлен «Птица, залетевшая к ангелам»? А Балерина, танцующая в «Круге пепла» Д.Накипова, напоминающая «дивный образ птицы в ореоле света, ни далеко, ни близко, как если б находилась в сердце или в середине зрачка...» Птицы осуществляют связь между небом и землей, являются символом духа и души [11, с.401-404]. Параллель с птицей – это, с одной стороны, использование традиционного образа, а с другой – отражение общей тенденции современной литературы – отождествления человека и природы.

Подобные совпадения, безусловно, требуют специального углубленного изучения, так как имеют под собой определенную общность в рамках динамической целостности художественных миров. Современность как категориальное явление служит импульсом смены парадигм в структуре художественных произведений, рассматриваемых в единстве их содержания и формы. Писатели, осваивая тему времени, закономерно приходят к тем поэтическим, художественным образам, которые несут в себе скорость, полет, динамику.

Распространенность образа птицы в произведениях современной литературы сегодня можно объяснить тем, что технические преобразования вытеснили из жизни общества коня, верблюда, но птица по-прежнему осталась свободной и независимой. Как природный феномен птица необычна по своей природе: полунебесно-земное существо, занимающее мало места на земле, гораздо больше – в воображении людей. Именно физиологическое бытие птицы определяет ее присутствие в художественном сознании писателей, обращающихся к теме искусства и его носителях.

Установленные особенности художественного дискурса представителей современной казахстанской литературы носят самый разнообразный характер и свидетельствуют о плодотворном усвоении ими творческого опыта предшественников, его развития и обогащения на новом этапе развития

литературы. Каждый из них сумел взглянуть на мир по-своему, не претендуя на завершенность и неоспоримость. Общим для всех них является чувство гуманизма, чувство тревоги за настоящее и будущее человека, идея служения людям.

Мотив «дисгармонии» человека, варварски уничтожающего свои истоки, память, мать-природу, не является новым для литературы последних лет: ою этом писал и А.Нурпеисов в «Последнем долге», И Р.Сейсенбаев в романе «Мертвые бродят в песках», ранее – С.Санбаев в «Белой аруане». Однако у современных писателей (А.Жаксылыков, Т.Асемкулов, Х.Адибаев и др.) он помещен в трансцендентное и даже экзистенциальное пространство, что соотносит их дискурс с теорией К.Ясперса об освобождении от поверхностного, повседневного, «неистинного» существования посредством переживания «предельной ситуации», экзистенциального «озарения». Созданию подобного сложного впечатления о мире способствует широкое использование авторами творчески переосмысленных мифов, легенд, устойчивых представлений о традициях древности.

Описание и анализ явлений, находящихся в развитии, формирующихся и изменяющихся на наших глазах – задача достаточно сложная, требующая особой деликатности. Способом существования искусства и литературы является создание всякий раз новой эстетической реальности. Развитие его определяется не только индивидуальностью художника, но и динамикой и логикой самого материала, предыдущей историей средств, требующих найти (или подсказать) всякий раз новое эстетическое решение.

Определение Ц.Тодорова: дискурс «располагается по ту сторону языка, но по это сторону высказывания» свидетельствует о том, что в художественном произведении специфика дискурса выполняет универсальную функцию. Структура, стратегия, жанр, композиция, стиль художественного произведения зарождается и образуется соответственно дискурсивным основам.

Дискурс- ядро художественного произведения, диалектическая система, включающая все этапы развития, начиная с вымысла, зарождения идеи, его социальное функционирование и заканчивая отдельным материалом, оцениваемым реципиентом. Дискурсивная поэтика, объединяя и включая в себя методы традиционного анализа, обогащая его междисциплинарным, комплексным изучением художественного творчества, призвана обеспечить новыми перспективами и новыми креативными начинаниями в теоретическом исследовании художественного текста, помочь в распознании тайн художественного мира произведений, безграничного, как и сам мир.

Авторы исследования стремились избегать поспешных выводов и оценок, которые в отношении произведений современной литературы могут быть субъективными и даже ошибочными. Задача главным образом состояла в систематизации и анализе существующего материала под определенным углом зрения.

«Одна из заслуг литературы и состоит в том, что она помогает человеку уточнить время его существования, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных...» - писал Нобелевский лауреат

И.Бродский. «Живая» жизнь Слова о художнике словно вбирает в себя его чуткий слух, художественную интуицию, преемственность творческих поисков и открытий, порождая ощущение непрерывности культуры. Непрерывность культуры – это и сохранение в литературе культурной памяти, плодотворных традиций предшественников, это и продолжение творческих поисков, всегда присущих живому, протекающему на глазах, современному литературному процессу.

Литература к заключению:

- 1.Бусурманов Ж. Об евразийстве и Азии // Казахстанская правда. – 2005. -3 октября. – С.2.
- 2.Елеукинов Ш. Евразийский талисман. О литературных истоках движения // Евразийский талисман. Под ред. Ш.Р. Елеукинова. – Алматы: Білім, 1996. – С. 7-45.
- 3.Нургалиев Р. Древо обновления: Традиции и современный литературный процесс. - Алматы: Жазушы, 1989. – 368 с., с портретами.
- 4.Каратаев М. Воскрешая глубокое прошлое //Литературная газета. – 1975. – 15 июня; Митева Л.М. Жанровые особенности художественно-биографической прозы Казахстана: Автореф. дисс. канд.филол.наук.- Алматы, 1984.- 25 с.; Бадиков В.В. Путь к художественной правде. Роман и современность //Простор.-1987.-№ 7.- С.160-164; Творчество русских писателей Казахстана / Под ред. И.Х. Габдирова, Ш.Р. Елеукинова. – Алматы: Жазушы, 1992. – 239 с.; Ананьева С.В., Кривошапова Т. Русская литература // Литература народов Казахстана. – Алматы: НИЦ «Гылым», 2004. – С. 45-125; Косенко П. След // Биографические повести и литературные портреты. – Алматы: Жазушы, 1980. – С.4-152; Габдиров И.Х. Писатель и действительность. – Алматы: Наука, 1984. – 268 с.
- 5.Тхоржевский С. Непокойный писатель //Звезда.-1989.-№ 7. –С.194-201; Штокман И. Стрела в полете //Вопросы литературы.- 1989.-№ 3.- С.84-109.
- 6.Сыдыкназаров М. Традиции жанра эссе в современной прозе Казахстана: Дисс. канд. филол. наук – Алматы, 2003. – 174 с.
7. Абдыханов У. К. Социально-нравственные аспекты раскрытия образа интеллигенции в современной казахской прозе: Автореф. дисс.доктора филол.наук.- Алматы, 2002.- 37 с.
8. Ибраева Ж.Б. Типология и эволюция образа интеллигента в казахстанской прозе второй половины XX века (на материале творчества И.Есенберлина, А.Нурпеисова, И.Щеголихина): Автореферат дисс. канд. филол. наук.- Астана, 2006.- 30 с.
- 9.Збровская Н.В. Проблемы романа о современности (на материале казахского и украинского романов 1970-1980-х годов: Дисс. канд.филол.наук.- Алматы, 1990. -175 с.
- 10.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.- М.: Наука, 1978.-396 с.
- 11.Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Под ред. Андреева В.- М.:МИФ, 2002.- 655 с.

