



# ХАКАССКИЕ, БАШКИРСКИЕ И АЛТАЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ИСКАНДАРОВА СВЕТАНА  
НИНА КИНДИКОВА  
ШУЛБАЕВА НАТАЛЬЯ

ТОЛЫСБАЕВА ЖАННА  
ШОРАБЕК ӘДІЛХАН  
АЙМБЕТОВА УЛБОСЫН



IKSPAD  
Publishing House

**ХАКАССКИЕ, БАШКИРСКИЕ И АЛТАЙСКИЕ  
ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ**

**Institution Of Economic Development And Social Researches  
Publications®**

**(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)**

**TURKEY TR: +90 342 606 06 75**

**USA: +1 631 685 0 853**

**E posta: kongreiksad@gmail.com**

**www.iksad.org**

**www.iksadkongre.org**

Kitabın tüm hakları İKSAD Yayınevi'ne aittir.

İzinsiz çoğaltılamaz, kopyalanamaz.

Metinlerden etik ve yasal olarak yazarlar sorumludur

Iksad Publications- 2018© ISBN- 978-605-7510-34-1



## **СОДЕРЖАНИЕ**

**ИСКАНДАРОВА СВЕТАНА**

**ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ СТИХОСЛОЖЕНИЯ В БАШКИРСКОЙ**

**ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА**

**4**

**НИНА КИНДИКОВА**

**NINA KİNDİKOVA**

**ЭТНО-ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В АЛТАЙСКОЙ**

**ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ**

**24**

**ШУЛБАЕВА НАТАЛЬЯ**

**ŞULBAYEVA NATALYA**

**СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗОВ  
БОГАТЫРЕЙ В ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ ХАКАСОВ**

**42**

**ТОЛЫСБАЕВА ЖАННА**

**ШОРАБЕК ӘДІЛХАН**

**АЙМБЕТОВА УЛБОСЫН**

**TOLISBAYEVA JANNA**

**ŞORABEK ADILHAN**

**AYMBETOVA ULBOSIN**

**ПРИНЦИПЫ НЕЛИНЕЙНОГО ВРЕМЕНИ В ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ  
КАЗАХСТАНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**58**

## ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ СТИХОСЛОЖЕНИЯ В БАШКИРСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Светлана Айратовна Искандарова,*

*к. фил. наук*

### ТЕЗИСЫ

В статье дается краткий обзор истории развития стихосложения в башкирской поэзии начала XX века. В данный период в процессе своего развития национальное стихосложение претерпело значительные изменения, итогом которого явилось появление нового типа стихосложения, качественно отличавшего от метрического репертуара предыдущего периода. Анализ произведений башкирской поэзии начала XX века показал, что эти изменения происходили в два этапа.

Первый этап: 1905-1917 годы, характеризующийся началом становления поэзии нового типа, когда башкирский стих, продолжив

традиции литературного стиха предшествующего периода, начинает преобразовываться под воздействием народных поэтических традиций, а также стихового опыта русской и иных литератур.

В начале XX века в башкирской поэзии господствующее положение занимало метрическое стихосложение аруз, заимствованное из арабо-персидской поэтики. В значительно меньшей степени использовался также и книжный вариант силлабического стихосложения, обозначаемый термином «бармак хисабы» или «хиджа вэзене», «хиджа хисабы». В традиционной поэзии употреблялись два метра аруза – рамаль и хазадж, которые имели разновидности: хазадж-и мусамман-и салим, хазадж-и мусаддас-и махзуф, рамал-и мусамман-и махзуф, рамал-и мусаддас-и махзуф. Основными жанровыми формами стиха являлись *маснави* и *газель*. Менее распространенными были *касыда*, *кит'а*, *дубейти*, *фард*, а также строфические формы *мусаммат*. Рифма традиционного стиха была

точной, создаваясь по правилам арабо-персидской поэтики.

Размеры книжного силлабического стиха, также как и метры аруза были канонизированными. В отличие от устной народной поэзии, характеризующейся многообразием стихотворных размеров (от 4 до 16-сложных), в письменной поэзии использовались в основном 7-,8-,11-,12- сложные размеры. Из форм книжного силлабического стиха самыми распространенными были четырехстрочные строфы с рифмами а-а-а-б или а-а-б-а. Рифма в письменном силлабическом стихе была подвержена сильному влиянию арабо-персидских поэтических норм, правила употребления которой являлись аналогичным, используемыми в рифмах аруза.

На данном этапе в стремлении приобщиться к народным поэтическим традициям, отдельные поэты начинают создавать в подражание народным формам, песенные произведения на размер народных песен 10-9-сложного – «озон кюй»



(«протяжная мелодия») и 8-7-сложного – «кыска кюй» («короткая мелодия»). Появляются новые 5-, 6-сложные размеры. Строфика обогащается формами народных песен (а-б-в-б), вводятся строфы с перекрестной (а-б-б-а) и охватной (а-б-б-а) рифмой, также появляются астрофические строфы, созданные творчески используя традиции народного стиха кубаир.

Второй этап: 1917 – конец 1920-х годов. Этот период характеризуется сложными процессами, в которых производятся попытки порвать с устоями традиционной литературы, в результате которых появляются несколько разнонаправленных течений. Между башкирскими поэтами, по-разному относившимся к традиции и новаторству происходит борьба между приверженцами старых и новых форм.

К концу 1920-х годов, за очень короткое время, несмотря на протесты сторонников традиционного стихосложения, отдельных попыток реформирования аруза, в творчестве большинства

башкирских поэтов, метрика аруз была отвергнута и заменена силлабическим стихосложением. Таким образом, стихосложение аруз, которое столетиями занимало господствующее положение, исчезает из башкирской поэзии, а находившееся на втором плане силлабическое стихосложение, прочно утверждается в качестве единственной системы стихосложения.

Башкирская письменная поэзия, как и многие тюркские литературы к началу XX века продолжала развиваться, строго следуя арабо-персидским поэтическим традициям. Господствующим метром в стихосложении являлся аруз, заимствованный из арабо-персидской поэтики после принятия тюрками ислама и письменности на основе арабского алфавита. В значительно меньшей степени использовался также и книжный вариант силлабического стихосложения, обозначаемый термином «бармак хисабы» или «хиджа вэзене», «хиджа хисабы» [9, с. 3; 3, с. 37.].

Произведения, созданные метрами аруза, относились к высокой поэзии и предназначались для осведомленных читателей, отличающихся хорошим образованием, знающих арабский, персидский, старотюркские языки. Силлабическое стихосложение, которое считалось, по мнению поэтов-традиционалистов, образцом низкой поэзии, редко употреблялось в письменной поэзии, оставаясь в основном формой стиха устного народного творчества.

Аруз – метрическое стихосложение, основанное на определенном чередовании стоп с долгими и краткими слогами. Для обозначения размера стиха в башкирской литературе начала XX века использовался арабский термин «вэзен» (от арабск. «размер») или тюркское слово «үлчәү» (от тюрк. «весы», «измерять»). При анализе произведений башкирских поэтов данного периода было выявлено, что из всех размеров аруза продолжали использоваться только самые

популярные метры тюркского аруза – рамаль и хазадж [5, с. 62]. Например:

**рамал-и мусамман-и махзуф** (*рамаль восьмистопный с усеченной последней стопой*) по схеме: – ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – (– долгий слог, ◡ краткий слог):

Донъяға сал|саң күзең, ил|һам бирер һәр|  
кайсысы

Ай, кояш, йол|доз, йәшенләр, |ғәршесе һәм  
|көрсөсө

(Ғ. Хозаяров. Шағирларға, 1911).

**рамал-и мусаддас-и махзуф** (*рамаль шестистопный с усеченной последней стопой*):

– ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ –:

Ел өрә сал|кын суға, йәм|сез һауа,

Йәш йөрәк тә|сызлана, хәл|сезләнә

(Я. Юмаев. Йәш йөрәк, 1915).

**хазадж-и мусамман-и салим** (*хазадж восьмистопный полный*):

◡ – – – | ◡ – – – | ◡ – – – | ◡ – – –:

Караңғы төн | үтеп таң ат | мағын хәбәр | вирер  
чулпан

Каранғыдан | хафаланған | күңелләрне | ачар  
чулпан

(С. Якшығолов. Чулпан, 1911).

**хазадж-и мусаддас-и махзуф** (*хазадж  
шестистопный с усеченной последней стопой:*

○ --- | ○ --- | ○ --- :

Сиңә күрсәт | сә донъя як | ты көнләр

Түгел дошман | якын дустың | да көнләр

(М. Ғафури. Дуслар, 1910).

На основе статистического исследования нами было выявлено, что самым распространенным размером в башкирской поэзии начала XX века являлся рамал-и мусамман-и махзуф. Так, в журнале «Шура» с 1908 по 1917 годы из всех стихотворений, созданных метрами аруза, размером *рамал-и мусамман-и махзуф* было создано 53%, размером *хазадж-и мусамман-и салим* – 22%, размером

*хазадж-и мусаддас-и махзуф* – 18%, размером *рамал-и мусаддас-и махзуф* – 7%.

Основными жанровыми формами стиха в творчестве башкирских поэтов начала XX века являлись *маснави* и *газель*. Менее распространенными формами являлись *касыда*, *кит’а*, *дубейти*, *фард*, а также строфические формы *мусаммат*.

Вместе с метрами аруза тюркскими поэтами был воспринят и арабо-персидский тип *рифмы* – кафия (араб. «рифма»). В трудах тюркских теоретиков Урало-Поволжья начала XX века для обозначения рифмы можно было встретить также употребление термина «бетем» (тюрк. «окончание») [8, с. 8]. Учение о рифме основывалось на графическом принципе, т. е. на совпадении букв (харф) – согласных и долгих гласных, также учитывались и краткие гласные – харака – огласовки. В творчестве башкирских поэтов начала XX века большая часть используемых рифм являлась точными рифмами,

грамматически однородного типа. В газелях широко использовался редиф [6, с. 93].

Силлабическое стихосложение основано на числе слогов в стихе. Большое значение в образовании ритма тюркского силлабического стиха играют внутрстиховые паузы, делящие стих на ритмические (слоговые) группы. В башкирском литературоведении эти группы обозначаются термином «быуын» (от. башк. «сустав», «колено»). Граница между слоговыми группами называется цезурой [11, с. 251].

Размеры книжного силлабического стиха, также как и метры аруза были канонизированными. В отличие от устной народной поэзии, характеризующейся многообразием стихотворных размеров (от 4 до 16-сложных), в письменной поэзии использовались в основном 7-,8-,11-,12- сложные размеры. Характерной особенностью тюркских силлабических стихов, являлось то, что они имели

нечеткий силлабизм, иначе говоря, строки в строфах были неравносложными. Например:

**11-12-сложный силлабический размер:**

Һәр тарафда укыу кәрәк, ер кәрәк тип,

Ижтиһад итәләр арып-талып.

Кечкенә кырмыскадан үрнәк алып,

Сез дә ғафил калмағыз башкортларым.

(С. Якшығолов. Башкорт ағаларыма хитап, 1908).

**7-сложный силлабический размер:**

Арысланлар үз ерен

Залимлардан таптатмас,

Таптаймын дип атласа,

Башкорт каны атлатмас.

(Ш. Бабич. Башкортостан, 1918).

Из форм книжного силлабического стиха самыми распространенными были четырехстрочные строфы с рифмами а-а-а-б или а-а-б-а. Рифма в письменном силлабическом стихе была подвержена



сильному влиянию арабо-персидских поэтических норм, правила употребления которой являлись аналогичным, используемым в рифмах аруза.

Исследование башкирского стихосложения начала XX века показало, что в этот период в процессе своего развития, национальное стихосложение претерпело значительные изменения, выработав новый тип стиха, который качественно отличался от метрического репертуара предыдущего периода. Эти изменения происходили в два этапа.

Первый этап: 1905-1917 годы, характеризующиеся началом становления поэзии нового типа, когда башкирский стих, продолжив традиции литературного стиха предшествующего периода, начинает преобразовываться под воздействием народных поэтических традиций, а также стихового опыта русской и иных литератур.

В начале XX века в башкирской поэзии появляются поэты, которые в своем творчестве, наряду с арабо-персидскими формами поэзии, начинают пользоваться народным силлабическим стихосложением – «бармак хисабы» (от тюрк. «бармак» – «палец», «хисап» – «счет»). Таково было творчество поэтов М. Гафури, С. Якшигулова, Ш. Бабича, Х. Габитова, С. Кудаша, Д. Юлтыя и др. Истоки обращения к народному творчеству обнаруживаются в последней четверти XIX века – в творчестве поэтов-просветителей, таких как Акмулла и М. Уметбаева, которые были заинтересованы в том, чтобы их мысли стали достоянием широких масс – простого народа, а не только образованных людей. Это заставило их применять в своем творчестве более понятные для своих слушателей народные формы поэзии.

Передовые поэты сыграли большую роль и в процессе обновления литературного языка. Они выступали за сближение народного и литературного языка, отказавшись от чрезмерного употребления

арабо-персидской лексики и грамматических форм [7, с. 240].

В стремлении приобщиться к народным поэтическим традициям, отдельные поэты начинают создавать в подражание народным напевам, формам и размерам собственные песенные произведения. Народные песенные размеры имели две разновидности: 10-9-сложный – «озон кюй» («протяжная мелодия») и 8-7-сложный – «кыска кюй» («короткая мелодия»). Их форма представляла собой четырехстрочные строфы, в которых рифмовались четные строки (*абвб*). Однако произведения, созданные на размер народных песен, в первые десятилетия XX века не получили широкого распространения. Например, в журнале «Шура» (с 1908 по 1917 годы включительно) 10–9-сложным размером были опубликованы около 4,5 % от общего числа стихотворных произведений.

Приведем в качестве примера строфу из **10-9-сложного силлабического размера**:

Идел буйларында киң болонда  
Жылкыларым утлай чабында,  
Ожмахларың торсон бер яғымда  
Шул болонда йөрөгән чағымда.  
(Ф. Туйкин. Йәмле жәй, 1915).

Под влиянием ритмики народной поэзии, а также русской и европейских литератур башкирское стихосложение в начале XX века обогащается новыми 5-, 6-сложными размерами, а также четырехстрочными строфами с перекрестной (а-б-а-б) и охватной (а-б-б-а) рифмой. В творчестве поэтов Ш. Бабича, Х. Габитова применялись и астрофические строфы, характерные для народного стиха *кубаир*.

Изменения коснулись и внешней формы бейта. Некоторые поэты начинают делить бейт посредством цезуры на две части, в результате которого форма двустишия превращалась в четырехстрочную строфу, характерную для народной

поэзии. Например, размер аруза *рамал-и мусамман-и махзуф* (– ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ –), имеющий по 15 слогов каждом полустишии, начинает записываться как четверостишие 8-7-8-7, в результате этого, своей внешней формой становится схож с народным песенным силлабическим 8-7-сложным размером «кыска кюй».

Стремление к народной поэзии обнаруживается и в области рифм. С одной стороны поэты-новаторы стремятся освободиться от засилья грамматических рифм, употребляя грамматически разнородные рифмы, с другой – разнообразить их виды акустическими рифмами, свойственными народной поэзии [6, с. 95].

Второй этап: 1917 – конец 1920-х годов. На данном этапе в преобразование башкирского литературного стихосложения оказали влияние революционные события 1917-х годов, которые оставили глубокий след в литературной жизни страны. В результате изменившейся идеологии, в

творчестве поэтов появляется новая проблематика. Поэты начинают переходить от высокого стиля, преобладающего в их поэзии, к более низкому, так как их произведения теперь предназначались для другой читательской аудитории, для которой стало необходимо обращаться более простым, общедоступным языком, освобожденным от арабо-персидской лексики.

В послереволюционный период (1917 г.) в башкирской литературе выявилось два направления: революционно-демократическое и национально-патриотическое [2, с. 6]. Несмотря на новое содержание, в поэтическом репертуаре первого течения продолжали преобладать произведения, созданные традиционным стихосложением аруз. Таковы были стихи М. Гафури, Д. Юлтыя, С. Кудаша, Ш. Фидаи и др. Другие же поэты – сторонники национального-патриотического движения – Ш. Бабич, Х. Габитов использовали как аруз, так и

силлабическую метрику, при этом отдавая предпочтение форме народного стиха.

Известно, что форма поэтических произведений по сравнению с содержанием меняется медленнее, поэтому, если в начальный период изменения коснулись только тематики и содержания произведений, то к середине 1920-х годов в поэзии большинства поэтов наблюдаются изменения в строе стиха. В башкирском стихе 1920-х годов, пишет Г.Б. Хусаинов, наблюдаются две тенденции. В первой, основанной на народном стихе, проявляется стремление к полной ритмической точности, строфико-структурной стройности. К этой же тенденции относится разновидность обновляющегося книжного стиха. Ко второй относится новый стих, приспособленный к разговорной интонации, с более свободной ритмико-интонационной формой [10, с. 263].

В этот период многие поэты начинают отдавать предпочтение народному силлабическому стихосложению. Вторая половина 1920-х годов совпадает и с переходом башкирской письменности с арабского алфавита на латинизированную графику.

В 1920-е годы в творчестве отдельных башкирских поэтов усиливается влияние русской литературы, в частности, поэтического опыта В. В. Маяковского. Поэты-новаторы, как в традиционном арузе, так и в силлабическом стихе, пытаются приблизить традиционную напевную интонацию к разговорной форме, интонационно выделить слова, начинают графически выделять части стиха, имитируя “лесенку”, выносить слова в отдельные строки. Эти эксперименты были характерны для поэзии Д. Юлтыя, Б. Валида, Г. Амантая.

К концу 1920-х годов, за очень короткое время, несмотря на протесты сторонников традиционного стихосложения, отдельных попыток реформирования аруза, в творчестве большинства



башкирских поэтов, метрика аруз была отвергнута и заменена силлабическим стихосложением. Таким образом, стихосложение аруз, которое столетиями занимало господствующее положение, исчезает из башкирской поэзии, а находившееся на втором плане силлабическое стихосложение, прочно утверждается в качестве единственной системы стихосложения.

## **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Башкорт әзәбиәте тарихы. Алты томда. II т. / төз. – Өфө: Китап, 1990. – 582 б.

2. Егерменсе быуат башкорт әзәбиәте / төз., ред. Р.Н. Байымов. – Өфө, 2003. – 575 б.

3. Ибраһимов Г. Әдәбиәт кануннары. – Казан: б-я гос.типография, 1919. – 127 б.

4. Искандарова С.А. Аруз в башкирской поэзии 1920-х годов // Актуальные проблемы современной башкирской филологии и творческое наследие профессора А.Н. Киреева: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. – С. 146-149.

5. Искандарова С.А. Особенности метрического стихосложения аруз в башкирской поэзии первой трети XX века // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2011. – С. 62-66.

6. Искандарова С.А. Рифма в метрической системе аруз в башкирской поэзии начала XX века //

Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов. – 2015. – № 2 (44). – С. 93-96.

7. Очерки истории башкирского литературного языка / Ишбердин Э.Ф. и др. – М.: Наука, 1989. – 255 с.

8. Сәғди Ғ. Әдәбийәт-и мөғәллим. – Өфө: Шәрәк матбағасы, 1918. – 82 б.

9. Сәғди Ғ. Мохтасар қауағид-и әдәбийә. – Өфө: Шәрәк матбағасы, 1911. – 69 б.

10. Хәсәйенов Ғ. Б. Башкорт шиғыры. Шигриәт һүзлегә. – Өфө: Ғилем, 2006. – 403 б.

11. Әхмәтйәнов К. Ә. Әзәбиәт теорияһы. – Өфө: Башкортостан китап нәшриәте, 1971. – 388 б.

## ЭТНО-ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В АЛТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

*Нина Киндикова, д.ф.н., профессор*

**Аннотация.** В статье речь идет об этно-экологических проблемах в современной алтайской литературе и культуре. Рассматриваются произведения алтайских писателей, в которых отражено бережное отношение к природе Алтая. Отмечается то, что завещанное предками табу нередко нарушается на практике. Алтайские писатели лишь затронули отдельные проблемы этноса, экологии, этики, а на самом деле раскрывается философский аспект данного вопроса.

**Ключевые слова.** Алтайская литература, произведения алтайских писателей, этно-экологические, философские проблемы в литературе, люди и звери.

Взаимоотношения человека и природы широко представлены в фольклоре и литературе тюркских народов. Вспомним, к примеру, Акбару из известного романа «Плаха» (1987) Чингиза Айтматова, как волчица, потерявшая своих четырех щенят, мстит невинному чабану Бостону Уркинчиеву за злодеяния алчного соседа. Этно-экологической проблеме посвящен ряд исследований [1,2,3], тем не менее, в алтайском литературоведении этот вопрос в философском аспекте решается впервые. В алтайской литературе достаточно много произведений, оставшихся вне исследования. Мы остановимся на некоторых из них.

С древних пор у алтайцев существовали запреты: не нарушай покой природы, бери у природы столько сколько тебе необходимо, но в меру и т.д. Зафиксированные на камнях рунические письмена свидетельствуют о философском мировосприятии древнего человека. К примеру, содержание одной из надписей звучит так: «Я

окропляю землю кровью быка, для того чтобы исцелиться». В нем заложена глубокая философская мысль о взаимосвязи человека и природы. По мировидению тюрков, как известно, существует три мира: верхний, средний и нижний. Для того чтобы в среднем мире все было благополучно, люди окропляют и верхний, и нижний мир. Этот обычай сохранился до сих пор.

В произведениях алтайских писателей раскрывается красота этого вечного мира. Таковы стихотворения Л. Кокышева, Б. Укачина, рассказы и повести К. Телесова, Д. Каинчина и многих других. В рассказе «Родины зов» алтайского прозаика Дибаша Каинчина, к примеру, передана философская мысль о преданности малой родине – Алтаю. Композиционно он состоит из двух пластов: фольклорного и исторического.

В историческом плане, когда-то Эр-Чадак, предводитель монгольского войска, хотел завоевать народ, покорить Алтай, но не смог. Старик Чагандай,

угнанный монголами, мечтал «хоть ползком добраться ...до Алтая». Но не удалось. В памяти старика Алтай остался вечным, «сверкающим, твердокаменным» [4, с.71]. В то же время образ Алтая представлен в виде символической горы Бай-Туу, «покрытой кедрами разлапистыми». В плену оказался и семнадцатилетний раб по имени Кертеш из рода кергил, выпивший змеиный жир. Он стал понимать голоса зверей и птиц. «И это еще не все. Семьдесят народов под Солнцем и Луною – всех семидесяти будешь знать языки...» - гласит предание [5,с.74]. Кроме народной сказки в рассказе заметно и общеизвестное для тюрков предание о крылатом скакуне.

Кертеш, главный герой рассказа, услышав зов родины, помчался домой на крылатом коне-аргаме по кличке Мясистая Кобыла. За ним помчался жеребец Стригунок, пишет автор. В этом рассказе четко прослеживаются мотивы и образы родины, дороги, коня, человека. При

художественном переводе оригинала на русский язык Д. Константиновским сохранены этнические традиции, культурные коды, образные выражения, лексические особенности языка. Все это проявляется в сохранении названия горы, рода, имен исторических и литературных героев, в обычаях и традициях алтайцев.

Мечту плененного народа о возвращении на свою родину, осуществил Кертеш, сумевший вырваться из плена, благодаря крылатому аргмаку. В историческом рассказе «Родины зов» алтайского прозаика Дибаша Каинчина иносказательно передана мысль о преданности малой родине – Алтаю.

Стихотворение поэта Б. Укачина под названием «На осеннем рынке» в переводе И.О. Фонякова сюжетно, публицистично, философично. Лирический герой, случайно бродивший по осеннему базару, вдруг четко услышал голос продавца: «Подходите! Землю продаю!». Эти слова резанули



слух лирического героя, авторскими словами, «Что ни слово – по сердцу ножом». Эти слова глубоко возмутили лирического героя, поэтому он размышляет над услышанным:

«Покупайте землю!»- как же так?

Может, я насмешки чьей-то стою,

Может, лишним пафосом грешу.

Но тогда хотелось мне, не скрою

Род набить землю торгашу.

Чтобы вкус ее нележкой соли

Научился парень понимать! [6,с. 97]

Лирический герой сравнивает землю с родной матерью, поэтому дорога ему земля, обидно за то, что «сбитый плотно парень» - продавец не научился понимать «вкус ее нележкой соли». Поступок лирического героя стоит особого разговора. Чтобы не услышать снова окрик: «Землю продаю!», он выкупает чернозем, предназначенный для комнатных растений, у торгаша. Философский

смысл стихотворения в том, что родина у человека одна, родная земля никогда, никому не продается.

Во втором стихотворении - «Ночь в горах» - Бориса Укачина в переводе И. Фоякова поэт удачно описал природу древнего и современного Алтая, состояние умиротворения, единения человека с природой. Далее, сравнивая ночную тишину с мертвой немотой, лирический герой высказывает художественную мысль о том, что горная тишина необычная, особенная, она «чуткая и земная». В ночной тишине можно услышать звуки, увидеть свет, почувствовать связь времен. В тишине лирическому герою узнаваем даже голос марала, песня кедра, топот коней, колыхание веток. В тишине можно увидеть зажженные костры, свет и почувствовать их живое дыхание, тепло. Обычно костры зажигают чабаны – гостеприимные люди, о чем символически свидетельствуют пиала и трубка. Как известно, в алтайском аиле всегда найдется чашка горячего чая и трубка дружбы для спокойного собеседования.

Тишина земная сопровождает человека всегда и везде. Человек же наедине с природой осознает вечность времени, словами автора, «поступить Вечности на Земле» [7,с.63-64]. В этом стихотворении высказана художественная мысль о краткости и вечности жизни.

Алтайцы, как известно, по природе своей заядлые охотники. Не зная повадки животных, невозможно к ним прикоснуться. Однако в народе существует ряд табуированных запретов, которыми охотники придерживаются из поколения в поколение. К примеру, запрещено убивать зверей во время размножения, точнее, нельзя стрелять в матку самки, ожидающей дитя. Или нельзя играть с раненым зверем, ибо отзвуки его скажутся в судьбе человека. В народных пословицах и поговорках можно найти достаточно примеров о запретах. К примеру, одно изречение носит глубокий этнический смысл: «Не грехи ради удовольствия» - «Кинчеги бойына једер». Или: «Не навреди живому существу,

так как все обернется против тебя самого». К сожалению, на практике люди допускают ошибки, которые преследуют их пожизненно. Собираясь на охоту, охотники, прежде всего, благословляют духа сокровенного Алтая словами:

Кејим сынду кеен Алтай / Как ковер, чудный  
Алтай,

Камчы сынду кайран Алтай! / Как плетка,  
милый Алтай

Јаш агашка јалама буулап, / На молодое  
дерево ленты привязав,

Јайнап слерге мўрўдибис./ Умоляю сваренную  
крупку, бросаю,

Јазап аскан јарма чачып, / Сотворившему нас,  
Вам молимся.

Јайаан слерге јалындыбыс. / Из  
продовольственного толкана

Амадап слерди кўндўледибис. / Вас  
почтительно угощаем,

Кырда јүрген андарыгар / В горах живущих  
зверей ваших

Кысканбай биске беригер. / Не скупясь, Вы  
дайте нам?

Кайрако-он! [8,с.276-277]

На Алтае обитают разные звери, в том числе красавица маралуха, рысь, косуля, кабарга и многие другие. Но самым почитаемым для алтайцев зверем считается кабарга (тооргы). Однако она - самая беспомощная зверь. Было время, когда его убивали только из-за струи, поскольку в ней сосредоточено разновидности 120-ти целебной травы. Но в жизни происходит достаточно много необъяснимых явлений, связанных с взаимоотношением человека и природы.

Помнится, один случай из жизни обычного чабана. Он на вершине священной горы, где находилась его стоянка, застрелил свою верную собаку за то, что она гоняла отару. Но когда он

вернулся домой, то его лошадь пала, всю ночь мучительно вздыхая, словно человек. Стон ее слышен был почти во всей округе. Наутро земляки поставили вердикт: хорошо, что пала лошадь, а не человек в наказание за то, что застрелил собаку на священной горе. Другими словами, лошадь хозяина пала вместо человека, поскольку чабан дважды нарушил запрет своих предков. Во-первых, на той горе нельзя было не только стрелять, но и шуметь; во-вторых, он застрелил почитаемую собаку. А лошадь спасла душу этого человека.

Сейчас другая ситуация. Ради наживы некоторые охотники демонстрируют туристам не чучело, а живую косулю. Я случайно увидела на мосту козленка в привязи: хозяин зарабатывал деньги фотографированием. Каково ему в летнюю жару позировать туристам! Мы остановимся на рассмотрении стихотворения «Горному козленку, мать которого я нечаянно убил» Лазаря Кокышева и рассказа «Эличата» Кюгея Телесова.

Алтайский поэт Л. Кокышев в начале своей творческой деятельности написал чудесное стихотворение под названием «Эликтин оскус балазына» - «Посвящение сироте-козленку», переведенное на русский язык А. Медведевым (1977) и И. Фояковым (1982). Оригинал этого стихотворения опубликован первоначально в сборнике «Туба» (1958) Л.В. Кокышева, а на русском языке изданы в сборниках «Стихи» (1977) и «Горы и звезды»(1982) [9,с.266-267]. В нем речь идет о диком козленке, оставшемся без матери. Автор точно описал ее образ в первых строках стихотворения: «Юдрадый кара кӧзиҕле меге,/Уркӱнчек чаап не кӧрӧдив?» ( Глазами, словно смородинка,/ зачем ты смотришь на меня, пугливая козленок?)». Лирический герой просит прощения у козленка за то, что нечаянно убил его мать. Самое главное, он осознает свою вину, переживает и страдает: «На сердце сирый твой взгляд не тает./Я пред тобою, как

тать, стою./Тебя укроют леса Алтая./Но где мне совесть лечить свою?» (в переводе А.Медведева).

В рассказе «Эличата» (Козленки) К. Телесова пропадают в тайге два беспомощных козленка [10,с.107-110]. Охотник бесследно исчез, совершив непоправимое преступление по отношению к детенышам косули. В огромном темном мире они остались беззащитными, одни, зря ища свою мать. Конечно, переводчик А. Дмитриева передала лишь кусочек этого рассказа. В оригинале прослеживается отсутствие души у этих охотников, совершивших преступление против беспомощных эличат (козлят). Так, в произведениях алтайских писателей четко нарисован образ сказочного и реального Алтая, образы зверей и людей, обитающих и живущих по настоящее время. Сохранение его фауны и флоры в первозданном виде зависит от нас самих.

Таким образом, в современной алтайской литературе широко освещаются взаимоотношения человека и природы, поскольку алтаец до сих пор



сохранился, по выражению В.В. Радлова, как «дитя природы». В произведениях алтайских писателей раскрывается философское осмысление этно-экологической проблемы, бытующей в культуре тюрков с древнейших времен. К сожалению, в настоящее время отмечается нарушение табу, завещанного нашими предками. Алтайские писатели затронули лишь отдельные проблемы этноса, экологии, этики, а на самом деле раскрывается глубокий философский аспект данного вопроса.

## **ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

1. Полякова Г.Ф. Предание о Рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова. Историко-литературный анализ.- М.:Индрик,1999.- 224с.

2. Мыреева-Баишева А.Н. Человек и природа в современной якутской прозе.- Якутск: Бичик,2001.- 104с.

3. Далгат У.Б. Этнопоэтика в русской прозе 20-90-х гг. XX века (Экскурсы). – М.: ИМЛИ РАН,2004.- 212с.

4.Каинчин Д.Б. Родины зов// Каинчин Д.Б. Лунная соната.- Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография,2004.- С.71-74

5. Каинчин Д.Б. Родины зов// Каинчин Д.Б. Лунная соната.-Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография,2004.-с.71

6. Укачин Б.У. На осеннем рынке// Укачин Б.У. Календарь души.- Барнаул: Алт.кн.изд-во.-С.95-97

7. Укачин Б.У. Ночь в горах// Укачин Б.У.  
Календарь души. - Барнаул: Алт.кн.изд-во.-С.95-97

8. Кучияк П.В. Канза Бий. Историческая драма  
в 4-х действиях и 6-ти картинах. //Наш Кучияк.  
Сборник. - Горно-Алтайск: Горно-Алтайская  
типография,2017.- С 257-276

9. Собрание сочинений Л.В. Кокышева. Том 1.-  
Горно-Алтайск,2013.-С.266-267

10. Телесов К.Ч. Эличата// Телесов К.Ч. В  
этюдах – мои знакомые. Проза. - Горно-Алтайск:  
Рес.кн.изд-во «Юч-Сумер»,1993.- С.107-109.

**СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ  
ОБРАЗОВ БОГАТЫРЕЙ В ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ  
ХАКАСОВ\***

*Шулбаева Наталья, аспирант, младший  
научный сотрудник сектора фольклора  
народов Сибири и Дальнего Востока  
Институт филологии Сибирского отделения  
Российской академии наук*

В устном творчестве хакасского народа центральным жанром является героический эпос — алыптых нымах. Главным героем выступает богатырь (алып), воплощающий в себе образ «идеального народного героя».

В данной работе сделана попытка рассмотреть некоторые ключевые качества, присущие образу богатыря в героическом эпосе хакасов. Изучение

---

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект №17-78-20185) "Текст в культуре этноса как фактор сохранения идентичности народов сибирско-дальневосточного региона"

образов этих богатырей-алыпов раскрывает содержание мифических основ восприятия мира хакасским народом. Объектом внимания будут выступать некоторые характеристики образа богатыря: чудесное рождение, внешний облик, физические данные, поведение.

Главным героем эпических сказаний является богатырь, наделённый необычными способностями и качествами. Показателями богатырства является эпическая биография героя. Это и «чудесное рождение», и героическое детство, и наречение имени, и добывание (поиск) коня, и героическое сватовство и т.д., а также обладание особыми способностями и умениями. Идею направленность и основную функцию богатырей известный хакасский фольклорист В. Е. Майногашева определяет как: «обеспечение свободной жизни семьи и рода, защита имущества чурта, своей локальной родины, наконец, борьба за независимость всех жителей солнечного мира с

захватчиками из подземного мира или низин земли, а также со своими злыми ханами — таков высокий смысл жизни и подвигов героев» [1, с. 20].

Героическое сказание, как правило, начинается с описания времени и места сотворения мира. Такое начало можно определить как «зарю мироздания»:

*Амдыиыныу алнында, / Пуруныныу соонда, /  
Алтын аралап ай педерде, / Кемес арали кен  
педерде, / Чис арали чир педерде... — 'Нынешнего  
[поколения] раньше, / Прежнего [поколения] позже,  
/ Когда луна вперемежку с золотом сотворилась, /  
Когда солнце вперемешку с серебром сотворилась...'*  
[2, с. 99] (пер. наш). «Это начальное время, — пишет известный фольклорист М. Е. Мелетинский, — иногда характеризуется как идеальный «золотой век». Нельзя не отметить видимое противоречие между указанием на «время творения» и следующей затем картиной весьма благоустроенной жизни богатого скотовода-воина» [3, с. 360]. Эпическое время, место

действия раскрывают наиболее древние архаические пласты в образах героев, им присущи эпические и мифологические черты.

В героическом сказании «Ах сараттыи Ах хан апчах» [2] в исполнении К. А. Бастаева после вступления следует сцена сидящих за столом престарелой супружеской пары. Ах хан, отправившись осматривать свои владения вступает в борьбу с Айдолаем. Айдолай почти одолевает Ах хана, но появляется новорождённый младенец («час пала»):

Аннауары ер полбаанда,ас	Поэтому долго ли,
полбаанда,	коротко ли,
Ат асчау азыр пилде,	На перевале с двумя
	разветвлениями, по
Ир асчау игір пилде,	которому конь переходит,
	На извилистом
Ах ой чабауы кил тура	перевале, по которому
тескен.	мужчина переходит,
Хузуриы жіп, тірзекке	Светло-буланый
читпеен,	жеребёнок появился.

Чилні	жіп,	омырыиа	Хвост, до сгиба
читпеен,			задней ноги не достиг,
			Грива, до передней
Естенде	одырып	орай час	части груди не достигла,
пала			Верхом сидит
[2, с. 106]			малолетний ребёнок.
			(пер. наш).

В схватке младенец одерживает верх над Айдолаем. Этот «чудесный» младенец оказывается сыном Ах хана. По мнению фольклориста Н. С. Чистобаевой «факт рождения героя у немолодых родителей указывает на участие высших сил... Рождение детей обычно происходит в то время, когда отца нет дома» [4, с. 28]. В данном героическом эпосе мы видим, что герой рождается у престарелых родителей, без присутствия отца. Он появляется в кризисный момент (отец в опасности), его «чудесное рождение» обусловлено необходимостью защиты своей локальной родины от завоевания врага. Этот младенец, получает имя «Ах



хан абалыи, Алтын Арыи ичеліг, ах ой ат менген Алтын Хыйуал пала» («Имеющий отца Ах хана и мать Алтын Арыг, на бело-буланом коне ребёнок Алтын Хыйгал»). Не смотря на детский возраст, он обладает могучей силой, «растёт не по дням, а по часам», совершает военные подвиги, становится настоящим спасителем народа. Его «чудесное» появление на свет, помощь в нужный момент подчёркивает избранность героя, он становится достойным продолжателем рода и правителем.

И в другом эпическом сказании «Ах ой аттыи Ах Хан» [5] в исполнении С. И. Конгарова у немолодых супругов рождается сын — «Ала Мауыс оол пала» (букв. «Белолицый мальчик»). Обстоятельства его рождения и детства носят мифологический подтекст: мы узнаём, что его мать, Агылах Хоо иней, оказывается, на шестом месяце беременности, также как и треухая бело-буланая кобылица. После рождения мать бросает сына среди травы и оставляет его, точно так же поступает и

кобылица, которая отелилась двумя жеребцами. Старший бело-буланый жеребёнок просит помощи у девяти Чайаанов («Всевышние», творцы), превращает Ала Мауыса в двух уток, вьёт гнездо на трёх концах развилин (разветвлениях) и три дня кормит этого мальчика. Жеребёнок всячески оберегает и защищает будущего героя, он превращается то камень, то в дерево, а то и заговорит человеческим голосом. Таким образом, вместе с героем на свет появляется конь — его верный помощник и защитник.

Ала Мауыс оолах пала	Ала Маныс
Кічік ах ой хулуннау	мальчик
	С маленьким бело-
Хас хаханох	буланым жеребёнком
Хара чирніу естенде	Давным-давно
Халых алып, кес	По чёрной земле
салысханнар.	Пустившись
[5, с. 13]	галопом, силы набрались
	(пер. наш).

В этом сказании, как нам кажется, можно проследить отголосок «близнечного мотива», основа которого, как считает известный хакасский фольклорист В. Е. Майногашева «обогащена сюжетом, непосредственно связанным с культом коня, восходящим к тотемическим представлениям древних тюркских предков хакасов» [1, с. 29].

Образ коня здесь восходит к ранним эпическим мотивам, это определяется такими качествами и чертами его, как: способность коня

превращаться в различные предметы и явления природы (превращение в камень, дерево, белый и синий и т.д.), умение говорить человеческим голосом. Обладающий таким необычным конём, герой становится действительно личностью неординарной, таинственной, имеющий высокое предназначение.

В рассмотренных выше эпических сказаниях речь в основном идёт о втором поколении героев, они являются центральными персонажами, будущими достойными правителями и защитниками народа, родины.

Особое место в эпическом творчестве хакасов занимает и описание внешнего облика богатырей, подчёркиваются его особенности. В героическом сказании «Айдолай» [6], богатырь Алтын Тас описывается так:

Пазында чымчып алар сазы  
чоуыл,  
Кјр туриан ікі харауы арба  
улииндаи,  
Чіп чоны харахтыи.  
Ахсы хулах тјске теере ачыл  
париан,  
Сазырах чалбах тістіг.  
Хатхыр салыбысхан,  
Ікі харауы чох пол париан,  
Ахсы улам хориыстыи  
азылыбысхан.

[6, с. 15]

На голове, [чтобы]  
ухватиться волос нет,  
Смотревшие глаза  
слишком большие,  
Совсем с большими  
глазами.  
Рот до самых ушей  
открылся.  
С широкими редкими  
зубами.  
Рассмеялся,  
Два глаза исчезли,  
Рот ещё страшнее  
открылся.  
(пер. наш).

А вот как о себе говорит сам Алтын Тас:

Азыраанда адам чох	Кормившего меня
полиан,	отца не было,
Эмізіп јскірген іхем	Вскормившей меня
полбаан,	матери не было,
Наа јс чјрген туста	Когда только
Алтын осхас састыи	подрастать начал
полиам, – тидір, –	Подобно золоту
	волосы были, – говорит, –
Алтын осхас сазым кјре,	Подобно золоту
Чон адаан адым	волосы [мои] увидя,
Ат кјдірбес Алтыс Тас	Народ дал имя
[6, с. 17].	Не поднимаемый
	конём Алтын Тас
	(пер. наш).

В данном сказании важную роль в создании образа Алтын Таса играют описание особенностей его внешнего облика: очень большие глаза, большой рот, а в юности — «золотые волосы», отражённые в

именной формуле — «Алтын Тас» (букв. «Золотой камень»). Богатырь Алтын Тас, не знал своих родителей, это также придаёт таинственность образу (тайна рождения). Но основная функция этого героя заключается в том, чтобы помогать оставшимся без родителей богатырке Алтын Арыг и богатырю Алып Моке, например, он хитростью сватает могучую богатырку Алып Хан Хыс с Алып Моке.

К особым качествам богатыря следует отнести и его отношения к простым людям. Испокон веков, почтительное и уважительное отношение к старшим и младшим для многих народов, в частности, хакасов является характерной чертой. Поэтому богатырь в эпических сказаниях наделён этими качествами, например в выше указанном эпосе, показано отношение главного героя Айдолая:

Улуу кізі урунза,  
Изен-минділезіп ирт  
турадыр;  
Олиан-узах урунза,  
Ойнап-келіп ирт киледір.  
[6, с. 61].

Если старший  
повстречается,  
Здороваясь,  
пройдёт;  
Если дети  
повстречаются,  
Играя-улыбаясь  
пройдёт.  
(пер. наш).

Таким образом, богатыри в эпическом повествовании наделены определёнными чертами, такими как героизм, мужество, сила, несокрушимость и т.д., выполняют определенные функции, имеют определённую идейную направленность. В героических сказаниях особое место придается чудесному рождению героя. Именно необычное рождение и необычная сила указывают на высокое предназначение героя.



Изучение образов этих богатырей-алыпов  
раскрывает содержание мифических основ  
восприятия мира хакасским народом.

## **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Майногашева В. Е. О хакасском героическом эпосе и алыптых нымахе «Ай-Хуучин» // Хакасский героический эпос: Ай-Хуучин / Запись и подгот. Текста, пер., вступит. ст., примеч. и коммент., прил. В. Е. Майногашевой. – Новосибирск, 1997. – 479 с.
2. Ах сараттыи Ах хан (записано Кызласовой А. Г. от сказителя Бастаева К. А. 16-21 февраля 1949 г.); Р.ф. № 75, л. 99-129.
3. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Наука, 1988. – 460 с.
4. Чистобаева Н. С. Героический эпос хакасов: тематика и поэтика. – Абакан: ООО «Книжное издательство «Бригантина», 2015. – 170 с.
5. Ах ой аттыи Ах хан (записано Тачеевой М. Ф. От сказителя Конгарова С. И. 10 марта 1958 г.); Р.ф. № 61, 138 л.

6. Айдолай. Алыпты ныхах. – Абакан:  
ООО «Книжное издательство «Бригантина», 2016. –  
196 с.

**ПРИНЦИПЫ НЕЛИНЕЙНОГО ВРЕМЕНИ В  
ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ  
КАЗАХСТАНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

*Толысбаева Жанна Женисовна - доктор*

*фил.наук, профессор*

*Шорабек Әділхан Дүйсенбекұлы – магистр*

*Аймбетова Улбосын Утегеновна – доктор*

*фил.наук PhD*

**Түйіндеме:** Берілген мақалада түрлі циклдардың пайда болуына негіз болған лирикалық цикл, оның пайда болуы мен дамуы сөз етіледі. Лирикалық циклдың кез-келген циклдық контекстің жанрын анықтаудағы маңыздылығы айтылады. Бірқатар шығармаларда циклдік процестің көрініс табуы мен оның әрі қарай өрбуі қарастырылған. Мақалада, әсіресе, жанрлық кеңістіктік-уақыттық парадигмалардың өзара әсері мен қазіргі заманғы поэзияның қалыптасуына зерттеу жүргізілген.

**Тірек сөздер:** цикл, лирикалық цикл, жанр, поэзия, кеңістіктік-уақыттық парадигма, заманауи поэзия.

В 1980 – 2000 годы к жанру лирического цикла (далее – ЛЦ) обратились казахстанские и российские поэты разных поколений. Классической ясностью и гармоничной соразмерностью элементов контекста отличаются циклы поэтов старшего поколения Р.Казаковой, А.Вознесенского, В. Антонова, К. Бакбергенова, А. Еженовой, Б. Каирбекова, Б. Канапьянова, В. Киктенко, И. Потахиной, А. Соловьева, Н. Черновой, Л. Медведева, Л. Шашковой, А. Ширяева, О. Шиленко. Virtuозность формы, эпатажность стиля, оригинальность поэтических приемов становятся дифференцирующими признаками циклов, созданных во второй половине 1990 – 2000 годах такими поэтами, как Е. Ашим, С. Багай, Е. Барабанщиков, М. Варов, Т. Дельцова, Е. Зейферт, Г. Имамбаев, А. Кусаинова, А. Мариева, К. Омар, И.

Полуяхтов, К. С.Фарай, Р.Жуманова и многими другими. В это же время в поэзии наметилась тенденция на усложнение жанровой природы ЛЦ.

Одной из причин активизации циклического мышления является тот факт, что закономерности нелинейной организации циклического контекста заняли доминирующую позицию в процессе образования новых жанров. Так мотивируется создание так называемых “сонетных”, “элегических”, “эпистолярных”, “фрагментарных” циклов. Поэтами рубежа тысячелетий апробированы более масштабные жанровые образования, базирующиеся на циклическом принципе построения: “эпический” ЛЦ Л. Медведевой “Час молитвы”, “Волшебная книга” циклов А. Соловьева, “книга детства” В. Киктенко “Световид”, “Тетрадь на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова. В каждом из циклических контекстов, использующих в качестве первичного материала традиционные жанровые мирообразы и формы, происходит перераспределение функций между

компонентами жанра, в результате которого образуется не только циклическая целостность высшего уровня, но исходный жанр обретает дополнительные, ранее не свойственные ему признаки.

Изложим основные положения концепции жанра ЛЦ. **Лирическим циклом** называем *произведение, состоящее из некоторого ряда интертекстуально связанных стихотворений, объединенных общим заглавием, и воссоздающее модель циклической организации одной или нескольких граней Бытия.* Собственно ЛЦ считаем авторский стихотворный цикл как высший и структурно более четко выраженный тип контекста, позволяющий понять саму жанровую природу циклического контекста. Наблюдаемое в определении ЛЦ тавтологическое наложение понятий обусловлено совпадением термина и его этимологического значения, что акустически «выдвигает» типологический жанровый признак ЛЦ –

его установку на воспроизведение архетипа мифологического мышления.

Жанровым компонентом ЛЦ, выполняющим конструктивную роль в процессе создания эпического мирообраза, является *пространственно-временная организация* художественного текста. Специфику художественности ЛЦ составляет сохраняющаяся идея праимфологической цикличности, проявляющаяся в произведении через взаимодействующие принципы целостности, повторения, тождества, замкнутости. Идея возвратно-поступательного движения реализуется в комплексе взаимосвязанных, взаимообусловленных признаков цикличности, но при этом в эстетическом фокусе может находиться только один из них. Так, например, сюжеты «лирических дневников» Р. Тамариной «Письма разлуки» и «Наедине с любовью» определены логикой временного кругооборота; чувства героини проходят сложный круг развития в течение календарного года: от



апреля до апреля в ЛЦ «Наедине с любовью» и от декабря до декабря в «Письмах разлуки». Движение по циклически завершеному отрезку календарного времени становится одним из проявлений постоянства отношений между мужчиной и женщиной в циклическом контексте Л. Медведевой «Час молитвы». Логику «посезонного» движения времени номинативно декларирует ЛЦ О. Сулейменова «От января до апреля», а также циклы «Письма с Понта» А. Ширяева, «Август» Н. Черновой.

Следует отметить специфичность принципа замкнутости, который проявляется в том, что характеризует один этап в многократном акте познания. С принципом циклической замкнутости коррелирует так называемое явление «открытого финала» ЛЦ. В этом отношении показательным может стать анализ любого цикла. Интерес представляют те контексты, в заглавии которых задана установка на незавершенность действия. Например, «Степные этюды» и «Следы» И.

Потахиной, «Блики» Л. Медведевой, “Сны” Т. Дельцовой. Интересно, что потенциально бесконечные круги возвратно-поступательного движения образов в названных ЛЦ “удерживаются” четкой композицией контекста. Так, в ЛЦ Л. Медведевой “Блики” в 1-ой строфе субъект цикла обосновывает тезу:

Ничего не будет лучше

Этой нежности певучей

В сердце радужного дня... [1, с.74],

во 2-12 стихах созерцает явления природы и человеческой жизни, а в 13-14 фрагментах контекста “стягиваются” ведущими циклообразующими мотивами. В последнем стихотворении этого же цикла подведен итог, который указывает и на потенциальную возможность нового витка-медитации: “Ворохнулась, проснулась душа...”.

Идея цикличности, проявляющаяся в произведениях через ведущий принцип повтора, чаще всего реализуется или в сюжетных ситуациях

бесконечных уходов-возвращений, или в зеркально-асимметрической композиции ЛЦ. Так ситуациями многократных перемещений лирического героя в пространстве характеризуется сюжет “Сонетов В.Баевскому” А. Жовтиса. Пройдя несколько витков духовной эволюции, выходит на принципиально иной, значительно больший масштаб мировидения лирическая героиня цикла А. Кусаиновой “Взгляд Бога на пылающие угли”, а субъект мысли “Писем с Понта” А. Ширяева обретает способность критической самооценки.

Многократность встреч и расставаний, духовных “взлетов” и “падений” претендует не столько на воссоздание процессуальности, сколько “провоцирует” рефлексию субъекта повествования. В “Тетради на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова, также развивающей мотивы зеркального отражения, симметрии, обусловленности явлений, контекст конкретизирует представление о гармонии как союзе противоположностей. Особенную значимость в

цикле обретают образы, сближающие антиномии. Образы-“промежутки” (мост, сон, первая звезда, радуга) выполняют роль скрепы, “припаивающей” одну половинку круга к другой.

Два типа сознания ведут лирическое повествование в «книге детства» В. Киктенко «Световид». Параллельное развитие одних и тех же тем “выталкивает” на поверхность читательского восприятия так называемые образы-посредники, вокруг которых кумулируется “опрошенная” и философски-нагруженная мысли. Мифологическая природа названных образов и система повторов, в которую они вовлечены, удачно актуализируют идею цикличности.

Образ нити как образный эквивалент идеи бесконечности появляется в финале ЛЦ “Пролог” В. Киктенко. Конец цикла подчеркнуто сводит начала и концы этой нити, реконструируя праобраз циклического кругооборота:

Мужику – беронить,  
Женщине – огонь хранить.  
Так и вьется эта нить...  
...Сыновья  
Да дочери [2, с.11].

Актуальным представляется стремление некоторых исследователей осмыслить «нелинейное» композиционное строение ЛЦ. Устойчивым структурным признаком циклического единства являются отношения подвижной субординации между его компонентами: содержание каждого стихотворения, вовлеченного в процесс формирования циклической интертекстуальности, функционирует одновременно как определяемое и определяющее. Идея нелинейной композиционной организации ЛЦ не может быть "считана" с логики изменения времени, перемещения в пространстве или с так называемого "романного" сюжета. В то же время установление ключевых текстов, порядкового счета, введение сюжетности не искажают идею

нелинейного строения цикла, но способствуют более быстрому вхождению в художественный мир ЛЦ. Так в цикле Д.Самойлова "Беатриче" три "ключевые" сцены дискретно воспроизводят сюжетный кругооборот: от появления Беатриче (1) через "Реплику Данте" (17) к "Последнему проходу Беатриче" (35). В цикле "Россия воскресе" А.Вознесенский актуализировал идею "круглого" строения, увеличив число циклообразующих введением порядкового счета речевых фрагментов (от "1" до "200" и от "-200" до "1"), таким образом повторив в числовых смещениях движение по полукружиям. Десакрализация принципа кругооборота в этом же цикле зафиксирована в "Ментальных комментариях" - во второй части ЛЦ, - где оговорена форма видеома (автор расположил стихотворения на гипсовой инсталляции в форме полусферы).

Вовлечение вопроса о жанровой природе ЛЦ в общую теорию жанров позволило пересмотреть

традиционную концепцию жанра ЛЦ и предложить новую систему жанроразличительных признаков, которая включает субъектный, пространственно-временной, номинативный, речевой, объемный компоненты. Каждый из перечисленных жанровых признаков задействованы в формировании маргинальной лиро-эпической природы ЛЦ. При этом способы самовыражения лирического героя, тип организации речевого материала, характер взаимодействия текстов и внетекстовых рядов, проявляющийся в заглавии цикла, являются показателями интенсивности лирического начала. Принцип пространственно-временной организации циклической целостности и категория объема репрезентуют масштабы эпического мировидения. Семантический компонент, сосредоточенный в возвратно-поступательном движении хронотопа, реализуется на всех уровнях ЛЦ во всех жанрово-типологических разновидностях циклического контекста.

Результаты наблюдений также дают основания для разработки семиотического подхода к проблеме жанровой природы ЛЦ. Изучая принципы создания целостности цикла XIX–начала XX веков, исследователи неоднократно апеллировали к кругу как знаку, отражающему основную закономерность циклического “сцепления” тем, образов, художественных приемов, хронотопа и реконструирующему модель циклического мирообраза. С точки зрения М.Н. Дарвина, “...идея круга, воплощающего единство конечного и бесконечного, открытого и замкнутого времени и пространства, ... нашла своё отражение в циклах разных эпох и народов...” [3, с.43]. Исследователи Л.Е.Ляпина и Е.С.Хаев предлагают выделять два типа композиционной организации циклов, основанной на жанрово-семиотической модели круга: “центробежной” и “центростремительной” [4, с.165], или “радиальной” и “концентрической” [5, с.62].



Действительно, в ЛЦ XX века идея круга становится масштабнее и структурно более четко организует художественный материал. Востребованность “круглого” мышления объясняется главенствующим в начале XX века аритмологическим мировоззрением, основные положения которого изложены в философских трудах П.А. Флоренского. Аритмология, обоснованная математическими открытиями и усиленная эсхатологическими предощущениями, актуализировала принцип нелинейного строения художественного текста, когда произведение допускает входение в него с разных сторон, а процесс понимания представляется как “...сложное движение по радиальным направлениям с возвратами и переходами...” [6, с.14]. По мнению Ж. Деррида, уникальность децентрированной художественной структуры состоит в том, что “...в отсутствии центра или начала – решительно всё становится дискурсом...” [7, с.172].

Подобное структурирование художественного целого получило предельно полное воплощение на всех уровнях циклического целого (от идейно-тематического до рифменного), но, на наш взгляд, строение ЛЦ наиболее объективно укладывается в понятие нелинейности. Эта идея станет более ясной, если вспомнить об открытиях ученых XX века, которые в корне изменили представление о природе физического времени и его отношении к пространству.

Так, Л. Больцман, а вслед за ним Г. Рейхенбах, Н. Винер, Э. Васмут и другие физики обосновали наличие связи между временной необратимостью и возрастанием энтропии в мире. Для науки XX столетия определяющими также стали теорема Курта Гёделя о том, что “действительность шире любой описывающей её системы” [8, с.8], принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором (“...чтобы адекватно описать какой-либо объект действительности, необходимо, чтобы он был

описан в двух противоположных системах описания...” [8, с.9], теория “соотношения неопределенностей” Вернера Гейзенберга (“невозможно одновременно точно описать два взаимозависимых объекта” [8, с.9]. Названные открытия следует принять в качестве методологических принципов, поднимающих исследовательскую мысль на более современный уровень развития.

Развитие независимых научных направлений (кибернетики, термодинамики, экологии, геометрии) привело к созданию синергетики – междисциплинарного исследовательского направления, позволяющего описывать явления разной природы (изучаемых как естественными, так и гуманитарными науками) с помощью близких математических моделей. В основе синергетики как концепции самоорганизации лежат традиционные философские принципы развития, из которых два имеют математическое обоснование и особенно

важное значение в понимании нашей проблемы. “...Принцип перехода количественных изменений в качественные описывает бифуркационные периоды, когда при плавном увеличении какого-либо параметра происходит качественная перестройка поведения системы...; принцип единства и борьбы противоположностей отражает то свойство сложных систем, что без наличия как минимум двух качественно различных типов взаимодействий ...никакая самоорганизация и. следовательно, никакое развитие не произойдет...” [9, с.14].

Концепт нелинейного движения развивает в своих работах Рене Генон, представляя истину о времени через концепцию “качественного времени” (или “геометрического” представления о времени).

В работе В.П.Руднева “Прочь от реальности”, созданной на пересечении разных областей знания, совершена попытка ввести художественный текст в онтологически переосмысленное пространство физического времени и обнаружить ранее скрытые

возможности и функции текста. В частности, интересным и перспективным в масштабах настоящего исследования является суждение автора о том, что «...вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты – в отрицательном... Мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеются отрезки, на протяжении которых энтропия понижается...» [8, с.15]. В семиотическом поле культуры код “текста” воспринимается как идентичный “жанру”. Взаимозаменяемость понятий позволяет прочесть вышеприведенную цитату как оригинальное суждение о памяти жанра, о содержании текущего литературного процесса.

Специфичность нелинейной модели пространства и времени, востребованной поэзией рубежа XX-XXI веков, заключается в том, что эпоха

вызвала к жизни сразу несколько концептов пространства и времени, где приоритет остается за параметрами времени в соответствии с природой поэзии как словесного вида искусства. Одни и те же процессы в политико-экономической, духовной, научной жизни XX века мотивировали одновременный интерес к нелинейному циклическому (мифологическому) и энтропийному мышлению. Если Е.М.Мелетинский фактором «крутой ремифологизации» назвал кризис цивилизации, проявившийся в разочаровании позитивистским рационализмом и эволюционизмом, либеральной концепцией социального прогресса, недоверием к истории, открытием неклассических теорий в области точных наук, новыми идеями в психологии и этнологии, шоком первой мировой войны, обострившей ощущение зыбкости современной цивилизации, то эти же факторы актуализировали постмодернистский

нелинейный способ художественного воссоздания действительности.

Единомоментная эстетическая актуализация линейной, циклически-мифологической и энтропийной моделей времени интересно просматривается в категории синтетических жанровых образований. Конец XX века, отмеченный постмодернистской деконструкцией всей системы культурных ценностей, актуализировал мышление жанрами как тип поэтического творчества, сознательно или бессознательно нацеленный на выравнивание энтропийных процессов в литературе. Жанр как текст, способный кумулировать культурную информацию, является универсальной художественно-эстетической категорией, способной активно противостоять процессу размывания ценностей. Более того, эпоха тотальных разломов и разрушений выявила до конца способность жанров гармонизировать хтонизм окружающей действительности. Хронотопическая парадигма

каждого жанра имеет свойство по-своему “собирать”, упорядочивать картину мира. Но внутренний мир некоторых жанровых структур (например, элегий, поэм, толгау (жанр казахского искусства слова), баллад) образуется на встречном движении противоположных пространственно-временных рядов, из которых один более насыщен дисгармоничной информацией, другой нацелен на воспроизведение идиллически-бесконфликтного пространства. Разрешение противоречия, обнаруживаемое в одухотворяющем катарсисе, – яркое подтверждение антиэнтропийной стабилизирующей роли жанров.

Взаимовлияние жанровых пространственно-временных парадигм ведет к созданию синтетичных жанровых конструкций, характеризует особенности современного поэтического процесса. Так, содержанием сонета многократно наделяются картины мира других жанров (вексаметра, поэмы, цикла). Другой вид взаимообусловленности



рождается в ситуации актуализации двух жанров: элегии и толгау. Названные жанры существуют в синергетическом единстве, поскольку описывают одну и ту же эстетическую действительность, но вводят последнюю в принципиально разные жанровые модели.

Отличительной чертой нелинейной организации циклических контекстов рубежа XX-XXI веков является то, что М.М.Бахтин назвал «творческим хронотопом» [10, с.403]. Важнейшая черта этого хронотопа состоит в том, что он “...программно переносит ценностный центр искусства на сам незавершенный процесс творчества. Именно его незавершимость и приобретает в новейшей (после-постмодернистской) литературе онтологическую ценность, выступая в качестве универсальной метафоры и человеческой жизни, и жизни культуры, и бытия в целом...” » [11, с.24].

Как видим, результат открытий естествознания напрямую соотносится с духовными

процессами общества: то, что ученые-физики запечатлели на языке формул и теорем, поэты XX столетия выразили художественно. На наш взгляд, очень значим момент синхронного движения науки и искусства к общей цели – к Познанию Абсолютного Нечто. В истории науки и искусства были периоды, когда одно было оторвано от другого или по воле руководящих политических сил, или по другим, субъективным, причинам. Вхождение физиков и лириков в единое пространство Поиска – свидетельство реального обновления общества

### **Литература:**

1. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.

2. Киктенко В. Световид. - Алма-Ата: Жазушы, 1990. – 184 с.

3. Дарвин М.Н. Изучение лирического цикла сегодня.// Вопросы литературы. – 1986. - №10.

4. Ляпина Л.Е. Проблема целостности лирического цикла// Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977, С.164-166.

5. Хаев Е.С. Проблема композиции лирического цикла (Б.Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980, С.56-68.

6. Дубровская В.В. Нелинейность литературного произведения в трудах П.А. Флоренского // Культура и текст. Вып.1:

Литературоведение. - СПб. – Барнаул, 1997. - Ч.1. - С. 12-15.

7. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // ВМУ. Сер.9. Филология, 1995, №5, С.170-173.

8. Руднев В.П. Прочь от реальности. - М., 2000.

9. Егоров М.// Философия науки. - 2003. - №1(16). - С.3-15.

10. Бахтин 1975: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234-407.

11. Лейдерман 1995: Русская литература XX века. Вып.2. Екатеринбург, 1995. С.3-19.



