

Болды кітап Пайғамбарым иман қыл деп.

Он екі парыз осы білсем пәндә

Ықыласың, көңілің болсын онда.

Үшеуі ғұсылда, төртеуі таһаратта,

Және де төрт парыз таямумда (2, 97),

– деп бастаған діни тақырыпты одан әрі өрбітеді, кей парыз қалай орындалады, ғұсыл деген не, таһрат деген не екенін түсіндіреді.

Ақынның шығармашылығындағы Ислам – ерекше әрі өзгеше дүние. Ол діннің барлық ізгі мұраттарын талдап, өзінің зерде сүзгісінен өткізіп, жалпы адамзаттық құндылықтарды уағыздайды.

Нұржан шығармашылығындағы діни көзқарас жайында, профессор Б. Кенжебаев: «Нұржан өлеңдерінің біразы Ислам дінінің мән-жайы, парыз-қарызы, заң-шариаты туралы. О дүние, бұ дүние діндар адамдарының міне-құлығы және жақсылық пен жамандық жайында. Ақын бір сөзінде: «нұсқалап дүние, ақырет бәрін айттым», – дейді. Әрі діни фанатизм түрінде ғана айтпай, оны діни ізгілік, жалпы адамгершілік, ағартушылық тұрғыдан түсіндіреді», – деген өте орынды пікір айтып, тұғырлы тұжырым жасайды (1, 53).

Ол діннің ғылыми мәні мен мәңгілік мұраттары ұғындыратын дәнін аршып, екшеп пайдаланады. Тақуалық пен діншілдікті құр дәріптемей, қайта дін мұраттарын ескілікке, діни дүмшелікке, тіпті қоғамдық әділетсіздікке қарсы руханият құндылығы ретінде пайдаланады.

Нұржанның діншілдігінің тағы бір себебі – ғасыр басындағы қазақты шоқындыруға, христиан дінін таратуға бағытталған саясатқа қарсылығында жатқан секілді. Санасы сергек, ойы озық жан қашанда төніп келе жатқан қатерді елден ерекше сезіп, алдын алары белгілі.

Сонда да хақ жолынан адаспадық,

Бәйт пен алуан түрлі жол ашпадық.

Пайғамбар хақ, Жаратқан Аллаһ бір деп,

Бөтен дін ұстанғанға жанаспадық (2, 29).

Ақын жер бетінде Исламнан басқа діннің түрі көп екенін, бірақ өзге дінге бой ұрмайтынын, берік ұстанған бағытынан таймайтынын анық айтады.

Тұтастай алғанда Н. Наушабаев мұрасы өз заманына озық ойларымен, бүгінгі күнмен өзектес ой-армандары жырлай білгендігімен бағалы.

Ақынның жетістігі сол заманның өзінде-ақ мәңгі өлмес құнды тақырыптарды дәл тауып, жырлай алғандығында. Сондықтан оның шығармалары халық халық жүрегіне сыналап кіріп, салмақты орын алған.

Қорыта келгенде, шығармаларында адамды білімділікке, игі іс-әрекетке, адал болуға, ұлтқа қызмет етуге үндейтін әрі бұның бәрін діни таным тұрғысынан тұжырымдайтын Нұржан Наушабайұлы – қазақ әдебиетінде алар орны, шығар биігі бар ерекше ақын. Сондықтан діни – ағартушы бағытының көрнекті өкілінің мұрасын зерттеу, шығармаларының сан қырлы таным-біліктік сырларын анықтап тағылым алу ісі енді қарқын алып, жалғасын таба бермек.

1. Кенжебаев Б. XX ғасыр басындағы әдебиет. – Алматы: Білім, 1993.

2. Наушабайұлы Н. Алаш. – Қостанай: ЖШС, 1997.

3. Ысмайылов Е. Ақындар. – Алматы: ҚКӘБ, 1956.

4. Жұмалиев Қ. Қазақ әдебиеті тарихының мәселелері және Абай поэзиясының тілі. – Алматы: ҚКӘБ, 1960.

В статье рассматриваются религиозные мотивы в поэзии Нуржана Наушабаева.

The article deals with religious motives in the poetry Nurzhan Naushabaeva.

У. К. Абишева

М.А.ВОЛОШИН КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В начале XX века М.А. Волошин написал цикл статей, в которых проанализировал особенности реализма начала XX века, выявил эстетические особенности этого явления. Критик неоднократно исследовал художественные принципы нового искусства, вводя новые явления русской литературы в контекст современной европейской культуры, постоянно возвращаясь к этой теме. Его статьи отличаются вниманием к

данной проблеме с начала 1900-х гг., когда он дебютировал как литературный критик до 1910-годов. В статьях «Магия творчества. О реализме русской литературы» (1904), «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (1907), «Анри де Ренье» (1910), «Аполлон и мышь» (1911) М. Волошин обращается на разном материале к исследованию этого феномена, связывая его с развитием символизма, сменой его исторических типов.

Основная мысль суждений Волошина о нео-реализме, сложившемся в определенных условиях эстетического развития искусства конца XIX–начала XX в., – идея синтеза символизма и реализма. Волошин определяет органическую невозможность для нового искусства ориентации на устаревшие принципы реалистического искусства, особенно позднего реализма 1880-90-х годов. Основным пороком его он считает традиции копирования действительности. Принципиально важными чертами нового реализма, по мысли критика, является отказ от «правдоподобия», педантичного воспроизведения действительности. Непосредственными выразителями нео-реалистической эстетики явились, по мнению критика, Ф. Сологуб, А. Белый, М. Кузмин, А. Ремизов, А. де Ренье, в творчестве которых утверждались новые эстетические принципы.

Отличительной чертой статей Волошина является то, что в них всегда ярко проявлялись методология и стиль символистской критики. Суждениям о нео-реализме не было свойственно академическое теоретизирование, они написаны в жанре эссе, им присущ субъективно-эмоциональный стиль, необычность логических конструкций. Критик выводил основные закономерности нео-реализма из непосредственного изучения и критического освоения того, что создавалось его современниками.

Впервые к проблеме обновления реализма М.А. Волошин обращается в статье «Магия творчества. О реализме русской литературы» (1904), раскрывающей не столько суть нео-реализма, сколько содержащей подступы к теме. Характеризуя реализм XIX в., он в качестве его отличительной черты называет эмпиричность, подвергает критике культ действительности, гипнотизировавший литературное сознание эпохи: «Русская литература в течение целого столетия вытравляла мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть <...> Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна, и она подошла к концу» [1, с.5]. Волошин говорит о необходимости утверждения в современной литературе иной действительности – действительности художественного сознания. В экспрессивном и парадоксальном стиле статьи угадывается основной ее смысл: долг и предназначение художника – воплощать не то, что было, а то, что живет в нем, как предчувствие, как возможность, только тогда осуществится победа над мгновением. Задача художника, по мысли критика, –

творить будущее «стихией слова». Работы Волошина представляют несомненный интерес в развитии и становлении концепции нео-реализма в критике начала XX века.

В дальнейшем критик касается этого вопроса в работе «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (1907). Концепция Волошина, намеченная лишь пунктиром в предыдущей работе, достаточно последовательно развивается в этой и последующих статьях. Сравнивая Сологуба и Л. Андреева, он отдает предпочтение Сологубу. Автор ценит художника за мастерство воплощения художественных средств двух противоположных систем. Волошин находит в произведениях Сологуба больше многогранности, цельности, жизненности. Характеризуя художественный опыт писателей–модернистов, критик говорит об определенном новаторстве художественной системы Ф. Сологуба, о характере эстетических поисков в его искусстве. Художник во многом преодолел в своем творчестве метафизическую отрешенность символизма, отличительная особенность его творчества в том, что это обновленный символизм, выработавший новую оригинальную оптику, более гармоническую концепцию, основанную на неоромантизме.

Ранний этап в развитии символизма, по мнению критика, не позволял художникам в полной мере выявить все многообразие жизни, именно многообразие живой действительности, а не метафизические представления о ней характеризуют художественный опыт Сологуба-прозаика. Символизму, по мысли Волошина-критика, не противоречит реализм, он не исключается самой природой символического искусства. Как определенное идейное и художественное течение символизм не отрицает реализм, а органически синтезирует потенциал реалистического метода. Критик размышляет о символическом подтексте образной системы в произведениях двух авторов, использовавших эмпирическую действительность для достижения высшей реальности. Волошин критически оценивает творческий метод Л. Андреева, он кажется ему менее органичным. Последний не смог совершенно отойти от основных принципов раннего символизма. Это сказалось прежде всего на условности его образов, автор не смог преодолеть сюжетного схематизма. Критик не находит в его произведениях подлинного символического искусства и на примере романа Сологуба «Навыи чары» раскрывает свое понимание природы символизма: «быть символистом значит в обыденном явлении жизни про-

видеть вечное, провидеть одно из проявлений гармонии мира. Все преходящее есть только символ», – поет хор духов в «Фаусте». Символ – всегда переход от частного к общему. Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него. Здесь лишь одна дорога – от преходящего к вечному. Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся символами» [1, с. 446]. Критик отличает новаторство образной системы Сологуба, через всю статью проходит мысль о том, что будущее символистской прозы – в ее движении в сторону реализма.

Предпринятый в статье «Анри де Рень» (1910) опыт обобщения творчества французского поэта и писателя также раскрывает теоретические взгляды критика на современный литературный процесс и обновление символизма. Создавая творческий портрет мастера, критик представляет его как писателя – завершителя традиций французской литературы XIX в. В содержательной и художественной функциях образов-символов его ранних книг («Медали из глины» и «Яшмовая трость») автор видит пластичность художественного метода, синтезировавшего возможности символизма и реализма, сделавшего возможным органичный «переход» символизма писателя в неореализм. Поэтому его неореализм является всего лишь расширением его прежнего мировосприятия: все в мире понимается им теперь как символ, в мгновении воплощается «мировая первооснова»: «Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его» [1, с. 61]. Заслугу Анри де Рень Волошин видит в том, что в своем творчестве художник пришел к синтезму и, стремясь к освоению открытий модернизма, опирался на богатый опыт французской классической литературы. Он пишет, что художественный опыт писателя сочетает черты поэтики символизма, парнасцев и импрессионизма. В произведениях французского художника, в его видении и отражении мира, по мысли Волошина, талантливо воплощены главные черты нового реализма: «Не архитектура событий, которую воссоздает впоследствии историк, а мелкие детали, подробности, оставшиеся в памяти, часто имеющие отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но в них именно следует искать самого ценного, той связи, которая вопреки всему существует между явлениями,

преломленными в отдельном моменте сквозь поле нашего сознания» [1, с. 63]. Появление прозы А. де Рень, по мнению критика, отвечало духу современности. Критик создает конкретный и убедительный облик художника, влюбленного в чувственную прелесть тленных вещей мира и отравленного печалью о тленности этой прелести.

По мнению Волошина, благоприятные условия для развития неореализма создал не ранний, а поздний символизм, из которого А. де Рень черпал свое вдохновение. Художник использовал творческий потенциал символистской школы, отталкиваясь от него, двигался в направлении сближения символизма с реализмом. Критик заостряет внимание на сходстве эстетических систем, отмечая, что и поздний символизм, и неореализм связаны с особым видением бытия, действительности, не воспроизводимой через бытовые подробности, а покоящейся на впечатлениях индивида от реального мира, опирающейся на работу его сознания, воображения. И выразителем мироздания в обеих системах является многозначный символ.

М. Волошин глубоко разбирался в тенденциях западноевропейской и русской живописи, делал обзоры с парижских художественных выставок, писал статьи о творчестве отдельных мастеров изобразительного искусства, поэтому он подводит читателя к пониманию отличий нового и традиционного реализма через аналогию с живописью. Второй причиной таких параллелей является, то, что важнейшие открытия модернизма состоялись несколько раньше в живописи, нежели в литературе. Поэтому Волошин – критик литературы опирается на эстетику современной европейской живописи, на то, что найдено в ней как основа видения мира: «Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Неореализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души. Реализм был преимущественно изображением «nature morte». Даже характер человека часто изображался реалистами совершенно с той же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна, изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желание спрятать самого себя в обилии вещей – вот черты реализма» [1, с. 62].

В итоге сопоставления исследователь делает вывод, что «в неореализме каждое явление имеет самостоятельное значение, <...> все слу-

чайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для новой изобразительности» [59, с. 62]. Критик обращает внимание на те черты, что отличали новейшую европейскую живопись (прежде всего импрессионизм) от реализма. Именно это сопоставление помогает Волошину выразить главные принципы неореализма, содержащиеся в отказе от точного воссоздания действительности, фактографизма, стремления к интеллектуальному постижению реальности и поискам особых форм ее философского осмысления. Концепция действительности в прозе художника–неореалиста, по мнению М. Волошина, опирается на импрессионистическое восприятие мира: «...импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности. Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое “я”, но мировая первооснова человеческого самосознания...» (курсив мой – У.А.) [1, с.62]. Эти основополагающие принципы художественного мышления он обнаруживает у французского поэта и прозаика, и они, по мнению критика, характерны для нового реализма.

Анализируя сущность художественной эстетики А. де Ренье, Волошин в качестве самой значительной новации его поэтики отмечает новую эмоциональную модель восприятия мира, выразившуюся в способах отражения природы, людей, вещей, когда в малозначительных деталях проявляется общая картина мира. Новаторство писателя, по мысли Волошина, заключается в его импрессионистической технике, запечатлевающей текучесть, изменчивость мира, данную в ощущениях его персонажей, умении «закрепить стихом ускользнувшее мгновение», «наполнить пластическим веществом слова <...> ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение» [1, с.63]. Художественная память персонажа А. де Ренье (сборник “Яшмовая трость”) запечатлеват массу мелких подробностей вроде блика солнца на лезвии шпаги, чьей-либо улыбки, жеста или влажности кожи, маленького цветка под копытом коня, шелеста бумаги и т.п. Повести и романы А. де Ренье, посвященные жизни аристократической Франции XVII–XVIII вв. и современности, по мнению критика, убедитель-

ное доказательство не бытописательства французского художника, а попытки «показать другие слои жизни и духа» [1, с.66].

Но новое, что внес французский писатель в развитие прозы начала XX в., осталось осмысленным современной критикой не до конца, поэтому Волошин возвращается к творчеству художника в статье «Аполлон и мышь» (1911), примечательной работе, ярко демонстрирующий его индивидуальный авторский стиль и логику мышления. В основу статьи положена метафора, позаимствованная из античной мифологии. Анализ прозы Анри де Ренье предваряется в статье описанием известной скульптуры работы Скопаса, изображающей бога солнца Аполлона, наступившего пятой на мышь, которая послужила автору замечательной иллюстрацией к основной мысли работы. Критик задает себе и читателю вопрос о смысле этой скульптурной аллегии и, перечисляя все возможные варианты смыслов, заключенных в древней скульптуре, останавливается на своей, весьма неожиданной трактовке памятника культуры. Мышь в этой скульптурной композиции, по мысли Волошина, связана с идеей времени, олицетворяет убегающее мгновение. Так намечается вполне логический поворот к проблеме времени в творчестве де Ренье и пространственно-временных отношений в искусстве в целом. Для создания своей концепции Волошиным привлекается широкий культурно-ассоциативный ряд образов из античной мифологии. Опираясь на теоретические идеи Вячеслава Иванова, критик называет прозу автора «самым высоким и самым полным воплощением чистого аполлонического искусства», противоположного дионисийскому. Волошин отмечает несоответствие, существующее между внутренним ощущением времени человеком и действительным его течением: «Единственная связь между временем и пространством – это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени» [1, с.100]. Мгновения в сознании воспринимающего мир персонажа Анри де Ренье являются глубокими и значимыми характеристиками пространственного мира, чувственно-достоверные впечатления от реального мира более существенны, чем объективное и беспристрастное его фиксирование. Таким образом, автор полагает, что в самом термине «неореализм» фиксируется некая общая тенденция развития европейской литературы, которую можно условно обозначить как

поворот символизма к «реалистическому символизму».

1. Волошин. М. Лики творчества. Л., 1988. С.446.

1900-10 жылдардағы мақалалардағы бұл құбылыстардың эстетикалық ерекшелігін сараптап, заманауи еуропалық мәдениет контексіне орыс әдебиетінің жана құбы-

лыстарын енгізді. Мақалада ХХ ғасырдың басында «новый реализм» феноменін зерттеген Волошиннің критикалық мұрасы қарастырылады.

The article is devoted to M.A.Voloshin's investigating for phenomenon of «new realism» in literature of the beginning XX-th century. In a cycle of articles the critic has analysed esthetic features of this appearance and has entered the modern russian literature into a context of European culture.

Ж. Әбдіғанпарова

ШӘДІ ЖӘНГІРҰЛЫНЫҢ «БАЛҒАМ БАҒУР» ҚИССАСЫНЫҢ КӨРКЕМДІГІ

Діни дастандар жанры өзінің тақырыптық – идеялық мазмұнында адам баласының дамуының озық, ағартушылық, адамгершілік идеяларын насихаттайтын эпикалық жанр. Қасиетті Құранға негізделген Хақ тағаланың қасиетті сөздерін ұлы оқиғалар мен байланыстырған сюжеттер Шәді шығармашылығындағы көркемдік танымға арқау болды.

«Қазақ әдебиетінің ХІХ ғасырдағы және ХХ ғасырдың бастапқы кезіндегі дамуында ислам діні тарихында Алланың құдіретін адамзат дамуының аса өзекті мәселесі ретінде жырлау үрдісі кең өрістеді. Ақындардың дидактикалық сарындағы лирикалық және эпикалық шығармаларында діни тақырыпта жырлаудың мынандай жүйесі байқалады, біріншісі – Мұхаммедке дейінгі пайғамбарларға, әулие, әнбиелерге байланысты оқиғаларды жырлау, екіншісі – Мұхаммед пайғамбарлар мен оның төрт досына (Әбу-бәкір, Омар, Оспан, Әли) байланысты сюжеттерді жырлау» [1, 133 б.]. Шәді шығармашылығында да Мұхаммед пайғамбарға дейінгі пайғамбарлардың өміріндегі болып өткен оқиғаларды жырлау үрдісі кең орын алған.

Осындай тағылымы мол, тәрбиелік мәні зор Шәді шығармаларының бірі – «Балғам Бағур» қиссасы. Бұл қисса алғаш Қазан қаласында Б.Л. Домбровский баспаханасынан 1910 жылы басылып шықты. 1915 жылы Қазандағы осы баспаханада екінші рет, 1917 жылы Ташкенттегі Ғ.Х. Ғарифжанов баспаханасында үшінші рет басылды. Бұл кітапқа түрлі қисса хикаялар енген. Біз бұл мақаламызға 1915 жылы шыққан кітапты пайдаландық.

Қиссаның негізгі идеясы – ер азаматты әзәзіл шайтанның әйел арқылы жолдан тайдыратындығы, содан сақтануды көздейді.

Сонау Адам Ата мен Хауа Анамыздан бастап осындай жағдайлар орын алып келе жатқанын Шәді қиссада нақты дәлелдермен келтірген. Мәселен, шайтан Адам Атаны жәннатта жүргенде неше түрлі әдіспен азғырады. Бірақ, Адам (ғ.с.) Алланың зікірін айтып, шайтанның азғырғанына ермеді. Одан соң Шайтан Хауа Анаға барып, Алла Тағала жеуге тиым салған бидайды алдап жегізеді. Шайтанның тілімен біреуін жеп, Адам Атаға екі бидайды алып келеді. Адам Ата бұл бидайды Алланың жеуге тиым салғанын айтқанына қарамастан «жеңіз» деп, Хауа Ана да қиылып сұрайды. «Бір жақсы пенде бұл жемісте үш қасиеттің барын айтты, – дейді. Әуелі өміріңе ешбір зиян болмас, екіншісі – Хақ ашуы болмас, үшіншісі – сол үшін жәннаттан шықпайсың», – дейді. Хауаның көңілін қимай Адам (ғ.с.) бидайдың бірін аузына салады. Сол кезде Адам Атаның үстіндегі киімдері төгіліп, Хауаның себебінен күнәһар болып, соңына жәннаттан жер бетіне түседі.

Адам Ата неше жыл жер жүзінде Алла Тағаладан кешірім сұрап жылайды. Ол жайында Қасиетті Құран Кәрімнің «Ағраф» сүресінің 23 аятында былай делінген: «Раббымыз, біз өзімізге кесір істедік. Егер Сен бізді жарылқап, мәрхамет етпесең әлбетте зиян етушілерден боламыз» [2, 153 б.].

Хақ Тағала Адам (ғ.с.) мен Хауа Ананың күнәсін ғафу етіп, рахмет қылып, көп перзент береді.

Хазірет Адам (ғ.с.) өзінен кейінгі ұрпақтарына көп насихат қалдырды. Соның бірі «Қатыныңның тілін алма», - деген.

Әуелі қатыныңның тілін алма,
Хауадан көп зияндық тиді маған.
Хауадан бір мәртебе тілін алдым
Аузыма көңілін қимай бидай салдым.